



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Fantástico y proyección.
Espectros cinematográficos en Clemente Palma, Horacio Quiroga y
Adolfo Bioy Casares

TESIS

que para optar por el grado de
Doctor en Letras Latinoamericanas

PRESENTA

Julio Ortega Jiménez

TUTORA

Dra. Begoña Pulido Herráez
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC), UNAM

COMITÉ TUTOR

Dra. Yanna Hadatty Mora
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Dra. Esther Martínez Luna
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, diciembre 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 Julissa Hernández

A Rivká Ortega

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a las doctoras Begoña Pulido Herráez, Esther Martínez Luna y Yanna Haddatt Mora. Sus comentarios y sugerencias enriquecieron e iluminaron más de una vez la teoría y el corpus narrativo de esta investigación. La culminación de esta tesis se debe en gran medida al rigor, al cuidado y a la paciencia con que ellas revisaron las versiones previas.

Agradezco también la lectura atenta que de este texto realizaron las doctoras Alejandra Amatto Cuña y Ute Seydel Butenschön. Su visión sobre lo fantástico y el cine fue muy útil para precisar ambos aspectos a lo largo de estas páginas.

CONTENIDO

Introducción.....	1
Capítulo I. La configuración de lo fantástico.....	16
1.1. Las formas del relato fantástico	21
1.1.1. Dos componentes de lo fantástico.....	25
1.1.1.1. Lo siniestro.....	25
1.1.1.2. Lo sobrenatural imposible.....	32
1.2. El relato fantástico en el siglo XIX	35
1.2.1. El fantástico romántico.....	37
1.2.2. El fantástico realista.....	43
1.3. El relato fantástico en el siglo XX.....	49
Capítulo II. El cinematógrafo, una frontera entre la ficción y lo real	57
2.1. Una doble identificación en clave cinematográfica.....	63
2.1.1. Dos consecuencias narrativas de la identificación cinematográfica.....	70
2.1.2. La identificación cinematográfica y la imagen.....	74
2.2. Una participación en clave cinematográfica	79
2.2.1. Consecuencias fantásticas del discurso cinematográfico	85
2.3. La ambigüedad cinematográfica	89
2.4. La presencia del cine en la narrativa latinoamericana	94
2.4.1. Bibliografía de la narrativa cinematográfica latinoamericana.....	101
Capítulo III. Espectros cinematográficos en Clemente Palma, Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares	104
3.1. El cine como elemento que prefigura los relatos fantásticos cinematográficos ..	106
3.2. El cine como instrumento de lo fantástico	117
3.3. La reconfiguración del protagonista fantástico y las distancias miméticas	128
3.3.1. El protagonista fantástico	128
3.3.2. Las distancias de la mimesis.....	133
3.4. La reconfiguración del espectro en la narrativa fantástica cinematográfica.....	143
3.4.1. Espectros no tecnológicos	149

3.4.2. Espectros cinematográficos	159
3.5. La oscilación fantástica	167
3.5.1. Intertextualidad e interdiscursividad	168
3.5.2. La metaficción.....	175
3.6. La oscilación fantástica fílmica y lo siniestro	182
Conclusiones	193
Bibliografía	202

Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre, tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron.

Horacio Quiroga, «El puritano», 1926.

Cuando el arte y la industria cinematográficas alcanzaron su mayor auge —me refiero al cine mudo— pensaba que esta deleitosa y espiritual conquista de la ciencia, que lo era tanto o más que el fonógrafo, merecía tener también su novela.

Clemente Palma, *XYZ (Novela grotesca)*, 1934.

El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

INTRODUCCIÓN

—¿Cinema... qué? ¿Qué es eso?

—Pues dicen que en una sábana estirada divisa uno otras tierras de muy lejos y ve uno a las gentes como son. Se menean y andan y hablan, sólo que uno no oye lo que dicen.

Laura Méndez de Cuenca, “El cinematógrafo”,
1908.

En las letras latinoamericanas, el cine ha resultado una presencia fértil. Inicialmente, nutrió las páginas de crónicas y reseñas que dieron cuenta de la recepción de la fotografía móvil. Más tarde, cuando se configuró como discurso y espectáculo, permitió la producción de ficciones que acusan dos caminos: relatos que con palabras intentaron conseguir estructuras y efectos del montaje, y relatos que tematizaron los numerosos aspectos de la tecnología, la industria y el arte cinematográficos.¹ Desde las primeras décadas del siglo XX, se generaron textos en los que el cine se revela como objeto de reflexión, como tema narrativo y como modelo estructurante.

Las primeras funciones suscitaron un profundo interés en algunos intelectuales quienes, en crónicas y reseñas, discurrieron sobre las reacciones propias y colectivas frente a la nueva experiencia cinemática. Cronistas y cineastas se desarrollaron paralelamente y los juicios de unos fueron cambiando conforme los otros

¹ La relación inversa, la presencia de la literatura en el cine, se manifestó prácticamente desde el origen del cinematógrafo —y no ha dejado de nutrirse— a través de las diferentes adaptaciones y libretos —a veces publicados en forma de libros— escritos por dramaturgos, narradores y directores. El traslado de la escritura a la imagen fílmica, es decir, la literatura como recurso cinematográfico, lo revisaremos someramente en el apartado 2.2. de este trabajo, cuando examinemos la participación de David Wark Griffith en la conformación del discurso fílmico y sus consecuencias en la narrativa cinematográfica latinoamericana.

perfeccionaban el ejercicio fílmico. Así, los cronistas analizaron las concepciones tecnológicas, artísticas, espectaculares e industriales del cine, y registraron las consecuencias de éstas en la cultura y en la vida psicosocial de los espectadores.

Antes de aprender el oficio de narrador, el cine abrevó de la literatura anécdotas y elementos; sin embargo, una vez establecida su sintaxis de luces y sombras, ofreció a la escritura recursos hasta entonces inimaginables.

Se publicaron relatos cuyos temas son las vivencias de los espectadores en la penumbra de las salas, el encanto de las «estrellas» de Hollywood y el triunfo de la tecnología cinematográfica —es decir, un triunfo humano— sobre la naturaleza del tiempo, la vejez y la muerte. Los protagonistas de estas ficciones son espectadores ingenuos fascinados por la pantalla: confunden los límites, para ellos siempre permeables, entre la ficción fílmica y la vida, se enamoran de las imágenes de actores y actrices, anhelan aventuras de película, viajan a Los Ángeles con el propósito de contraer nupcias con la estrella amada o para convertirse en luminarias hollywoodenses porque ansían la fama y la riqueza que la nueva industria prometía.

Sumariamente, se escribieron narraciones que adaptaron el montaje fílmico para intentar producir a través de la escritura efectos narrativos análogos. Surgieron durante la década de los veinte, cuando el cine, todavía mudo, había ya conformado un discurso visual cuya gramática suponía entonces una convención capaz de ser trasladada a la escritura y comprendida por los lectores. Querían estas ficciones que la página se transformara en pantalla y el narrador, en una máquina proyectora; consecuentemente, que el lector fuera un espectador y la lectura, contemplación de imágenes móviles. Pretendieron ser una «narrativa-filme» o, dicho de otra manera, «películas en papel».²

² Cfr. Miriam V. Gárate, «Películas en papel: Cine y literatura en dos textos latinoamericanos de

Ambas manifestaciones —las que adoptaron al cine como tema y/o como mecanismo estructurante— conforman una geografía que ha recibido el nombre de «narrativa cinematográfica».³ Dentro de esta zona se hallan relatos que, además de tematizar los diferentes aspectos tecnológicos, artísticos, espectaculares e industriales del cine y de adecuar el montaje a la narrativa literaria, acusan un rasgo particular: la actualización en clave fílmica del asunto fantástico del espectro o fantasma.⁴

Espectros cinematográficos⁵ —fantasmas que son también vampiros y dobles tecnológicos— habitan las páginas de «El espectro» (1921), «El puritano» (1926) y «El

la década del veinte», *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Memoria Académica*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad Nacional de la Plata, 7 al 9 de mayo de 2012.

³ Patrick J. Duffey, en 1996, y Ángel Miquel, en 2006, la definen como literatura o narrativa cinematográfica. Ambos autores coinciden en que este conjunto narrativo adquiere unidad debido a la presencia del cine como tema o mecanismo estructural. Cfr. Patrick J. Duffey, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, UNAM, 1996, pp. 7-8, y Ángel Miquel, *Cine y literatura. Veinte narraciones*, México, UNAM, 2009, pp. 7-8.

⁴ Antes de la invención del cinematógrafo, el espectro tuvo su auge literario durante el siglo XIX. En esta época se difundieron ficciones que tematizaron la presencia de una imagen semi-material e ilusoria —a veces desprendida del lienzo o del papel fotográfico— de una persona muerta que el protagonista creía ver. El tratamiento que estos textos dieron al fantasma planteaba una desarticulación de las ordinarias relaciones entre la vida y la muerte, y de las comunes experiencias del tiempo y del espacio. Es decir, suscitaba en el protagonista el desquiciamiento de las certezas de lo real. De este modo, el fantasma se perfiló, durante este periodo narrativo, como un asunto fantástico. Cfr. Eduardo Berti, *Fantasmas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009, pp. 14-17.

⁵ Las palabras «fantasma» y «espectro» se utilizan prácticamente como sinónimos. Sin embargo, tienen ciertas inflexiones semánticas particulares: «fantasma» proviene de la raíz griega *phanein* que significa «aparecer, mostrarse, hacerse visible», y el sufijo *-ma*, que denota acción. El fantasma se hace visible o se muestra. «Espectro», por otro lado, proviene del latín *spectrum* que significa «imagen o simulacro». La palabra latina estaba relacionada con el acto de ver u observar (*specere*) y, por lo tanto, con los espejos, con las imágenes que se ven y con los rayos de luz que las proyectan. Así, «espectro» señala una imagen, un simulacro y la difusión de los rayos. Ambos, espectro y fantasma acusan un carácter de mera ilusión. Para los fantasmas cinematográficos la palabra «espectro» es la que mejor los describe porque denuncia a un tiempo su carácter de simulacro como de espíritu o alma en pena y de proyección de luz. En este trabajo los llamaremos «espectros» para enfatizar su carácter múltiple de «alma en pena», «imagen», «simulacro» y «proyección de luz». En todas estas formas, destaca su naturaleza visual.

vampiro» (1927), de Horacio Quiroga; *XYZ (Novela grotesca)* (1934), de Clemente Palma; y *La invención de Morel* (1940), de Adolfo Bioy Casares. Estos cinco textos, que, tematizando el cine y adecuando el montaje a la escritura, reconfiguran el tratamiento fantástico del espectro, constituyen nuestro objeto de interés. Los denominaremos, de aquí en adelante y para efectos de este estudio, «relatos fantásticos cinematográficos».

En tres de ellos — «El vampiro», *XYZ* y *La invención de Morel* — un inventor solitario, similar a los que figuran en las narraciones inaugurales de la ciencia ficción,⁶ seducido por la ilusión de vida ofrecida por la pantalla, crea, a través de la proyección cinematográfica, simulacros humanos que impone tecnológicamente a la realidad del mundo narrado para, finalmente, sucumbir ante ellos.

Ciertos investigadores han considerado que tanto la presencia del inventor como la de la especulación científico-tecnológica⁷ permitirían colocar estas narraciones en el ámbito de la ciencia ficción latinoamericana;⁸ sin embargo, sobre ambos

⁶ Natalia Castro Vilalta señala que la ciencia ficción nació en el siglo XIX de la mano de tres autores: Mary Shelley, Julio Verne y H. G. Wells, quienes comparten «una imagen de la ciencia y la tecnología muy similar. En sus novelas la figura principal [es] un inventor [...] que lo hace todo por sí mismo, domina la teoría y pasa a aplicarla con sus propias manos. En estas primeras obras de ciencia ficción, la tarea científica está representada como eminentemente individual». Cfr. «Ciencia, Tecnología y Sociedad en la literatura de ciencia ficción», *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad – CST*, vol. 4, núm. 11, Buenos Aires, julio, 2008, p. 165.

⁷ La ciencia ficción y la literatura de anticipación especulan sobre las posibilidades y los avances de las distintas ramas del conocimiento, y sobre el impacto social e individual de la ciencia aplicada. Este sería uno de los rasgos esenciales del género. Cfr. Luis E. Íñigo Fernández, *Ciencia ficción*, Madrid, Nowtilus, 2017, pp. 15-26.

⁸ Carlos Abraham publicó, en la *Revista Iberoamericana* (vol. 78, núms. 238-239, enero-junio 2012), el artículo «La ciencia ficción peruana» en donde rastrea la tradición del género en Perú. En este artículo, el autor registra algunos relatos de Clemente Palma considerados ciencia ficción, enfatiza, particularmente, la novela *XYZ*. Por otro lado, Mariano García publicó, también en la *Revista Iberoamericana* (vol. 83, núms. 259-260, abril-septiembre 2017), el artículo «Bioy y sus precursores. La tradición de la ciencia ficción en la narrativa de Adolfo Bioy Casares» en el que rastrea las obras europeas, particularmente inglesas, que pudieron condicionar algunos relatos de Bioy Casares que pueden considerarse ciencia ficción. Finalmente, Álvaro Bonanata, en su

componentes predomina —y esto aplica para los cinco relatos— un asunto fantástico: la idea mágica o sobrenatural —siempre imposible— de que la representación icónica se apodera del alma del modelo imitado, cuya imagen —en estos casos, cinematográfica— no es ya más que un puro espectro, un fantasma,⁹ un simulacro de vida que supone, además, una fisura en los límites entre la ficción y lo real.

Consideramos que en estos relatos el cine es representado, más que como un recurso para especular sobre las «posibilidades» de la ciencia y sus efectos en la sociedad, como un instrumento de «lo imposible» que detona lo fantástico: en todos ellos, las imágenes fílmicas de actores y actrices se imponen o son impuestas tecnológicamente como dobles espectrales a la realidad intradieгética para desquiciar las *certezas de lo real* de algún personaje. Así, la manipulación tecnológico-cinematográfica del espectro mantiene, aunque reconfigurado, su tradicional rasgo amenazante: «la abolición de fronteras entre la vida y la muerte».¹⁰ Simultáneamente, actualiza el problema de los límites entre la ficción y lo real. Ambas reconfiguraciones se expresan en el tratamiento que cada texto realiza no sólo de la tecnología sino también del arte, el espectáculo y la industria del cine puestos en contacto con el tema del

artículo «Apuntes para una cronología de la ciencia ficción uruguaya hasta 1930», publicado en *Tenso Diagonal* (núm. 5, junio 2018), elabora una lista de autores rioplatenses que han trabajado con especulaciones científicas, entre ellos, por supuesto, incluye algunos relatos de Horacio Quiroga. En los tres artículos se plantea que la presencia de inventores o la temática científica permite considerar a un relato como perteneciente al género de la ciencia ficción. Sin embargo, ambos elementos no son suficientes para clasificar un texto, pues, en muchos relatos que sirven de ejemplo en los tres artículos, la tecnología tiene una función fantástica (transgrede y amenaza el orden establecido) más que especulativa. Muchas de las ficciones que sirven de ejemplo en los tres artículos podrían considerarse, más que ciencia ficcionales, fantásticas, extrañas o maravillosas, pero con un soporte científico.

⁹ El ejemplo paradigmático de este asunto lo ofrece «El retrato oval» (1842) de Edgar Allan Poe.

¹⁰ Rosalba Campra, «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, p. 160. Como el vampiro, el fantasma es un tema fantástico no sólo porque simbolice lo desconocido o la represión de los deseos sexuales, sino porque problematiza un orden —una concepción cultural— que dicta las relaciones comunes entre la vida y la muerte.

espectro. De esta forma, nos encontramos frente a un conjunto de narraciones que, si bien se sirven de ciertos componentes de la ciencia ficción, se decantan por los recursos y efectos fantásticos en uno o varios momentos de la diégesis.¹¹

En este trabajo, nos interesan más los procedimientos de lo fantástico que la especulación científico-tecnológica. Por lo tanto, examinaremos el tratamiento que los relatos fantásticos en clave fílmica de Horacio Quiroga, Clemente Palma y Adolfo Bioy Casares dieron a los recursos ofrecidos por el cine y el modo en que los aplicaron al asunto del espectro para reconfigurarlo y, al mismo tiempo, problematizar los límites entre la ficción y lo real. Es decir, indagaremos el modo en que el cine se perfila como un instrumento fantástico dentro de los mundos narrados.

Desde su configuración como género, el fantástico ha dispuesto su materia narrativa construyendo un ambiente similar al que habita el lector, es decir, un espacio *posible*, entendido como realista. En uno o varios momentos de la diégesis, este espacio es «asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad»,¹² es decir, un fenómeno *imposible*, entendido como sobrenatural. Dicha relación entre lo posible y lo imposible genera en el protagonista una vacilación frente a lo sucedido. A partir de estas nociones —esbozadas por Tzvetan Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica* (1970)— Ana María Barrenechea ha puntualizado que lo fantástico

¹¹ En lo fantástico la presencia de lo sobrenatural amenaza la realidad de los personajes porque implica una imposibilidad dentro de los estatutos realistas planteados en el marco del mundo narrado. La ciencia ficción, por otro lado, deriva de un conocimiento y su aplicación. En estos relatos, los personajes que protagonizan lo fantástico ignoran las causas científicas y sólo perciben las consecuencias «sobrenaturales» de la ciencia, que derrumban sus certezas de lo real. Para los inventores representados en estos relatos lo imposible se desprende de la ciencia; para los espectros, que no conocen el fundamento tecnológico de lo imposible, la transgresión es fantástica. Así, estos relatos involucran una mezcla de ambos géneros, en la que predomina lo fantástico.

¹² David Roas, «La amenaza de lo fantástico», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, p. 8.

problematiza «hechos a-normales, a-naturales o irreales [que] violan [el] orden terreno, natural o lógico, y, por lo tanto, [confrontan] uno y otro orden dentro del texto, en forma implícita o explícita». ¹³

Puede afirmarse que lo fantástico problematiza las relaciones entre lo imposible y lo posible representadas en la diégesis. El rasgo de «choque», de interacción problemática entre dos órdenes dentro del mundo fantástico —soslayada por Todo-rov—, ha permitido a Rosalba Campra señalar el carácter de superposición transgresora entre dos o más órdenes de lo real —el de lo posible y el de lo imposible— en el mundo intratextual:

La noción de frontera, de límite infranqueable [...] se presenta como preliminar a lo fantástico. Una vez establecida la existencia de *dos estatutos de realidad*, la *actuación* de lo fantástico consiste en la transgresión de ese límite, por lo cual lo fantástico se configura como *acción*. ¹⁴

Desde esta perspectiva, y dado que lo fantástico se establece dinámicamente, puede afirmarse, tal y como señala Italo Calvino, que «el problema de la realidad de lo que se ve [...] es la esencia de la literatura fantástica, cuyos mejores efectos residen en la *oscilación* de dos niveles de realidad inconciliables». ¹⁵ La intrusión de lo imposible, «aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo [...] aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes» ¹⁶ —la aparición de un fantasma, por

¹³ Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura fantástica)», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, julio-septiembre, 1972, p. 393.

¹⁴ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 161. Las cursivas son mías y quieren resaltar el proceso dinámico y conflictivo entre los dos estatutos de lo real representados en el mundo fantástico.

¹⁵ Italo Calvino, «Introducción», *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Siruela, 2005, pp. 11-12. Las cursivas son mías.

¹⁶ David Roas, *op. cit.*, p. 8.

ejemplo—, permite a estas historias confrontar «la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige». ¹⁷

La interacción problemática entre lo posible y lo imposible en el mundo narrado violenta y corrompe la certeza de lo real representado y de la propia existencia de los protagonistas, pues en estos relatos constantemente se cuestiona la naturaleza de lo que se ve y se registra como real, ¹⁸ porque, frente a la imposibilidad sobrenatural, «lo irreal pasa a ser concebido como real, y lo real, como posible irrealidad». ¹⁹ Esta oscilación, cuyo dinamismo se localiza en «la superposición de órdenes [o realidades] irreconciliables vivida por un personaje y contada por él mismo o por otro, [y que] significa un desfase en la definición de lo real», ²⁰ se mantiene, aunque reconfigurada —e incluso exacerbada— por la presencia del cine, en los relatos fantásticos cinematográficos.

El acercamiento teórico que se plantea en este trabajo se fundamenta en el dinamismo de lo fantástico, es decir, en la *oscilación* irreconciliable entre dos o más órdenes de lo real —lo posible y lo imposible— representado, específicamente, desde la perspectiva de un personaje —porque, al cuestionar lo que se ve y registra como real, lo fantástico se perfila como un problema de percepción— dentro de la diégesis.

La invención del cinematógrafo implicó un cambio sustancial en la forma de percibir, comprender, organizar y reconfigurar las nociones de *lo real*, es decir, afectó las *relaciones* entabladas entre los seres humanos y el concurso de objetos materiales

¹⁷ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 11.

¹⁸ Cfr. Rosemary Jackson, «Lo “oculto” de la cultura», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001, pp. 141-152.

¹⁹ David Roas, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 167.

y abstractos que están en el mundo. Esta transformación, consecuentemente, condicionó los modos de pensar la ficción, la presencia de ciertos temas y la ejecución de procedimientos narrativos. La tradición fantástica latinoamericana, conformada durante el siglo XIX, también fue afectada por el cine.

En muchos relatos latinoamericanos de tema fílmico sus protagonistas imitan, *repitiendo* ademanes, gestos, posturas y vestimentas, a las estrellas de Hollywood. En algunos casos, la imitación se manifiesta en el *parecido* de personajes que son el «doble» cinematográfico de un actor o una actriz determinados, a quienes suplantando o sustituyen. Partimos del convencimiento de que en los relatos fantásticos en clave cinematográfica la imitación expresa, además de los valores de repetición y parecido, una *copia* o *semejanza* (duplicación y reproducción tecnológica de un personaje) que, a su vez, posibilita una *simulación* (fingimiento o representación verosímil de acciones y pasiones humanas a través de la actuación y del montaje fílmicos) que permite a los personajes-espectadores vivir un *simulacro* (engaño de los sentidos o sustitución de lo real por la ficción cinematográfica).²¹

En los relatos fantásticos en clave fílmica, el cruce del tema del espectro con lo que aquí llamaremos «distancias de la mimesis cinematográfica» —semejanza, simulación y simulacro—, porque, como veremos en el segundo capítulo de este trabajo, suponen un mayor o menor distanciamiento con el modelo imitado, cristaliza

²¹ *Simulación* y *simulacro* son dos categorías que Jean Baudrillard utiliza para explicar lo «hiper-real», según el cual «la simulación no corresponde [...] a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad» (p. 9). Para el autor, esto permite la precedencia de los simulacros que, como modelos virtuales, existen de forma previa a lo real, lo sustituyen. Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, pp. 9-19. En nuestro trabajo las categorías de *simulación* y *simulacro* designarán más bien ciertos modos o distancias de representación de lo real. Así, la semejanza, la simulación y el simulacro son, en este trabajo, palabras que designarán las distancias de representación con respecto al modelo imitado en los relatos fantásticos cinematográficos.

en un sentimiento de *ambigüedad* (confusión perceptual experimentada por un personaje) que problematiza la relación entre dos o más nociones de lo real que oscilan dentro del mundo narrado. Es decir, propicia en ciertos personajes el sentimiento de la oscilación fantástica que amenaza o escandaliza sus certezas de lo posible y lo imposible. Este fenómeno, en el que se cruzan el asunto fantástico del espectro con las distancias de la mimesis cinematográfica —más que con el sólo tema de la especulación científico-tecnológica—, favorece, además, la reflexión sobre los límites entre la ficción, la literatura y el cine, y sus modos de representar lo real y reconfigurarlo. Tal es la hipótesis de la que partimos.

Cuando Octavio Paz señaló que el tema de *La invención de Morel*, más que cósmico, resulta metafísico, porque, en el relato, el cuerpo «es imaginario y obedecemos a la tiranía de un fantasma [...] corremos tras las sombras, pero nosotros también somos sombras [pues] los fantasmas no son menos reales que los cuerpos, sólo que esos fantasmas encarnan: los tocamos y nos tocan, nos desgarran»,²² estaba exponiendo, además, el problema de los límites entre la ficción y lo real que se plantea en la novela.

Expresada para explicar la obra de Adolfo Bioy Casares, la aserción de Octavio Paz también describe con fortuna las de Horacio Quiroga y Clemente Palma. En los relatos de estos últimos, el lector encuentra, como en *La invención de Morel*, la materialización de un cuerpo proyectado que tiraniza a otros seres —no menos imaginarios— y el dominio de los espectros —los simulacros de vida— que se imponen a la realidad del mundo narrado.

De esta forma, es posible afirmar que estos relatos fantásticos en clave fílmica

²² Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 2006, pp. 48-49.

atienden a una misma propuesta, tal y como José Ricardo Chaves, refiriéndose al aspecto filosófico de la obra de Palma, señala: «como Quiroga en su tiempo, y Bioy Casares después, [Clemente Palma] recurrirá a la tecnología cinematográfica para cuestionar los límites entre la realidad y la ficción».²³

A pesar de las divergencias genéricas,²⁴ temporales y geográficas, en cada uno de los relatos que estudiaremos se vislumbra la presencia de asuntos y recursos cinematográficos, una actualización en clave fílmica de algunos motivos de la tradición fantástica y un efecto de sentido particular que, en uno o varios momentos de la diégesis, se desprende de la percepción de un personaje: la oscilación entre dos o más órdenes de realidad que permite problematizar las relaciones entre la ficción y lo real.

La simbiosis «fantástico/proyección» es la que permite una cohesión temática y brinda unidad a un conjunto narrativo susceptible de análisis. La relación entre ambas sustancias —tradición literaria y tecnología— ofrece a este *corpus* ciertas influencias fantásticas que acusan modos particulares de pensar la ficción y problematizar sus relaciones con lo real.

El problema de las relaciones entre la ficción y lo real no envuelve ninguna novedad literaria. Está presente en *Las mil y una noches*, en algún relato de *El conde Lucanor* del infante Don Juan Manuel, en las aventuras del Quijote de Cervantes, en *Madame Bovary* de Flaubert y en la narrativa fantástica europea y latinoamericana. Incluso, es el tema de muchos relatos cinematográficos latinoamericanos cuyos

²³ José Ricardo Chaves, «Introducción», Clemente Palma, *Mors ex vita*, México, UNAM, 2005, p. VII.

²⁴ A diferencia de los relatos de Palma y Bioy Casares, que son considerados novelas, los de Quiroga son cuentos. Aquí nos referiremos a todos ellos como relatos para enfatizar su carácter narrativo.

personajes, como ya hemos señalado, suelen confundir los límites entre la ficción cinematográfica y la vida. Entonces, ¿cuáles son los rasgos que particularizan a los relatos que estudiaremos? ¿Cuáles fueron las derivaciones de la presencia del cine aplicado al asunto fantástico del espectro? ¿De qué forma la coyuntura «proyección/espectro» favoreció la actualización o transformación de lo fantástico en estos textos? ¿Dicha actualización, de qué manera permitió problematizar las relaciones entre la ficción y lo real?

Nuestro propósito es reflexionar sobre estos problemas y para ello hemos dividido este trabajo en tres capítulos.

En el primero, revisaremos la configuración del relato fantástico durante el siglo XIX y su paso hacia el XX; particularmente, las estrategias que permitieron a estos relatos problematizar las relaciones entre la ficción y lo real. Esta revisión permitirá enfatizar los recursos fantásticos que se reconfiguraron y los que permanecieron intactos en los relatos que estudiamos; asimismo, podremos transparentar la dinámica de la oscilación fantástica en diversos momentos y el modo en que se actualiza en los relatos fantásticos cinematográficos.

En el segundo capítulo examinaremos el mecanismo que, de acuerdo con la hipótesis planteada anteriormente, creemos permitió la reconfiguración en clave fílmica del recurso fantástico del espectro. Puesto que todos sus personajes son espectadores ingenuos del cine hollywoodense y confunden, mezclan o sustituyen la realidad representada en el relato con la realidad ofrecida por la proyección fílmica, será necesario analizar el artificio responsable de esta inflexión. Estamos convencidos de que este fenómeno se relaciona con los tratamientos de las ya mencionadas distancias miméticas cinematográficas y con los modos de la verosimilitud —las relaciones de lo posible y lo imposible al interior del texto, y las expectativas del

lector— que propician en los personajes-espectadores diegéticos un triple y simultáneo sentimiento conformado por una *identificación*, una *participación* y una *ambigüedad* entre la ficción y lo real que deviene fantástico.

Revisaremos tres momentos que consideramos fundamentales en la conformación de dicho mecanismo. Indagaremos el origen tecnológico y espectacular del cine, que, mediante la *semejanza* o duplicación tecnológica de lo real, propició en los espectadores un sentimiento de *identificación* con lo representado en la pantalla; el origen del discurso narrativo fílmico, que, a través de la *simulación* de acciones y pasiones humanas ejecutada por el montaje, permitió un sentimiento de *participación* en el mundo narrado de la ficción cinematográfica; y, finalmente, su edificación como industria, en particular, la del *Star System* hollywoodense, que, en virtud de los *simulacros* representados por las estrellas, explotó y mitificó las imágenes de actores y actrices para generar una relación de dependencia y *ambigüedad* ficcional entre los espectadores y los íconos cinematográficos. Todos estos elementos —y no sólo el aspecto tecnológico— son temas y recursos representados en el mundo narrado de los relatos fantásticos en clave fílmica.

En el tercer capítulo analizaremos los relatos de Quiroga, Palma y Bioy Casares para identificar en ellos las consecuencias ficcionales surgidas del tratamiento de la coyuntura entre la proyección fílmica y el espectro fantástico.

En más de una ocasión recurriremos a crónicas y relatos cinematográficos latinoamericanos —no necesariamente peruanos o rioplatenses— cuyas propuestas, aun no siendo fantásticas, permitirán observar las relaciones entabladas entre el cine y la literatura de la época. Relaciones que, por lo demás, incluyen a los relatos que estudiaremos. La elección de estos textos —crónicas o relatos cinematográficos— responde, más que a un criterio geográfico de recepción, a su pertinencia para

explicar analógicamente algún rasgo específico —ideológico o formal— de la narrativa fantástica cinematográfica.

Carlos Dámaso Martínez ha señalado una correspondencia temática entre Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares. Sostiene que por la presencia del cine y «por la problemática fantástica del mundo visual, Quiroga es precursor de *La invención de Morel*».²⁵ Gabriela Mora ha estudiado la relación del doble y el cine en *XYZ* de Clemente Palma, a la que vincula con la ciencia ficción y el relato «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», de Horacio Quiroga.²⁶ Elton Honores enfatiza la relación entre «El espectro» de Quiroga, *La invención de Morel* y *XYZ (Novela grotesca)* cuyo argumento «constituye un claro antecedente»²⁷ de la novela de Adolfo Bioy Casares.

La autoridad de Jorge Luis Borges condicionó la recepción de las obras de Quiroga y Bioy Casares; a la primera la descalificó, hacia 1960,²⁸ afirmando, según recuerda Emir Rodríguez Monegal, que «Quiroga hizo mal lo que Kipling ya había hecho bien»,²⁹ y Bioy Casares fue considerado durante muchos años como su discípulo, pero su obra narrativa, tal y como afirma Trinidad Barrera, «tímidamente ha comenzado a ganar adeptos».³⁰ En Perú, la importancia institucional de Ricardo Palma y de sus *Tradiciones peruanas* —de estilo realista y costumbrista—, además de

²⁵ Carlos Dámaso Martínez, «El cine y los nuevos relatos fantásticos», Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires Losada, 1997, p. 33.

²⁶ Gabriela Mora, «El doble, el cine y la ciencia ficción», *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000, pp. 150-151.

²⁷ Elton Honores, «Cine y literatura en *XYZ* (1934) de Clemente Palma», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, vol. 20, pp. 86-92.

²⁸ Cfr. Rafael Olea Franco, «Borges y Quiroga. Simpatías y diferencias», *Los dones literarios de Borges*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2005, p. 115.

²⁹ Citado por Abelardo Castillo, «Horacio Quiroga», Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, p. XXVIII.

³⁰ Trinidad Barrera, «Introducción», Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 26.

otras razones sociales e ideológicas,³¹ ensombrecieron la obra de imaginación modernista y fantástica de Clemente Palma.³²

En esta tesis examinaremos los vínculos temáticos y estructurales que existen entre los relatos fantásticos cinematográficos, así como el tratamiento que cada uno de ellos ofrece al espectro fantástico y a la proyección fílmica, con el propósito de contribuir con la revaloración de la narrativa de estos autores iniciada en las últimas décadas. La tarea que emprendemos permitirá una reflexión sobre la forma en que cada relato articula la tradición fantástica con el cine para reconfigurar —y quizás resignificar— tanto el tema del espectro como el problema de los límites entre la ficción y lo real.

³¹ Cfr. Gabriela Mora, *op. cit.*, pp. 24-25.

³² La obra narrativa de Clemente Palma la constituyen *Cuentos malévolos* (1904), *Historias malignas* (1925) y *XYZ (Novela grotesca)* (1934). En Lima, la Pontificia Universidad Católica del Perú publicó en dos tomos, en el año de 2006, la *Narrativa completa* de Clemente Palma que incluye, además de las obras mencionadas, algunos relatos y un fragmento de novela que se encontraban inéditos. En México, la Universidad Autónoma de Querétaro, publicó en 2019, con presentación de Alejandra Amatto, la novela *XYZ (Novela grotesca)*. Éste último, presupone un importante aporte para la investigación de la obra del autor peruano en México.

CAPÍTULO I. LA CONFIGURACIÓN DE LO FANTÁSTICO

En esta escena de su relato «El libro de arena», Borges identifica magistralmente la esencia de toda narración fantástica: la confrontación problemática entre lo real y lo imposible.

David Roas, *Tras los límites de lo real*, 2011.

La ficción, entendida como «la universal capacidad del hombre que lo define por ello dotado de unas posibilidades ilimitadas de representación y juego»,³³ articula de diversas formas la relación del ser humano con el mundo. De acuerdo con Pozuelo Yvancos, el propio lenguaje, que tiene la virtud de expresar lo posible y lo imposible sin que ello pervierta su estructura, está poseído por la ficción y es, al mismo tiempo, uno de sus instrumentos.³⁴ Por lo tanto, múltiples parcelas de la experiencia humana están modeladas por la ficción. Dos de éstas, las que nos interesan, son el cine y la narrativa fantástica,³⁵ que, como todo arte, juegan a ser realidad.

La palabra «ficción» comprende una amplia gama de valores: puede expresar desde un «decir falsamente» que se emparenta con la «mentira», pasando por señalar acciones como «simular, fingir, imaginar, suponer o figurarse», hasta designar «la invención o *construcción*»³⁶ intencionada de mundos posibles o imposibles que se

³³ José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 12.

³⁴ *Cfr. Ibid.*, pp. 11-12.

³⁵ En este primer capítulo nos centraremos en ciertos aspectos ficcionales del relato fantástico; en el segundo, revisaremos los elementos del cine que, según creemos, fueron utilizados por los relatos fantásticos cinematográficos para reconfigurar el tema del espectro y el problema de los límites entre la ficción y lo real.

³⁶ Jesús G. Maestro considera que la ficción es una actividad «constructora» de mundos físicos, fenomenológicos, y lógicos, debido a que sus componentes son materiales, lo que le da a la ficción un valor de «realidad literaria». *Cfr. Jesús González Maestro, El concepto de la ficción en la*

fundamentan en un

discurso representativo o *mimético* que evoca un universo de experiencia humana mediante el lenguaje, sin guardar con el referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector —según su experiencia del mundo— aceptar la obra como ficcional y verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira.³⁷

En este último sentido es que se abordarán aquí las relaciones que el cine y la narrativa fantástica entablan con la ficción. La narrativa —fílmica o literaria, fantástica o no— presupone la construcción intencionada de universos en los que la *mimesis* —apropiación de lo real mediante la representación de la experiencia humana de lo posible y lo imposible— y la *verosimilitud* —ilusión de veracidad generada por la forma de la construcción artística y las expectativas del lector en forma de pacto o acuerdo que condicionan el tratamiento intratextual de lo posible y lo imposible representados— desempeñan un papel decisivo tanto en su producción como en su recepción.

El cine y el relato fantástico se sostienen sobre la certeza de que mimetizando la experiencia humana representan la «realidad», incluso si los hechos o los personajes representados no son históricos, no existieron o pertenecen al ámbito de lo imposible, de lo imaginario: los sucesos y los personajes ficcionales —posibles e imposibles— presuponen isomorfismos de hechos, personas, símbolos o alegorías que

literatura, Vigo, Maribel, 2006, p. 110. Las cursivas son mías.

³⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 2000, p. 208.

están en el escenario de la vida.³⁸ En todo caso, la relación mimética entre la experiencia humana —objetiva y subjetiva— y sus representaciones ficcionales es innegable.

La literatura y el cine se han nutrido de elementos imposibles que conviven con elementos posibles; los primeros se consideran maravillosos; los segundos, realistas. En el relato fantástico se percibe con mayor claridad dicha convivencia que, por lo demás, suele ser representada en forma de conflicto. Ahora bien, la confrontación final entre lo posible y lo imposible, y su identificación con lo real y lo imaginario, con lo verdadero y lo ilusorio, es superada, tanto en las obras realistas como en las fantásticas, por la categoría de la *verosimilitud*.

La literatura y la *Poética* aristotélica han demostrado que los acontecimientos más increíbles, cuando están estructurados con cierta lógica y unidad artística, constituidos y relacionados con el receptor en términos de pacto o acuerdo, resultan verosímiles: ofrecen, por encima o más allá de todo «realismo», una convincente ilusión de veracidad.³⁹ Ésta depende, como ya antes se ha expresado, de «la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y época»,⁴⁰ porque la admisibilidad de lo imposible no se mide por la distancia con lo real, sino por la función que se le asigna dentro de la obra y por la correlación de los elementos que la constituyen y que conforman sus propias leyes de coherencia, que no son

³⁸ Cfr. Cesare Segre, «El tiempo curvo de García Márquez», *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 248-249.

³⁹ La verosimilitud no se contrapone ni se asimila al «realismo», que es más bien una categoría que designa una modalidad de estilización concreta con sus correlatos formales. Estos principios de estilización son el legado de una tradición que alcanzó su expresión más alta con la escuela realista de la segunda mitad del siglo XIX. Contrariamente, la verosimilitud no es relativa a un principio concreto de estilización y es, más bien, compartida por muchas formas de la ficción, incluyendo la más fantástica, maravillosa o anti-realista.

⁴⁰ Helena Beristáin, *op. cit.*, p. 208.

necesariamente las del mundo. Intervienen también ciertas convenciones culturales —los diversos modelos de lo real propuestos a lo largo de la historia humana— que prefiguran la producción y la recepción de toda expresión ficcional. Esto involucra, necesariamente, diferentes modos de verosimilitud.

Susana Reisz ha señalado que el deslinde aristotélico entre los modos miméticos de la *historia* y la *literatura* resulta oportuno para distinguir los límites entre lo *real* — que abarca tanto lo ocurrido o actual como lo posible y lo imposible— y lo *fáctico* — que alude a lo sucedido y existente en el mundo—. Así, es posible identificar a la historia con lo fáctico y a la literatura con el ámbito de lo real porque «Aristóteles no exime al poeta de toda sujeción a la realidad ni postula la existencia de un mundo poético autónomo sin conexión con la experiencia colectiva del mundo real». ⁴¹ De esta forma, sugiere la autora que tanto la mimesis como la verosimilitud son conceptos históricamente dinámicos y adaptables, pues se vinculan necesariamente con la noción de lo real propuesta por una cultura y, por lo tanto, resultan inseparables de las condiciones espaciotemporales que los enmarcan. ⁴²

La ficción puede mimetizar o representar «lo posible» y «lo imposible», pues ambos conceptos se definen no por sus vínculos con lo real, sino por sus relaciones de verosimilitud dentro de la diégesis. El relato fantástico suele poner en contacto ambas nociones y problematizarlas dinámicamente mediante una relación irreconciliable.

Este tratamiento de choque entre lo posible y lo imposible representados resulta un aspecto fundamental del género y, de acuerdo con lo dicho anteriormente, permite distinguir diferentes modos de verosimilitud, esto es, distintos tratamientos del

⁴¹ Susana Reisz, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, p. 114.

⁴² *Ibid.*, pp. 135-190.

contacto entre lo posible y lo imposible, durante la transformación de lo fantástico del siglo XIX al XX.

Podemos afirmar, siguiendo a Rosalba Campra, que la relación de la *mímesis* y de la *verosimilitud* que configuran la ficción «no se establece [...] entre el texto y lo real, sino entre una concepción de lo real y una concepción de la literatura: lo que está sometido a comparación son dos sistemas convencionales [...] tributarios de la historia, no pudiéndose establecer sólo una vez, con validez para todas las latitudes y todas las épocas»,⁴³ por lo que una revisión diacrónica del tratamiento fantástico de lo real —representación de lo posible— y de lo irreal —representación de lo imposible— resulta pertinente para entender la relación entre ambos conceptos en el centro de la diégesis fantástica.

Partiendo de estas ideas, revisaremos en los siguientes apartados de este capítulo la configuración ficcional del relato fantástico. Es decir, reflexionaremos sobre el modo en que la *mímesis* y la *verosimilitud* son ejecutadas por las diferentes concepciones de lo fantástico durante el siglo XIX y las primeras décadas del XX. En este trabajo, por *mímesis* entenderemos una forma de apropiación de lo real —que abarca tanto la representación de lo posible como la de lo imposible— y por *verosimilitud*, un tratamiento intratextual de lo posible y lo imposible representados.

Las ideas y los recursos ficcionales que observaremos en lo que sigue no son privativos de una época o corriente artística; entendemos que pueden aparecer, mezclados o superpuestos, en relatos fantásticos de diferentes periodos, pues, como señala Susana Reisz, tienen un carácter dinámico y adaptable. La filiación de estos recursos con el romanticismo, el realismo y la modernidad se debe, más bien, a que

⁴³ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 154.

durante estas épocas tuvieron cierta predominancia y no porque sean exclusivos de estas corrientes.

1.1. Las formas del relato fantástico

Si estudiamos la *sorpresa* como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo estos exigen una continua transformación de la literatura.

Adolfo Bioy Casares, *Prólogo a la Antología de la literatura fantástica*, 1940.

Durante el siglo XIX, se publicaron en Europa y América ciertos relatos que, desde la concepción de lo real del universo vigente, construyen un mundo de carácter histórico y cotidiano, es decir, un ambiente realista homólogo al del lector occidental, en el que se superpone, en uno o varios momentos de la anécdota, un acontecimiento o un personaje heterólogo —entendido como *sobrenatural imposible*— que «trastorna [...] su estabilidad».⁴⁴

Para el personaje que la percibe,⁴⁵ dicha anomalía envuelve una oscilación de dos órdenes⁴⁶ inconciliables. Ésta presupone una *imposibilidad* transgresora que —puesto que la irregularidad ya «no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural»,⁴⁷ como sucede en el mito, en la leyenda cristiana o

⁴⁴ Cfr. David Roas, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁵ Cfr. Rosalba Campra, *op. cit.*, pp. 180-185.

⁴⁶ Cfr. Ana María Barrenechea, *op. cit.*, p. 397.

⁴⁷ Susana Reisz, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, p. 197.

en el cuento feérico — provoca una respuesta afectiva: un sentimiento *siniestro*, cuyo fundamento se encuentra en la amenaza de lo real, en el desquiciamiento de las certezas empíricas o en el posible colapso de las teorías del conocimiento vigentes.

La relación conflictiva entre lo real y lo imposible — anomalía transgresora y siniestra a un mismo tiempo, narrada por el protagonista o por otro, pero siempre focalizada desde la perspectiva del primero — entraña, necesariamente, un «escándalo racional»⁴⁸ dentro del mundo narrado, pues la oscilación entre «el peso de la cotidianeidad y lo irregular del acontecimiento no permite [...] una explicación lógica suficiente o unívoca»,⁴⁹ que justifique la anomalía reduciéndola ni a «una causa natural [ni] a una causa sobrenatural más o menos institucionalizada»⁵⁰ por el pensamiento vigente de lo real representado.

Así, estos textos tematizaron la oscilación inconciliable de dos órdenes de lo real que al relacionarse provocan un colapso en las certezas del personaje que percibe dicha oscilación.⁵¹ Aparecieron en el romanticismo,⁵² e ideológicamente plantearon más de una interrogante a los códigos racionales que establecían el sistema de mundo. Su propósito consistió en socavar el orden epistemológico imperante, pues obligaban al lector a «confrontar continuamente su experiencia de la realidad».⁵³ Su propuesta se orientó hacia un «desmantelamiento de lo "real" [...] y de sus

⁴⁸ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 160.

⁴⁹ José María Martínez, *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 26.

⁵⁰ Susana Reisz, *op. cit.*, p. 197.

⁵¹ En estos relatos, el testigo de la oscilación fantástica experimenta un sentimiento siniestro no sólo por la aparición de un fantasma, sino porque dicha aparición, focalizada siempre desde su perspectiva, desquicia las leyes más elementales de sus concepciones del universo.

⁵² Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 9.

⁵³ David Roas, *op. cit.*, p. 26.

asunciones ideológicas, ridiculizando y parodiando toda fe ciega en la coherencia psicológica [o científica] como actividad "civilizadora".⁵⁴ Puede decirse que tematizan

de modo mucho más radical y directo que las demás ficciones literarias, el carácter ilusorio de todas las «evidencias», de todas las «verdades» transmitidas en que se apoya el hombre de nuestra época y de nuestra cultura para elaborar un modelo interior del mundo y ubicarse en él.⁵⁵

Sobre la base de este modelo, que para Todorov constituye el fantástico puro⁵⁶ y que, posteriormente, también será llamado fantástico clásico,⁵⁷ se irían «superponiendo otros elementos de orden semántico, ideológico, simbólico, etc., que serían más flexibles y ricos, e irían cambiando con el paso del tiempo y la cosmovisión de cada época»,⁵⁸ y supondrían, de acuerdo con las posturas teóricas de Irène Bessière y Mery Erdal Jordan, las transformaciones o adecuaciones culturales del relato fantástico en su paso del siglo XIX al XX.

Desde esta perspectiva, es posible observar varias formas del relato fantástico en

⁵⁴ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 146.

⁵⁵ Susana Reisz, *op. cit.*, p. 194.

⁵⁶ Todorov señala que lo *fantástico* puro debe mantenerse en la incertidumbre o ambigüedad que él denomina «vacilación». Lo *extraño* y lo *maravilloso* son géneros vecinos. Lo extraño se caracteriza porque su anécdota explica cabalmente los acontecimientos aparentemente sobrenaturales, dejando las leyes de la realidad intactas. Lo maravilloso, por otro lado, se distingue porque su anécdota admite leyes sobrenaturales perfectamente asumidas y verificables al interior del mundo narrado que no implican un desajuste de la realidad. De acuerdo con el predominio de cada género en un texto particular, el relato se posicionaría en umbrales como fantástico-extraño, fantástico-maravilloso, etcétera. Cfr. Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Coyoacán, 2003, pp. 37-49.

⁵⁷ Cfr. Omar Nieto, *Teoría general de lo fantástico. Del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2016.

⁵⁸ José María Martínez, *op. cit.*, p. 23.

las que se mantiene, sobre los diversos ajustes, el rasgo común a toda la narrativa fantástica: «la demarcación de una zona convencional en la que lo fantástico es configurado como una irrupción que enfatiza la oposición *natural/sobrenatural*»,⁵⁹ una «confrontación problemática entre lo real y lo imposible»,⁶⁰ cuya consecuencia es un sentimiento siniestro que se sostiene en la amenaza de lo real.

Así, de acuerdo con el modo en que se articulan la mimesis y la verosimilitud en torno a esta oscilación problemática entre dos niveles inconciliables de lo real — «la convivencia conflictiva de lo *posible* y lo *imposible*»—⁶¹ en diferentes momentos, es factible hablar de varios tipos de fantástico. Durante el siglo XIX, predominó entre ambos órdenes de lo real una relación de rigidez antitética; pero en el siglo XX, su relación fue de cierta blandura y flexibilidad compositiva.

En el romanticismo, lo fantástico —esto es, la oscilación inconciliable entre dos órdenes de lo real que, a través de lo sobrenatural imposible, desquicia las certezas de un personaje— se plantea como una reacción frente a los presupuestos lógicos y racionalistas de la Ilustración; en el realismo, se resiste a los postulados cientificistas del positivismo finisecular; y en la modernidad, se identifica con los principios teóricos y filosóficos del lenguaje y la ciencia que se conciben como componentes ficcionales que no contradicen a lo real sino que lo conforman. En todos los casos, lo fantástico propone universos fronterizos sometidos a la oscilación, a la ambivalencia. Antes de reflexionar sobre las formas de lo fantástico, revisaremos lo *siniestro* y lo *sobrenatural imposible* que suponen dos componentes esenciales del género.

⁵⁹ Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, p. 142.

⁶⁰ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Editorial Páginas de Espuma, 2011, p. 14.

⁶¹ Susana Reisz, *op. cit.*, p. 195.

1.1.1. Dos componentes de lo fantástico

1.1.1.1. Lo siniestro

Para explicar el sentimiento adverso que un personaje experimenta frente a la percepción de la oscilación fantástica, Mery Erdal Jordan emplea el concepto de lo *siniestro* y, al definirlo, recurre a tres nociones: la reactivación de las ideas animistas y de los complejos infantiles que se creían superados pero que retornan en forma de otredad amenazante, planteada por Sigmund Freud; las manifestaciones de arquetipos en los que subyacen los antiguos miedos de la humanidad, expresada por Carl Gustav Jung; y la transformación de la risa carnavalesca — vinculada con lo grotesco festivo, deudor de antiguos rituales de renovación — en monstruo subjetivo y aterrador, propuesta por Mijaíl Bajtín.⁶²

De acuerdo con Erdal Jordan, los tres teóricos aluden, desde distintos ámbitos académicos, a un *olvido* que

por su *estatus* ontológico equívoco —no sabemos *qué* olvidamos pero sí sabemos que olvidamos— explicaría [...] la capacidad de [lo] fantástico de revertirse en concreciones amenazantes, sin que podamos apuntar a un referente que no sea puramente ideacional: tenemos “una noción” de la muerte,

⁶² Mery Erdal Jordan explica que Bajtín sugiere un abandono de antiguos saberes rituales del ciclo vital que, reconfigurados por el romanticismo, resultan ajenos, extraños, y provocan sentimientos adversos como el miedo o la angustia. Freud propone que lo siniestro surge del retorno de los remanentes animistas y sagrados — propios de la mentalidad mágica del niño o del hombre primitivo — que se creían superados y que, por lo mismo, fueron relegados al inconsciente, es decir, al ámbito de lo desconocido, y cuya reactivación resulta ajena y amenazante. Jung enfatiza el carácter consciente de las culturas arcaicas ante símbolos que actualmente se manifiestan como imágenes primordiales, pero extrañas, convertidas inconscientemente en otredades siniestras. *Cfr.* Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, pp. 14-20.

“una noción” del fantasma, “una noción” del más allá». ⁶³

Dichas «nociones», que responderían a la recuperación enajenada e incompleta de saberes considerados populares —códigos mágicos, rituales, sagrados, animistas, que se mantienen con cierta legalidad en el mito, la leyenda cristiana o el cuento feérico— y que primitivamente constituían un orden de lo real, se transforman, dentro de un sistema de mundo predominantemente racionalista, en otredades amenazantes: resultan extrañas e impertinentes, es decir, siniestras. Los sentimientos adversos —miedo, angustia, terror, incertidumbre, humillación, etcétera— que nacen de las vivencias de un personaje en el seno de la narrativa fantástica se vinculan, por lo tanto, con lo siniestro.

La noción bajtiniana de lo grotesco romántico, que en virtud de un olvido o extrañamiento transforma en monstruo a la risa festiva y renovadora del carnaval, ofrece elementos que clarifican lo siniestro fantástico. Sobre todo, porque reflexiones posteriores, específicamente las de Wolfgang Kayser y Frances S. Connelly, enfatizarán el carácter de extrañeza inquietante que se desprende de lo grotesco en casi todos sus aspectos: satírico, trágico o fantástico.

Wolfgang Kayser afirma que lo grotesco «es el mundo en estado de enajenación [y que] por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña». ⁶⁴ Frances S. Connelly señala casi en los mismos términos que «lo grotesco aparece al romper los límites culturales, comprometiendo y contradiciendo lo que es “conocido”, “propio”

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, (1957), Madrid, Machado Libros, 2010, p. 309.

o “normal”»,⁶⁵ pues éste se revela «en los momentos intersticiales en que lo familiar se convierte en extraño o cambia inesperadamente hacia otra cosa».⁶⁶ Ambas concepciones acusan un claro paralelismo con la idea de lo siniestro, elaborada por Freud,⁶⁷ y con la del grotesco romántico, propuesta por Bajtín:⁶⁸ enfatizan el carácter

⁶⁵ Frances S. Connelly, *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, (2012), Madrid, Machado Libros, 2015, p. 25.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁶⁷ Cuando Freud examinó el sentimiento de lo siniestro encontró diversos casos (vivenciales y literarios) en los que éste se hallaba. Las narraciones fantásticas ofrecieron, por su naturaleza ficcional, ejemplos elocuentes: en «El hombre de arena» de E. T. A. Hoffmann se manifiesta claramente la transformación de lo cotidiano en extrañeza inquietante. De acuerdo con Freud, lo siniestro se asocia con emociones repulsivas y desagradables —espanto, miedo, angustia— que surgen de la metamorfosis de lo familiar, lo cotidiano y lo conocido, en algo ajeno, extraño, no familiar, y que se vincula con antiguas creencias populares, mágicas, míticas, sagradas o animistas que se creían superadas. En su ensayo, Freud procede, en un primer momento, oponiendo la voz alemana «*heimlich*», que denota lo que es familiar, hogareño y cotidiano, a su antónimo «*unheimlich*», que connota lo desconocido, de tal forma que lo *siniestro* causa espanto precisamente porque *no* es conocido, familiar. Posteriormente, y después de haber analizado la relación del Hombre de arena con la amenaza de violencia sobre los ojos de Nathaniel, que es un motivo de terrible angustia infantil, argumenta que los complejos infantiles reprimidos pueden causar sentimientos siniestros que se vinculan también con antiguas creencias populares, mágicas, míticas, sagradas y animistas. *Cfr.*, Sigmund Freud, «Lo siniestro», *Obras completas*, vol. 3, Madrid, Biblioteca nueva, 1996.

⁶⁸ De acuerdo con Bajtín, el *grotesco romántico o subjetivo* rechazó la lógica racional de los cánones clásicos y se apoyó en la tradición literaria del renacimiento, especialmente en Cervantes y Shakespeare. A diferencia del grotesco medieval (popular, comunitario, renovador, cíclico) y del renacentista (terrenal, cósmico, universal) el grotesco romántico expresó la visión individual y subjetiva del mundo. El olvido del sentido primitivo de la risa como elemento regenerador y universal implicó que el cuerpo y la materia se transformaran en vida inferior. Las imágenes recuperadas en el grotesco romántico expresan el temor que inspira un mundo olvidado, extraño, terrible y, por lo tanto, amenazante. Los escritores románticos trataron de comunicar ese temor a los lectores, es decir, trataron de inspirarles un sentimiento siniestro. De esta forma, los elementos grotescos del carnaval del medioevo, de la tradición literaria renacentista y neoclásica persisten, pero con un carácter negativo. La locura, antes una parodia feliz del espíritu oficial, de la serenidad del estado y, en palabras de Bajtín, la «verdad oficial», ahora reviste aspectos sombríos y trágicos de la soledad y el aislamiento del individuo. La máscara, que expresaba la alegría de la sucesión y negaba el sentido único del ser humano, ahora encubre y engaña. Las marionetas, que formaban parte de la fiesta, simbolizan ahora una fuerza sobrehumana y desconocida que gobierna a los hombres y los convierte a ellos mismos en marionetas. El diablo, antes un despreocupado portavoz de opiniones no oficiales, de santidad al revés, en el romántico encarna el espanto y la tragedia; la risa carnavalesca convertida en monstruo es maligna, es

de extrañamiento que resulta de la recuperación sorpresiva de saberes olvidados que, puestos en retorno, se perfilan como otredades siniestras y amenazantes. Este fenómeno es, por lo demás, uno de los procedimientos esenciales del relato fantástico: la recuperación de códigos mágicos, sagrados o animistas que resultan extraños, desconocidos, olvidados, imposibles o siniestros dentro de un sistema de mundo donde lo posible y racionalista es el marco general de la diégesis.

Los saberes populares, vinculados con los sueños, las fantasías feéricas, los antiguos mitos y los relatos sagrados, transmitidos primero de forma oral y, después, escrita, nos hablan a través de las expresiones ficcionales de los miedos arcaicos del ser humano frente a los misterios y amenazas de un mundo extraño.

La recuperación decimonónica de estos saberes reprimidos implica una *desfamiliarización* siniestra que genera una incertidumbre intelectual: provoca miedo o inquietud cuando se manifiesta en el seno de un mundo cuya propuesta de lo real se fundamenta en postulados racionalistas. Por lo tanto, puede decirse que lo grotesco es un rasgo de lo fantástico, o bien, una de sus ramificaciones. De cualquier forma, el relato fantástico, tal y como observa Italo Calvino, está «siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo *inconsciente*, de lo *reprimido*, de lo *olvidado*, de lo *alejado* de nuestra atención *racional*». ⁶⁹

Así, puede afirmarse que la experiencia siniestra sufrida por un personaje frente a lo fantástico se fundamenta en el sentimiento de que el mundo grotesco, desfamiliarizado,

es nuestro propio mundo... y no lo es. La sonrisa que se mezcla con el

infernado, siniestro. Cfr. Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 7-57.

⁶⁹ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 11. Las cursivas son mías para enfatizar lo escrito párrafos antes.

horror tiene su razón de ser en la experiencia de que el mundo en que confiamos y que aparentemente descansa sobre los pilares de un orden necesario se extravía en la irrupción de fuerzas abismales [olvidadas o reprimidas], se desarticula, pierde sus formas, ve disolverse sus ordenaciones...⁷⁰

La característica del extrañamiento, de la enajenación de nociones reprimidas u olvidadas que se reactivan en un mundo racionalista, se perfila como una herramienta de lo fantástico porque, en su dinamismo oscilatorio entre dos órdenes de lo real, se desconoce el propio mundo y se derrumban las certezas depositadas en él: «resulta no ser más que una apariencia».⁷¹ Puede decirse que lo fantástico trabaja con signos que no tienen un referente concreto y que sólo puede simbolizar «nociones» de las cosas, de sus apariencias, de sus fantasmas, y que cuando estos fantasmas irrumpen se establece lo siniestro como amenaza del propio mundo.

Lo fantástico, que tematiza y articula el aspecto angustiante de lo grotesco, detona el sentimiento siniestro porque es un proceso de perdurable disolución de lo real que involucra «la caída frente al horror de [un] mundo transformado»⁷² por las fisuras de lo real a través de las que irrumpe lo imposible. Lo siniestro se vincula, consecuentemente, con la reactivación de saberes primitivos que han sido olvidados, pero que se arrastran insidiosamente en la cultura popular, y aparecen en forma de fantasmas —signos sin un referente concreto— que amenazan la certeza de lo real en el propio orden de mundo. Frente a lo siniestro fantástico, lo real parece absurdo sin más.

Para efectos de nuestro estudio, definiremos el sentimiento siniestro del relato

⁷⁰ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 67.

⁷¹ *Ibid.*, p. 310.

⁷² *Idem.*

fantástico como una recuperación o una reactivación de las expresiones populares de lo imposible (mágicas, sagradas, animistas, rituales) reprimidas u olvidadas, que se actualizan en forma de otredad (amenazante o ambigua) en el sistema de significación imperante. Esta otredad es expresada de forma negativa (vacilación, incertidumbre, inquietud, miedo, repulsión, e incluso, ironía) porque su presencia desarticula los cimientos que sostienen los códigos epistemológicos del mundo.

Definido así, lo siniestro explica la ambigüedad, ya sea representada como vacilación, incertidumbre o ironía, del relato fantástico del XIX y del XX. Por un lado, esclarece el temor representado en los relatos románticos y realistas,⁷³ cuya base fantástica se encuentra en la «vacilación» e «irresolución» frente a la oscilación de dos o más órdenes de lo real; por otra parte, revela la ambigüedad, la ironía, el absurdo, o la parodia representadas en las ficciones fantásticas modernas⁷⁴ cuya «adecuación» o «superposición» entre la ficción y lo real presupone la anomalía fantástica. El fantástico del XIX y el del XX, expresa las nociones de mundo al revés o de segundas vidas, enfatiza la materia y el cuerpo, las posibilidades de ordenamientos distintos del mundo, la individualidad y la subjetividad del hombre. Es decir, subraya el carácter grotesco de la experiencia humana.

Tanto lo siniestro como la risa —que se desprenden de lo grotesco— implican la inversión y desarticulación de los códigos culturales que designan lo real. Su

⁷³ Lo siniestro en el fantástico del siglo XIX implica un temor o una vacilación porque el sistema de mundo estaba trazado desde el ámbito de la ciencia, que negó a todas las expresiones ficcionales un carácter de verdad. Así, la otredad siniestra provenía de los símbolos relacionados con los saberes populares de la magia o la superstición: el fantasma, el vampiro, las hadas, el diablo, el doble, entre otros.

⁷⁴ En el siglo XX, las expresiones culturales que componen *la realidad* comienzan a relacionarse de una forma distinta. A partir de criterios lingüísticos y tecnológicos, la realidad y la ficción se relacionan de una forma más flexible porque empieza a considerarse que ambas ofrecen verdades epistemológicas.

diferencia radica en que las transgresiones de los contenidos culturales que mueven a risa son aceptadas socialmente como falsas y provisionarias: el tiempo festivo del carnaval y el «mundo al revés» que simboliza, tarde o temprano se incorporan al tiempo administrativo y a las jerarquías oficiales; de ahí su carácter liberador y regenerador. En cambio, en el fantástico del XIX lo siniestro espanta y angustia porque es el resultado de un desajuste de los códigos que designan la realidad que, en caso de ser aceptado como cierto, supondría la total desarticulación de los sistemas epistemológicos que instituyen al mundo y que dictaminan sus leyes. Así, lo siniestro origina la sensación «de que no podríamos vivir en un mundo de repente transformado. No se corresponde con [...] el miedo a la muerte, sino al pánico ante la vida»⁷⁵ porque el extrañamiento siniestro acusa la completa abolición de las nociones en que se fundamenta lo real.

En el siglo XX, lo siniestro, como veremos en los relatos fantásticos cinematográficos, ya no causa temor o miedo sobrenatural, sino más bien, ciertos terrores lúdicos —repulsión, asco, ironía, humillación y parodia— que degradan al sistema de mundo equiparándolo con la ficción. Estos sentimientos lúdicos enfatizan, como los sentimientos de terror, la angustia de tener que vivir en un mundo ajeno, extraño y transformado. Ya sea que la realidad se convierta en una parodia de la ficción o que la ficción la anteceda o la sustituya, todos los casos la denigran, la hacen siniestra. Este sentimiento se expresa con claridad en *La invención de Morel* cuando el prófugo afirma que «sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida [...] estar en una isla habitada por fantasmas artificiales era la más insoportable de las pesadillas».⁷⁶

⁷⁵ Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 310.

⁷⁶ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 161.

1.1.1.2. Lo sobrenatural imposible

Más de una propuesta teórica de lo fantástico ha identificado lo sobrenatural con la amenaza angustiante provocada por lo siniestro. Se ha señalado que uno emana necesariamente del otro.⁷⁷ Ambos involucran, ciertamente, la presencia de una *otredad*,⁷⁸ pero se trata de dos fenómenos distintos cuya función y grado de pertinencia depende de la verosimilitud de los mundos narrados que las representen.

En el relato fantástico, lo *siniestro* se manifiesta como una reacción afectiva provocada por una reactivación de las expresiones populares, mágicas o animistas, transformadas en monstruos, y lo sobrenatural tiene un carácter de *imposibilidad* transgresora que amenaza las nociones de lo real representadas en la diégesis fantástica. Sin embargo, la presencia de lo sobrenatural resulta posible en ciertas expresiones ficcionales, como el mito, la hagiografía y el relato feérico, en las que lo sobrenatural es asumido —sin provocar amenaza siniestra— por el pensamiento animista o mágico que codifica lo real.

Los mitos, la hagiografía y los libros sagrados están plenos de expresiones

⁷⁷ Esta observación sólo es válida para el relato fantástico del XIX que expresó la presencia de lo sobrenatural en términos de una anomalía amenazante cuya presencia originaba el temor o la angustia vivida y expresada por sus protagonistas. Sin embargo, en muchos relatos fantásticos del siglo XX el lector atestigua que lo sobrenatural no es atemorizante, aunque sí siniestro en su valor de ironía o humillación. Este sentimiento se expresa en *La invención de Morel* cuando, hacia el final del relato, el protagonista reconoce, sin experimentar temor alguno, que fue *humillado* por la dependencia de las imágenes, específicamente la de Morel con Faustine. Por otra parte, en los relatos de Quiroga y Palma también veremos cómo los protagonistas no expresan sentimientos de temor ni vacilación o incertidumbre frente a lo sobrenatural, sino de vejación, burla o escarnio.

⁷⁸ Jorge Olvera Vázquez señala que «la narrativa mimética establece [...] un vínculo diáfano con el mundo cotidiano, con la identidad; la no mimética, en cambio, es *el otro* literario. En tanto se relaciona en primera instancia con otredades, se convierte en la alteridad de la mimesis». *Cfr. Aquelarre en los bosques narrativos*, México, UNAM, 2017, p. 17.

sobrenaturales que no atemorizan ni sobrecogen, ni a los personajes ni a los lectores.⁷⁹ Dentro del mundo narrado, lo *sobrenatural* proviene de fuerzas divinas y, por lo tanto, omnipotentes. El sistema de mundo de estas expresiones mágicas, primitivas y populares asume lo sobrenatural porque, en última instancia, es propio de lo sagrado.

La leyenda, el cuento feérico y el relato gótico,⁸⁰ por otra parte, también contienen elementos sobrenaturales y el miedo es representado en la diégesis. Sin embargo, el miedo provocado por lo sobrenatural no implica en ellos la presencia de lo siniestro, porque lo sobrenatural se expresa como un hecho posible e indudable proveniente de fuerzas que premian o castigan la conducta humana. Lo sobrenatural forma parte del mundo porque en la anécdota predomina lo real imaginario o simbólico que nos habita sobre lo real que se vincula con el sistema de mundo extratextual. Es decir, hay una preponderancia de lo imposible sobre lo posible, del pensamiento simbólico popular sobre el pensamiento científico. La oralidad de la leyenda y del relato feérico confirman este predominio. El relato gótico, ejecutado por profesionales de la escritura, aunque aristocratiza los saberes populares que se expresan en las supersticiones, no duda de la verdad epistemológica que ofrecen las expresiones imaginarias o ficcionales. Este es el caso de ciertos relatos de Edgar Allan Poe que han seguido la

⁷⁹ Basta con recordar algún fenómeno de transformación en los mitos registrados por Ovidio — la estatua que cobra vida frente a Pigmalión —, o las diversas manifestaciones de la deidad en la *Biblia* — la zarza que arde sin consumirse — para percibir que lo sobrenatural resulta posible en el marco del pensamiento mágico o animista. En estos ámbitos lo sobrenatural no genera lo siniestro porque forma parte de las concepciones posibles de lo real y las expectativas del lector.

⁸⁰ En estos géneros el miedo es propiciado por una situación de castigo ejemplar (en la leyenda se castiga al transgresor con una aparición diabólica o espectral y en el relato feérico, con una maldición de, por ejemplo, un hada). El miedo también se propicia por una situación de excepción, en el caso del cuento gótico. Lo siniestro no forma parte de lo sobrenatural porque el temor representado es debido al castigo divino por una conducta pecaminosa o a una excepción realizada por ciertos saberes mágicos o secretos.

tradición gótica y que han sido clasificados como relatos maravillosos o extraños.⁸¹

Como puede verse, no todo relato de lo sobrenatural envuelve, en la expresión de su anomalía, el sentimiento siniestro. La verosimilitud justifica la existencia de lo sobrenatural en ficciones en que éste se plantea como posible. Susana Reisz lo explica del siguiente modo:

una ninfa perseguida por un dios que se convierta en un árbol de laurel es un hecho tan ajeno a la realidad cotidiana de un griego o un latino del siglo I como lo es para un occidental del siglo XX la repentina transformación de un viajante de comercio en un insecto repugnante. Sin embargo, por más que ambos sucesos puedan parecer meras variaciones de un mismo *impossible*, sus diferentes relaciones con el respectivo horizonte cultural del productor y sus receptores acarrearán que el primer suceso pueda ser categorizado como producto de un tipo de legalidad opuesta a la natural pero en última instancia admitida como un [posible según lo relativamente verosímil] por la validación que le da su pertenencia a una tradición mítica aún viva; [en el relato fantástico], en cambio, [lo sobrenatural] no corresponde a ninguna de las formas codificadas de manifestación de lo sobrenatural que mantenga su vigencia para un hombre de nuestros días y de nuestro ámbito cultural.⁸²

Efectivamente, cuando lo sobrenatural resulta imposible para la lógica del mundo narrado genera angustia o inquietud porque, de ser cierta la imposibilidad,

⁸¹ Un claro ejemplo de estos textos de Poe es «La verdad en el caso del señor Valdemar» que, a pesar de lo inquietante del caso y extraño del suceso (un caso de hipnotismo *in articulo mortis*), los eventos forman parte de sucesos largamente comentados y distorsionados en consejas populares. El propio título del relato señala el juego ficcional que presenta los hechos como verdaderos. Esto pone el relato de Poe en una de las categorías que Todorov, en *La introducción a la literatura fantástica* (1971), planteó para la literatura sobrenatural no fantástica: lo extraño o lo maravilloso.

⁸² Susana Reisz, *op. cit.*, p. 197.

el sistema se vería fuera de sus goznes. En el relato fantástico, lo sobrenatural —en su valor de imposibilidad transgresora— y lo siniestro se conjugan para plantear una oscilación inconciliable entre diferentes órdenes de realidad. Lo sobrenatural, por lo tanto, puede ser posible o imposible de acuerdo con las leyes del mundo ficcional en que aparezca. En el relato fantástico lo sobrenatural se plantea siempre como imposible y, por lo tanto, como detonante de lo siniestro.

El relato fantástico del XIX —primero el romántico y después el realista— propuso lo sobrenatural como una imposibilidad que, a través del sentimiento siniestro, amenaza la «realidad» representada en el mundo narrado. Esto permitió a los relatos de este periodo problematizar la relación entre lo real que percibimos con los sentidos y lo real que nos habita. Otro es el caso del relato fantástico moderno. En él, lo sobrenatural imposible pierde su carácter de irrupción, puesto que, en la modernidad, la ficción y lo real se relacionan con cierta flexibilidad simbiótica. Sin embargo, el sentimiento de lo sobrenatural imposible no desaparece del todo, sino que se convierte en un sentimiento de simulacro, de ficcionalización de lo real, ejecutado por la tecnología o el lenguaje.

1.2. El relato fantástico en el siglo XIX

Pero ¿cómo se explica usted lo acaecido?

José María Roa Bárcena, «Lanchitas», 1878.

Existen dos tradiciones teóricas del relato fantástico. Una que dialoga y discute con las ideas propuestas por Tzvetan Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica* (1971), y otra cimentada en los planteamientos expuestos en *El relato fantástico. La*

poética de lo incierto (1974), de Irène Bessière. La primera suele reflexionar y discutir lo fantástico desde la certidumbre de que este género narrativo envuelve a los relatos que construyen un mundo mimético, referencial y posible, homólogo al del lector, en el que irrumpe un fenómeno o un personaje heterólogo (sobrenatural imposible) que deja una huella afectiva (siniestra) en la cotidianidad representada. Este fenómeno de oposición entre lo homólogo y lo heterólogo, lo posible y lo imposible, plantea un cuestionamiento que queda sin respuesta. Por otra parte, la segunda tradición dilucida y reflexiona lo fantástico desde la concepción de «una lógica narrativa a la vez formal y temática que, sorprendente o arbitraria para el lector, refleja [...] las metamorfosis culturales de la razón y del imaginario colectivo».⁸³

Ambas tradiciones enfatizan el carácter de oscilación entre dos órdenes de lo real (natural/sobrenatural, trivial/extraño, realista/ficcional) que define la configuración narrativa del fantástico. La primera definición enmarca los relatos fantásticos románticos y realistas del XIX, en tanto que la segunda, al hacer énfasis en las metamorfosis culturales, envuelve las transformaciones de lo sobrenatural y de lo siniestro planteadas en los relatos fantásticos del siglo XX porque el fantástico «corresponde con la formulación estética de los debates intelectuales de un periodo, relativos a la relación del sujeto con lo suprasensible o con lo sensible».⁸⁴

En el fantástico del siglo XX lo sobrenatural no provoca miedo ni vacilación, pero mantiene su carácter, aunque transformado, de anomalía o imposibilidad transgresora. Lo siniestro conserva su carácter de recuperación, pero transfigurado en sentimientos de humillación, ironía, sarcasmo, parodia, vergüenza, o en cualquier forma

⁸³ Irène Bessière, «El relato fantástico. Forma mixta de caso o adivinanza». *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros, 2001, p. 84.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 85.

de degradación que se identifique con una angustia psicológica o cultural frente a la repentina transformación del mundo tal y como es concebido.

En los siguientes apartados revisaremos las formas de lo fantástico del siglo XIX y principios del XX. Nos apoyaremos en algunas ideas propuestas por Mery Erdal Jordan con respecto a la evolución de lo fantástico que, según creemos, explican aspectos fundamentales de su transformación.⁸⁵

1.2.1. El fantástico romántico

La recuperación romántica de la sensibilidad, de las experiencias psíquicas y los saberes populares, así como la exaltación de la imaginación y la fantasía, pero, sobre todo, la confianza en el lenguaje como instrumento poético, como mecanismo creador y simbólico que estimula el descubrimiento de realidades ocultas —a veces, nuestras—, repercutieron en la configuración del fantástico decimonónico.

En su prefacio a las *Baladas Líricas* (1800) William Wordsworth propone, frente a lo que él considera una retórica anquilosada de la poesía neoclásica, un lenguaje «poético», entendido como un instrumento «creador», que exalte la *imaginación* «por medio de la cual las cosas *ordinarias* deberían presentarse al entendimiento de un modo *desacostumbrado*».⁸⁶ Este lenguaje poético debe descubrir «las leyes elementales de nuestra naturaleza: principalmente por lo que se refiere a la manera que tenemos

⁸⁵ Cfr. Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, pp. 75-134.

⁸⁶ William Wordsworth, *Prólogo a las Baladas Líricas*, México, UNAM, 2005, p. 25-26. Las cursivas son mías para señalar la búsqueda de una realidad oculta que descubra el mundo de forma diferente a la realidad cotidiana, es decir, que lo *desfamiliarice*. Esta búsqueda de lo desacostumbrado en lo cotidiano coincide con las nociones de lo siniestro revisadas en apartados anteriores. De estas ideas surge, en parte, el elemento sobrenatural en el centro de las historias fantásticas de este periodo.

de *asociar ideas* cuando estamos *bajo los efectos de la emoción*». ⁸⁷ De acuerdo con Wordsworth, la poesía —que para él comprende toda la ficción literaria— revela, a través de las emociones y de la imaginación, expresadas a través de símbolos ficcionales, la verdadera naturaleza de los seres y las cosas. Sumariamente, la creación debe fundamentarse en el lenguaje de la gente rústica, que vive en contacto con la naturaleza, porque éste, según Wordsworth, es un lenguaje «más filosófico que el que a menudo utilizan los poetas» ⁸⁸ neoclásicos y, por lo tanto, ofrece, a través de las antiguas tradiciones populares, la posibilidad de descubrir la esencia del mundo y las raíces de lo humano.

Por otra parte, Percy Bysshe Shelley apunta en su *Defensa de la poesía* (1821) que la poesía —que, para él, como para Wordsworth, comprende toda la literatura— es una expresión de la *imaginación* y no del razonamiento. Shelley considera que hay hombres más propensos que otros a la imaginación y a la belleza; estos hombres representan la *figura del poeta* que, además de ser un creador, es una suerte de *vidente* —o profeta— porque «contempla en el presente el futuro, y sus pensamientos son los gérmenes y el fruto de los últimos tiempos». ⁸⁹ El poeta puede *ver* y comunicar a otros lo que está invisible en la naturaleza.

Estas ideas —que forman parte del espíritu de la época y que se difunden también en Latinoamérica— afectaron la forma romántica del relato fantástico. Considerado entonces también como creación poética, el relato fantástico nace como una reacción frente a los postulados ideológicos de la Ilustración y como una propuesta

⁸⁷ *Idem*. Las cursivas son mías para señalar que la propuesta romántica exaltó las expresiones de la ficción que enmarcan las experiencias sensibles y las expresan mediante símbolos ficcionales. En el caso del romanticismo, mediante el lenguaje poético, que es un lenguaje simbólico propio de la literatura y el arte.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁹ Percy Bysshe Shelley, *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Siglo XX, 1978, pp. 22.

para desautomatizar las anquilosadas formas expresivas de la literatura neoclásica.

Si bien existen antecedentes de esta «desautomatización» en el relato gótico,⁹⁰ el romanticismo consolida lo fantástico al proponer la ficción literaria como una «certeza» epistemológica de otra vida, quizás más verdadera, pero que se mantiene oculta y que sólo el poeta, en su calidad de *vidente*, puede descubrir y comunicar a través de la poesía, es decir, mediante la ficción literaria.

Así, en el relato fantástico romántico destacan —además de los rasgos genéricos enunciados en los primeros párrafos del apartado 1.1.— dos aspectos narrativos que se relacionan con la idea romántica de la imaginación: el lenguaje poético y la figura del poeta como vidente. Se trata de 1) el uso de la *metaficción* para evidenciar, a través de la construcción metadieгética del relato, el carácter poético —ficcional— de lo fantástico, y de 2) la búsqueda de una *naturalización* de lo sobrenatural imposible.⁹¹

La metaficción en la esfera del relato fantástico romántico genera una suerte de ironía en la que subyace una valoración positiva de la ficción —identificada con la magia y el animismo— que se estima como verdad epistemológica oculta que necesita descubrirse.⁹² Esta ironía radica, justamente, en el hecho de transparentar el

⁹⁰ La novela gótica se inicia oficialmente con *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole en la que ya aparecen en un mismo espacio ficcional dos intenciones: la ficción y la realidad como presupuestos narrativos que habitaran un mismo espacio ficcional. Esto es ya un antecedente de lo fantástico. El autor confiesa que uno de sus objetivos era «fusionar dos especies de novela, la vieja y la moderna. En la primera todo era imaginación e improbabilidad; en la segunda, se pretende, y a veces se consigue, copiar con éxito la naturaleza». Cfr., Horace Walpole, *El castillo de Otranto*, México, Coyoacán, 2001, p. 15. De hecho, las coordenadas espaciotemporales del relato fantástico romántico son muy similares a las del gótico: la noche, el bosque, castillos o mansiones abandonadas, ruinas medievales. En el romántico como en el gótico, su personaje suele viajar al lugar de lo fantástico, a una periferia que funciona con leyes distintas a las de un centro que simboliza la civilización o la Identidad oficial.

⁹¹ Cfr. Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, pp. 78-90.

⁹² Cuando el poeta romántico —profeta y vidente— descubre realidades «ocultas» puede transmitir las a otros a través del lenguaje simbólico y con ello consigue desautomatizarlas: presentarlas de una forma *desacostumbrada*, ajena a lo cotidiano. Esta búsqueda de lo ajeno, de lo oculto,

carácter ficcional del fenómeno fantástico dentro del mundo narrado.

De este carácter irónico se desprende la tensión entre dos o más nociones de lo real representadas en el relato y configuradas en diferentes niveles diegéticos. Por un lado, la recuperación siniestra de verdades ocultas, y por otro, la percepción subjetiva de una dualidad inquietante que habita en los objetos más cotidianos. Por esta razón, el relato romántico tiende a presentar los acontecimientos fantásticos como pertenecientes al mundo ficcional: en el relato romántico lo fantástico suele ocurrir en el ámbito del lenguaje, es decir, en el ámbito de la ficción.

En Latinoamérica, un ejemplo del uso de la metaficción lo ofrece «Coincidencias» (1876) de Juana Manuela Gorriti. El relato plantea, en un primer marco narrativo, un mundo mimético que incluirá, en un segundo nivel diegético, narraciones fantásticas. En un salón se han congregado diez personas,⁹³ seis ancianos y cuatro señoritas que se aburren. Un viejo vicario, que también está en la reunión, para distraer a los asistentes pide a las jóvenes que toquen el piano. Al azar toma un cuaderno de partituras cuyo título es «Coincidencias» y se lo ofrece a una de las muchachas para que ejecute una pieza. Es en este momento que se enfatiza el carácter metaficcional del relato. El pasaje es el siguiente:

—Señor, el cuaderno está en blanco —dijo la niña de la casa—. Su inscripción es el proyecto de una fantasía para dedicarla al profesor que me enseña el contrapunto.

—¡«Coincidencias»! Eso, más bien que de cantos, tiene sabor de relatos

fue representada mediante sentimientos siniestros.

⁹³ El carácter de oralidad se manifiesta también por la relación intertextual con el *Decamerón*, de Boccaccio, o los *Cuentos de Canterbury*, de Chaucer, en los que se delega la narración a narradores intradieгéticos. También en el relato de Gorriti los asistentes tomarán, dentro del primer nivel dieгético, la voz narrativa para narrar en un segundo nivel.

—dijo una señora mayor.

—Y quien dijo *relatos* —añadió otra— quiso decir plática de viejos.⁹⁴

A partir de este momento deciden relatar historias de «coincidencias» que se delegan a cuatro narradores: el anciano vicario narra el relato de un aparecido; un viejo canónigo, el de un fantasma; una anciana, el de una presencia demoniaca y, otra más, un asunto de brujería. Todos los temas pertenecen al ámbito de la tradición popular que los «viejos» conocen y recuerdan. Es decir, lo fantástico surge de una recuperación de saberes arcaicos considerados populares que se enmarcan en un segundo nivel diegético.

Cada relato presupone los rasgos distintivos del fantástico: la recuperación popular de una emoción siniestra, una oscilación frente a la anomalía sobrenatural imposible que comporta una incertidumbre irresoluta en la anécdota que sugiere que lo relatado es más que una simple coincidencia. Si el lector o las jóvenes para quienes se narraron las historias deciden que las anécdotas contadas pertenecen al ámbito del azar, los relatos son extraños; pero si deciden que hay una fuerza más poderosa que organiza al mundo, los relatos son maravillosos. En ambos casos la anomalía sobrenatural resultaría posible. Sin embargo, la enunciación de cada narrador delegado cuida mucho de ofrecer indicios de una postura concluyente, la anécdota queda irresoluta y las cuatro narraciones enmarcadas se mantienen en el ámbito de lo fantástico: lo sobrenatural se presenta como perteneciente al ámbito de lo imposible.

La presencia de lo fantástico ocurre solamente en el ámbito de la ficción narrativa, porque, desde la perspectiva romántica, es en este espacio que se descubren las

⁹⁴ Juana Manuela Gorriti, «Coincidencias», *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 122. Las cursivas son de la autora.

verdades ocultas y se expresan a través de símbolos ficcionales en el mundo narrado. Muchos relatos fantásticos del periodo romántico echan mano de este artificio. Citemos otro ejemplo. En 1828 se publicó en diversos países de América un relato anónimo titulado «La visita al nigromante», en el que lo fantástico se enmarca en la ficción narrativa de la siguiente forma:

Contábanse pues [del nigromante] muy extraños lances de apariciones y otros presagios que tanta cabida encuentran en la *credulidad popular*; y entre los más ruidosos corría por muy válido el siguiente, del cual hacen mención algunos escritores contemporáneos, desechándolo como *absurdo*, y autorizándolo otros *con candorosa ignorancia*.⁹⁵

Las expresiones de lo imposible se relegan a la credulidad, a la ignorancia o a la ingenuidad popular y la metaficción transparenta la oscilación entre las posturas que consideran el acontecimiento como absurdo (ficción en su valor negativo de falsedad) y las posturas que lo aceptan con candidez (ficción en su valor positivo de verdad). Si el poeta es un vidente, los receptores de la ficción deben ser ingenuos y propensos a la imaginación para que lo fantástico funcione. De cualquier forma, el acontecimiento fantástico será enmarcado en el ámbito de la ficción literaria —es decir, en lo que se «cuenta» del nigromante— no en la realidad propuesta por la diégesis.

En ambos casos, lo fantástico presupone la presencia de un sobrenatural posible que plantea cierta naturalización de lo imposible. El romanticismo aspiró a la

⁹⁵ Anónimo, «La visita del nigromante», El relato apareció en un periódico titulado *No me olvides* que se publicaba en algunos países de Europa y América. Y fue recuperado por José María Martínez para *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 78. Las cursivas son mías.

materialización simbólica de lo imaginario. Esto implicó la ejecución de una verosimilitud de carácter lingüístico o, para decirlo de otro modo, una verosimilitud de la ficción con la que dicha materialización se obtenía cabalmente. El relato romántico plantea lo fantástico como producto de un lenguaje poético que, ejecutado por el poeta, descubre verdades ocultas cuya experiencia resulta inalcanzable en el plano de la lógica y de lo cotidiano. Así, el verosímil del relato fantástico romántico es el verosímil de la ficción.

De acuerdo con los románticos, el lenguaje poético, imaginario y simbólico diluye la relación entre la ficción y la realidad porque no le interesa el problema epistemológico de lo real sino el problema místico de lo *posible* sobrenatural. Por lo tanto, en el relato fantástico de este periodo lo imposible irrumpe en este ámbito de verosimilitud ficcional como un fenómeno de posibilidad sobrenatural para expresar la existencia de un mundo verdadero, pero oculto, que sólo el poeta puede comunicar a sus lectores que, por lo demás, deben ser ingenuos o propensos a la imaginación.

Así, dentro del mundo narrado lo sobrenatural se identifica con lo natural en el segundo marco narrativo en donde sucede lo fantástico, que involucra, en última instancia, la creencia en una realidad encubierta, reconocida y comunicada sólo por el poeta.

1.2.2. El fantástico realista

Las ideas creativas de Edgar Allan Poe y los postulados del positivismo —que estaban en el ambiente y responden a una actitud de empirismo metodológico— repercutieron también en la conformación del relato fantástico latinoamericano. El positivismo, cuya regla fundamental consistió en «afirmar que toda proposición que no

pueda reducirse con el máximo rigor al simple testimonio de un hecho, no encierra ningún sentido real e inteligible»,⁹⁶ supuso una exigencia de verificación empírica en todos los ámbitos del pensamiento⁹⁷ y una suerte de organización mecanicista de causa y efecto que determinó todas las relaciones epistemológicas y culturales.

Edgar Allan Poe es un ejemplo elocuente de este cambio. Como narrador y poeta, se formó en un ambiente romántico cuya influencia francesa e inglesa es particularmente notoria,⁹⁸ sin embargo, como crítico, combatió algunos presupuestos fundamentales del romanticismo. En la *Filosofía de la composición* (1846) Edgar Allan Poe muestra un desacostumbrado interés por «descubrir los orígenes materiales del proceso creativo y enfrentarlos a la teoría romántica de la inspiración».⁹⁹ Este interés crítico pertenece ya a una actitud positivista, empírica y mecanicista, es decir, a una búsqueda de verificabilidad y de una necesaria relación de causa-efecto, vinculada con el pensamiento literario.

El objetivo de Poe en este ensayo es demostrar que el origen de la obra literaria no responde a un acto de inspiración romántica, de «sutil frenesí o de intuición extática»,¹⁰⁰ sino a un ejercicio de ensayo y error, pero, sobre todo, a un proceso paulatino de organización formal cuyo mecanismo ofrecerá un *efecto* de sentido particular

⁹⁶ Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento en la filosofía y en las ciencias modernas. De la muerte de Hegel a nuestros días (1832-1932)*, México, FCE, 1948, p. 20.

⁹⁷ Incluso las disciplinas que resultaban claramente mágicas, supersticiosas o sobrenaturales, como la búsqueda de fantasmas se asumieron como ciencias empíricas que cristalizaron en el Espiritismo y las demás Ciencias Ocultas. La fotografía resultaba una herramienta útil para ofrecer el testimonio de hechos verificables que aseguraban la existencia de los fantasmas y la pertinencia de dichas disciplinas en el ámbito de la ciencia.

⁹⁸ Cfr. Julio Cortázar, «El poeta, el narrador y el crítico», *Edgar Allan Poe. Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1987, p. 17-49.

⁹⁹ David Viñas Piquer, *Historia de la crítica literaria*, Barcelona, Ariel, 2002, p. 322.

¹⁰⁰ Edgar Allan Poe, «La filosofía de la composición», *Ensayos y críticas*, Madrid, Alianza, 1987, p. 67.

al lector. Buscando demostrar la falsedad de la postura romántica, que para él es más un acto de vanidad, Poe demuestra que en su poema *El cuervo* «ningún detalle de su composición puede asignarse a un azar o a una intuición, sino que la obra se desarrolló paso a paso hasta quedar completa, con la precisión y el rigor lógico de un problema matemático»¹⁰¹ porque su estructura está condicionada por el efecto que desea producir.

En el realismo la ficción ya no se concibe como un recurso simbólico perteneciente sólo al poeta. La ficción se emparenta, más bien, con la realidad verificable. Es decir, a la ficción se le reconoce un alto grado de referencialidad y un poder mimético para «reflejar» o «transcribir» cabalmente la realidad. De esta forma, la ficción se considera como un mecanismo eficaz para nombrar los estados del mundo. Esta nueva relación implica para el relato fantástico de la segunda mitad del siglo XIX las siguientes consecuencias.¹⁰²

Se deja de recurrir a la metaficción para enmarcar lo fantástico. Paradójicamente, el relato realista enmarca en un mismo nivel diegético lo imposible con lo posible, y el mundo narrado presenta la perspectiva y la focalización de personajes que verán su cotidianeidad fuertemente violentada por la intrusión de lo sobrenatural que adquiere un estatus de imposibilidad transgresora y siniestra.

Cobra mayor importancia la sistematización de la anécdota. En ésta, los acontecimientos representados se organizan de lo cotidiano a lo imposible. Sistematizado de este modo, lo imposible se manifiesta como una violenta perturbación de lo posible, al cual se le vincula con lo cotidiano y, por lo tanto, con la «realidad». Dicha irrupción, además, se prefigura mediante indicios que buscarán el efecto fantástico

¹⁰¹ *Idem.*

¹⁰² *Cfr. Mery Erdal Jordan, op. cit., pp. 91-107.*

tanto en el protagonista como en el lector: el sentimiento de que la «realidad» está siendo amenazada.

Lo sobrenatural deja de ser un símbolo de lo inefable para convertirse en un recurso narrativo que exagera lo siniestro. En el fantástico realista, lo imposible sugiere que las leyes del mundo no son estables: en cualquier momento pueden desquiciarse, y no sólo en el territorio de la ficción sino también — dado que se considera que la ficción es un reflejo de la «realidad» — en la «realidad» misma.

En virtud de este fenómeno, se configura la «vacilación», la ambigüedad interpretativa de los acontecimientos, como un rasgo distintivo del género. La imposibilidad sobrenatural, si logra verificarse, colapsaría la supuesta seguridad de la lógica científica y por esto adquiere relevancia el cuestionamiento sobre los sucesos acaecidos. En el relato «El ruiseñor y el artista» (1876), de Eduardo Ladislao Holmberg, hay un ejemplo elocuente: «¿Qué pasó entonces con nuestras almas? Yo no lo sé; pero si la locura trae consigo la pérdida de la memoria, la muerte del ruiseñor nos ha enloquecido. No sé lo que vi, no sé lo que escuché, no sé lo que sucedió [...] Tal vez lo habré soñado».¹⁰³

De esta forma, los personajes del relato fantástico realista dejan de ser videntes o profetas capaces de revelar un misterio de la naturaleza, para perfilarse como víctimas de hechos inexplicables que, a pesar de las leyes mecanicistas que rigen al sistema de mundo, acontecen. En otro relato de Holmberg se percibe con claridad este fenómeno:

—¿Y lo creéis fuera de los límites de lo concebible? —preguntó Herman

¹⁰³ Eduardo Ladislao Holmberg, «El ruiseñor y el artista», José María Martínez, *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006, p. 299.

con malicia.

—[...] Todo es concebible, sobrino, pero no todo es posible.

—Así he oído decir más de una vez, pero desde que conocí el *hecho con su realidad*, he llegado a comprender que existen fenómenos extraños que la ciencia humana no explica y que tal vez no podrá nunca explicar.¹⁰⁴

Lo siniestro, lo aterrador del *hecho* radica justamente en que lo sobrenatural tiene una realidad empírica en un mismo nivel narrativo y su presencia desarticula y desmorona todas las concepciones positivas que niegan lo fantástico que, sin embargo, y a pesar de todo, sucede en la ficción literaria.

La presencia de lo imposible dentro del mundo narrado exacerba el sentimiento siniestro y los personajes que son víctimas de lo sobrenatural se identifican, más que con las virtudes del genio, con los padecimientos de la locura o de los estados de conciencia alterados como la enfermedad, la fiebre o la embriaguez. Así, lo fantástico adquiere un valor negativo que desajusta el ambiente realista en el que irrumpe. Un ejemplo de este procedimiento lo ofrece el relato «Alucinación» (1888), de Lucio V. Mansilla, en donde el protagonista afirma que entre las cosas que ha visto y ha vivido las principales son «haber tenido apariciones, en las que he creído; haber visto fantasmas de los que no he dudado; y haber estado loco —lo que ustedes no dudan—».¹⁰⁵

Como en este relato, muchos textos fantásticos de la segunda mitad del XIX identifican la experiencia de lo fantástico con la locura, con la enfermedad mental. Actitud que plantea una lectura negativa de lo fantástico. Esto permite, por otra parte, enfatizar la oscilación entre los diferentes órdenes de lo real representados en la

¹⁰⁴ Eduardo Ladislao Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas», *op. cit.*, p. 134.

¹⁰⁵ Lucio V. Mansilla, «Alucinación», José María Martínez, *op. cit.*, p. 168. Las cursivas son mías.

diégesis cuyo elemento sobrenatural y profundamente siniestro se manifiesta como una completa desarticulación o desquiciamiento de lo posible.

La verosimilitud realista hace cohabitar de forma hostil, en un mismo nivel diégetico, un suceso imposible que desarticula lo posible, lo cual representa una amenaza al protagonista quien intuye el probable «colapso de lo real». Esto genera la tensión y la ambigüedad fuertemente marcada por el fantástico del siglo XIX. Lo sobrenatural, que no tiene una explicación empírica ni puede reducirse a un hecho comprobable, dentro de una ficción realista, que busca a toda costa ofrecer explicaciones de causa y efecto, no puede menos que enfatizar la violencia de la irrupción. Como consecuencia de este recurso, producto de un espíritu empirista y no poético, se manifiesta en la diégesis una infructuosa búsqueda de explicación que no satisface ni al protagonista ni al lector.

El acontecimiento fantástico queda así vinculado con la imaginación — que acusa aquí un carácter alucinatorio, negativo — la cual se relaciona con un estado de conciencia alterado que plantea una incógnita que se mantiene irresoluta. Esto implica un ajuste con respecto al recurso romántico en el que la imaginación y la fantasía presuponen un estado de ánimo privilegiado.

1.3. El relato fantástico en el siglo XX

El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio [...] y el que lo engendre.

Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, 1978.

Los relatos de Horacio Quiroga que estudiamos se encuentran más cercanos a los recursos predominantes en el realismo: la equivalencia de la ficción con la realidad, la exacerbación de lo fantástico que genera la amenaza, la concordancia de la imaginación con la locura, la enfermedad mental o la alucinación están presentes en sus relatos. Los de Palma y Bioy Casares se hallan más próximos a los recursos predominantes del romanticismo: la metaficción y la naturalización de lo sobrenatural. De hecho, en los relatos fantásticos cinematográficos latinoamericanos de principios del siglo XX se encuentran entrecruzamientos y reconfiguraciones de todos estos recursos y procedimientos.

Las formas de pensar la ficción se multiplicaron durante el siglo XX. Las propuestas son variadas e interdisciplinarias:¹⁰⁶ las concepciones de la ficción están afectadas por otros campos disciplinarios que han permitido cierto esclarecimiento sobre esta cuestión. Antonio Garrido Domínguez señala que es posible afirmar que

cada uno de los enfoques [...] enfatiza uno o varios aspectos de la compleja noción de la ficción. Así, el retórico-formal alude a los procedimientos de que se vale la ficción a la hora de contar una historia y, simultáneamente, permite al lector llevar a cabo la identificación de los textos narrativo-

¹⁰⁶ Una revisión de las disciplinas científicas, filosóficas y lingüísticas que afectan las nociones de lo real en el siglo XX véase David Roas, *Tas los límites de lo real*, pp. 21-28.

ficcionales. El paradigma *semántico*, en cambio, se ocupa de cómo son los mundos ficcionales por dentro: cuál es su naturaleza, cómo están contruidos, qué leyes regulan su funcionamiento y, en especial, cual es la relación que mantienen con la realidad...¹⁰⁷

Antonio Garrido continúa enlistando paradigmas (el mimético-realista, el pragmático, la construcción de mundos, el giro cognitivo, etcétera) que ofrecen explicaciones contemporáneas y diversas sobre el concepto de ficción. Hay, sin embargo, una idea común que cruza por todas estas explicaciones: «se constata en los planteamientos actuales que ficción y realidad, lejos de oponerse, se complementan».¹⁰⁸ Esta idea de la ficción también la expresa José María Pozuelo Yvancos cuando afirma que la ficción literaria

puede comenzar a entenderse cuando nos resistamos a la tradicional o ingenua contraposición de literatura/realidad como dos esferas interdependientes y en la que la literatura supusiera una «versión» más o menos cercana de lo real, los hechos, la historia [...] es difícilísimo aprehender un concepto de realidad que en sí mismo no implique elementos de ficción.¹⁰⁹

Desde esta perspectiva, la ficción convive, se superpone o, incluso, sustituye a lo real. Jean Baudrillard señalará posteriormente, hacia 1978, que los simulacros preceden a la realidad y, en una suerte de inversión fantástica —Baudrillard utiliza la metáfora del mapa y del Imperio registrada en un relato de Borges—, el simulacro (el mapa) precede a lo real (el Imperio), del que ya no quedan sino sus ruinas.¹¹⁰

¹⁰⁷ Cfr. Antonio Domínguez Garrido, *op. cit.*, p. 59. Las cursivas son del autor.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰⁹ José María Pozuelo Yvancos, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁰ Cfr. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978, p. 10.

Estas concepciones de la ficción, que, por otro lado, son impulsadas por las mismas obras ficcionales, afectaron en más de un sentido la configuración de la literatura y de lo fantástico en Latinoamérica.

La literatura fantástica del siglo XX intentó abolir las fronteras entre la ficción y lo real. Esta actitud, como ya hemos afirmado, también estuvo impulsada por la tecnología. El cine, como veremos en el siguiente capítulo, resultó particularmente propicio para esta cancelación de los límites entre la ficción y lo real.

La presencia de la tecnología (la fotografía y el cine) y la certidumbre de que la ficción completa lo real son los elementos que modelaron la literatura fantástica cinematográfica. *La invención de Morel*, XYZ, «El espectro», «El vampiro» y «El puritano» plantearon justamente este fenómeno que, también tomará forma —sin la presencia tecnológica— en relatos como «Las ruinas circulares» (1940), de Jorge Luis Borges, o «Continuidad de los parques» (1956), de Julio Cortázar.

En el ámbito de lo fantástico, la identificación de la ficción como componente de lo real permitió una pluralidad temática y una gran variedad de configuraciones que, sin embargo, mantienen la oscilación entre dos o más órdenes en la que se percibe una clara inversión: una cabal preponderancia de la ficción sobre lo real representado.

Lo sobrenatural imposible y lo siniestro también se mantienen, aunque, como ya hemos señalado antes, con valores distintos. Lo sobrenatural es afectado por la tecnología: a partir de este momento, lo imposible también resultará de la ciencia aplicada y de la técnica. Lo siniestro, por su parte, tomará un carácter de humillación, parodia, burla, incomodidad, ironía, etcétera, tal y como se percibe en el ingenio lector de «Continuidad de los parques», muerto a causa de la ficción, o en el prófugo de *La invención de Morel*, cuya obsesión por las imágenes de Morel y Faustine

lo denigran ontológicamente, o en los hermanos de «Casa tomada», de Julio Cortázar, que ante la incómoda presencia de un algo indeterminado deciden abandonar su hogar. Estos modos de lo sobrenatural y de lo siniestro también se expresan en los relatos fantásticos cinematográficos.

Consecuentemente, la oscilación entre lo posible y lo imposible, predominante durante las formas del fantástico decimonónico, se transformará en una especie de disolución de lo real en la ficción, o viceversa. Más que una «superposición», lo que el fantástico moderno provoca es una «ambigüedad» entre ambos órdenes de lo real, tal como la que se registra en «La noche boca arriba» (1956), de Julio Cortázar, con respecto a la duda sobre cuál de las dos realidades es la que habita el protagonista. En *La invención de Morel* y en *XYZ* se encuentran párrafos elocuentes con respecto a esta ambigüedad.

Para lograr este efecto de sentido, el fantástico moderno tiende a focalizar lo fantástico en el sujeto y no en el objeto. Es decir, el sujeto es el fantástico y no las acciones que le suceden, tal y como ocurre en *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka en donde lo fantástico es el propio protagonista, Gregorio Samsa. En este relato, el fenómeno fantástico, la oscilación de dos órdenes de lo real, concluye con la muerte del protagonista. En el ámbito latinoamericano, ejemplos de este modo de configuración fantástica lo ofrecen el protagonista de «Carta a una señorita en París» (1951), de Julio Cortázar; el fantasma de Guillermo Grant, protagonista de «El espectro», y el fantasma de la actriz de «El puritano», de Horacio Quiroga; los dobles de las estrellas de *XYZ*, de Clemente Palma, y el prófugo de *La invención de Morel*. En estos relatos, lo fantástico se sitúa en la esfera de lo individual que, por otra parte, implica la generación de mundos y universos autónomos, independientes de lo real.

Mery Erdal Jordan ha identificado tres formas de configurar lo fantástico en el

siglo XX: 1) la construcción de lo fantástico como impertinencia semántica, en la que un enunciado incongruente con la totalidad del texto genera lo fantástico a través de la banalización de lo sobrenatural imposible. «El espectro», «El puritano», de Horacio Quiroga, y, más tarde, «Carta a una señorita en París», de Cortázar, son ejemplos de esta modalidad; 2) lo fantástico configurado a través de la metadiégesis, en el que los acontecimientos sobrenaturales pertenecientes a un orden de lo real representado en un nivel diegético transgreden otro orden de lo real correspondiente a un nivel diegético distinto, tal y como sucede en *La invención de Morel*, en algunos momentos de *XYZ (Novela grotesca)* o en «Continuidad de los parques»; y 3) lo fantástico como producto lingüístico, en el que la confianza en la autonomía del lenguaje como sistema creador de realidades posibilita la oscilación fantástica —una de estas realidades es la lingüística que adquiere mayor validez que el mundo— como en *La invención de Morel* o en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertium» (1940), de Jorge Luis Borges.¹¹¹

Estas formas de configurar lo fantástico durante el siglo XX tienen como base la ficción y su facultad para crear mundos autónomos o, por lo menos, convincentes simulacros de realidad. La confianza en la ficción como elemento creador que no sólo se sirve de lo real, sino que también lo crea, ofrece al relato fantástico moderno la oportunidad de minimizar el papel de lo real frente a lo imaginario.

Los relatos fantásticos cinematográficos acusan, sobre todo, el segundo modo de configuración: el metadieético. Todos están conformados mediante saltos y transgresiones entre niveles narrativos. Al mismo tiempo, este engarce de niveles presupone el contacto entre más de una forma ficcional: a través de la metadiégesis, la ficción cinematográfica permea en la ficción literaria. Así, los relatos que estudiamos

¹¹¹ Cfr., Mery Erdal Jordan, *op. cit.*, pp. 109-134.

expresan una forma de *interdiscursividad* que genera lo fantástico.

La interdiscursividad entre la ficción cinematográfica y la narrativa permite a los relatos fantásticos en clave fílmica una adecuación de lo sobrenatural que, como señalamos antes, proviene ahora de la tecnología. Lo fantástico en estos relatos se vincula con la mimesis y la verosimilitud cinematográficas utilizadas como recursos interdiscursivos. Las diferentes distancias de la mimesis cinematográfica condicionan su edificación diegética.

El relato fantástico del siglo XX, como el del XIX, «sustituye la familiaridad por lo extraño, [se] sitúa inicialmente en un mundo cotidiano [...] que [...] es asaltado por un fenómeno imposible [...] que subvierte los códigos —las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad»,¹¹² es decir, plantea una confrontación problemática entre lo posible y lo imposible que «destruye la concepción de lo real y [se] instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud»¹¹³ siniestra. En los relatos fantásticos en clave fílmica persisten en uno o varios momentos de la diégesis rasgos fantásticos tanto del XIX como del XX, pero condicionados por el cine.

Los procedimientos reconocidos en estos apartados —la metaficción, la naturalización de lo sobrenatural imposible, la posición de lo fantástico en un segundo nivel narrativo (predominantes en la primera mitad del XIX); la fe en que la ficción compone lo real, la exacerbación de lo sobrenatural y con ello la de lo siniestro como una forma de miedo, la perturbación de un mundo realista que se desarticula por la presencia de lo fantástico (predominantes durante la segunda mitad del XIX); así como el convencimiento de que la ficción construye la realidad porque es un elemento

¹¹² David Roas, *op. cit.*, p. 14.

¹¹³ *Idem.*

autónomo que puede incluso sustituirla, la impertinencia enunciativa, la metadiégesis, el lenguaje como creador de realidades, y la interdiscursividad entre cine y narrativa literaria (predominantes en el siglo XX)— se encuentran mezclados, en diversos grados y modos, en cada uno de los textos fantásticos en clave fílmica que estudiamos.

En resumen, los relatos fantásticos cinematográficos tienen una peculiaridad que se relaciona con la metadiégesis: en todos ellos existe una «ficción implícita» y una «ficción explícita».¹¹⁴ La ficción implícita es el propio relato cuya fuente de enunciación es el narrador —mediador entre el lector y el mundo narrado— que se mueve en la delgada frontera entre la ficción y lo real representado. La ficción explícita presupone la metaficción en la que se entrecruzan diferentes niveles narrativos. Estos niveles plantean, además, una intertextualidad —una relación ficcional con otros textos: los relatos de Edgar Allan Poe, en Quiroga y Palma, y *La isla del doctor Moreu*, en *La invención de Morel*— y una interdiscursividad —temas y estructuras de la ficción fílmica adaptadas a la ficción literaria— que detonan lo fantástico.

En estos relatos la relación ficcional que se entabla con la tradición fantástica del espectro se enriquece con la relación entablada con la ficción cinematográfica. Este tratamiento metaficcional, metadieético, intertextual e interdiscursivo permite una inversión de lo fantástico: quienes expresan dudas, cuestionamientos y se estremecen frente a la otredad son los fantasmas, las marionetas, las apariencias soñadas.

En el ámbito intradieético, también cambia la focalización desde la que se narra: la visión del mundo imperante es la de la ficción. Esto se debe a que en el siglo XX la ficción no se opone a lo real, sino que se convierte —gracias a los estudios

¹¹⁴ Cfr., Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 196-206.

lingüísticos como los de Wittgenstein y a la aplicación de la tecnología para la creación de mundos — en una parte sustancial de su construcción. En el siglo XX se postula a la ficción en el mismo nivel que la realidad — a veces, incluso superior a ella — y al hombre como un *creador* de mundos tecnológicos y verbales que lo excluyen de su propia realidad, convirtiéndolo en una otredad de sí mismo. En este sentido, la oscilación entre la realidad que percibimos con nuestros sentidos y la realidad que nos habita, señalada por Calvino, se enriquece, se problematiza y se exagera con las realidades creadas por el lenguaje y la tecnología.

CAPÍTULO II. EL CINEMATÓGRAFO, UNA FRONTERA ENTRE LA FICCIÓN Y LO REAL

Si abren el receptor de ondas olfativas, sentirán el perfume de las diamelas que hay en el pecho de Madeleine, sin verla. Abriendo el sector de ondas táctiles, podrán acariciar su cabellera, suave e invisible, y aprender, como ciegos, a conocer las cosas con las manos. Pero si abren todo el juego de receptores, aparece Madeleine, completa, reproducida, idéntica [...] Ningún testigo admitirá que son imágenes. Y si ahora aparecen las nuestras, ustedes mismos no me creerán. Les costará menos pensar que he contratado una compañía de actores, de sosias inverosímiles.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

En *La invención de Morel* se encuentran párrafos que se apoyan en la aplicación de diversas tecnologías del siglo XX para problematizar los límites entre la ficción y la realidad. Los habitantes de la isla existen en virtud de una compleja composición realizada por diversos artefactos cuya prodigiosa función es suprimir la ausencia de seres y objetos. Los principios científicos del fonógrafo sustituyen las voces, los sonidos y los ruidos; los del cinematógrafo, los espacios, los objetos, los cuerpos y las acciones realizadas en el tiempo. Las máquinas de Morel brindan, además de una experiencia audiovisual, sensaciones táctiles y olfativas. Así, las imágenes (los simulacros, los espectros) de las personas que residen en la isla —no necesitan una pantalla para ser proyectadas porque se plasman bien en todo el espacio, de día o de noche— tienen voz, aroma, solidez, y se mezclan indistinta y armoniosamente con el mundo empírico.

Basado en la certeza de que «congregados los sentidos surge el alma»,¹¹⁵ Morel logra imitar —copiar, archivar y reproducir— los datos sensoriales que constituyen a las cosas y a las personas para luego imponerlos a lo real representado como «personajes de una película cinematográfica»,¹¹⁶ es decir, como simulacros, cuya semejanza con el modelo es percibida por los cinco sentidos.

La obscura inquietud del prófugo, registrada en la primera parte de la novela, ante la misteriosa aparición de los habitantes de la isla —hasta ese momento, para él y para el lector, inexplicable— es la declaración más acabada del éxito de Morel. El fugitivo, en su papel de espectador, es incapaz de discriminar entre los simulacros proyectados por las máquinas y las personas reales: «podría suponer [afirma el prófugo] que son efectos del calor de anoche, en mi cerebro; pero aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo».¹¹⁷ El prodigio, la imposibilidad sobrenatural, que irrumpe en lo cotidiano es el resultado de la tecnología.

Los espectros tecnológicos de Morel —representaciones con una sólida apariencia de verdad— se confunden con los hombres verdaderos. Esta convivencia desdibuja, necesariamente, los límites entre la ficción y lo real. La primera se establece con gracia cinematográfica en el segundo, y resulta imposible discernir sus fronteras, precisar sus límites, distinguir cabalmente lo real de su simulacro.

No obstante, en la medida en que el narrador comprende el artificio, el soporte tecnológico de los aparatos de proyección, responsable del aparente milagro, disminuye su perturbación. El misterio —a diferencia del fantástico del XIX— no es

¹¹⁵ Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 156.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 95.

sobrenatural, sino científico; es decir, humano y, por tanto, manipulable. Irónicamente, a partir de este hallazgo, la disolución entre la ficción y la realidad narradas alcanza sus últimas consecuencias: el prófugo —protagonista de la ficción implícita— decide sacrificar su existencia «verdadera» para unirse a las fantasmagorías tecnológicas que habitan en la isla. Uno de los incidentes registrados en la anécdota demuestra hasta qué punto comprender el funcionamiento tecnológico de las máquinas permite al fugitivo ser espectador y participante en la frontera ficción/realidad para, finalmente, diluirse en ella. El fragmento es el siguiente:

Primero hice funcionar los receptores y proyectores para exposiciones aisladas. Puse flores, hojas, moscas, ranas. Tuve la emoción de verlas aparecer, reproducidas y las mismas.

Después cometí la imprudencia.

Puse la mano izquierda ante el receptor; abrí el proyector y apareció la mano, haciendo los perezosos movimientos que había hecho cuando la grabé.

Ahora es como otro objeto o casi animal que hay en el museo.

Dejo andar el proyector, no hago que la mano desaparezca; su vista, más bien curiosa, no es desagradable.

Esta mano, en un cuento, sería una terrible amenaza para el protagonista.

En la realidad, ¿qué mal puede hacer?¹¹⁸

El pasaje resulta elocuente. Expresa, en un primer instante, la *identificación* y el reconocimiento del prodigio sobrenatural, del milagro tecnológico: flores, hojas, moscas y ranas aparecen reproducidas y las mismas, es decir, duplicadas. El cinematógrafo de Morel reproduce una copia cuya *semejanza* con la realidad es total.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 176. Las cursivas son mías.

Inmediatamente, la mano izquierda —casi animal, cuyo movimiento es apresado por el aparato receptor y reproducido en el mundo físico— aunque fantasma, es atestiguada empíricamente por los cinco sentidos como otro objeto del museo y pertenece a una zona fronteriza entre la realidad y su representación; el espectador *participa* de la ficción: su mano se mueve, actúa, dramatiza, generando un vínculo entre la ficción y lo real. Finalmente, la manipulación tecnológica permite al fugitivo administrar las *ambiguas* relaciones entre lo real y su representación icónica. Al consentir que el espectro de la mano no desaparezca, el fugitivo se incorpora y participa en esta frontera generada por la proyección cinematográfica. Los límites entre la realidad y su representación, en este tercer momento —que anuncia la decisión final del prófugo de incorporarse totalmente al simulacro— han quedado definitivamente desdibujados.

El fragmento supone, además, una renovación. La mano —el espectro de la mano— en un cuento (habría que añadir el adjetivo gótico o fantástico), sería una amenaza para el protagonista, pero no aquí, en la isla de Morel: un espacio privilegiado en el que conviven sin estorbarse las manos fantasmas, los espectros y los hombres verdaderos; esto es, una zona en la que lo real y su apariencia se confunden en virtud de la mediación de una sofisticada tecnología. *La invención de Morel*, aunque tematiza la especulación científica ofrecida por el cine, se decanta, definitivamente, por el tema fantástico de los mundos imaginarios, ficcionales, que amenazan el mundo real o lo sustituyen. Todorov los llamó temas del yo porque, según explica Rosalba Campra, representan «la abolición del límite entre el espíritu y la materia».¹¹⁹

¹¹⁹ Rosalba Campra, *op. cit.*, p. 158.

El encuentro entre cinematógrafo y tradición fantástica genera, tanto en *La invención de Morel* como en los demás relatos fantásticos cinematográficos, una problematización de los límites. El relato —la ficción implícita— plantea en la ficción explícita una relación con el cine que congrega tres niveles: la *identificación* del espectador con la imagen, la *participación* en el mundo ficcional y una zona de *ambigüedad* en la que se confunden los límites entre la representación cinematográfica y el mundo empírico representado. La conjunción de esta triada que es simultánea implicaría, según lo entendemos, el específico cuestionamiento —cierta tensión— de los límites entre la ficción y lo real.

Si bien el relato de Bioy Casares resulta el más complejo y acabado con respecto a los términos ficción/realidad en clave fílmica, los de Horacio Quiroga y Clemente Palma también involucran, aunque en épocas y modos distintos, este triple y simultáneo movimiento y, por lo tanto, un modo diferente de plantear la disolución de los límites. Los de Quiroga, más inclinados a narrar la identificación del espectador con la imagen cinematográfica; el de Palma, más tendiente a referir la participación del espectador en la ficción fílmica. De diversos modos, en ellos existe un cuestionamiento de las fronteras, expresado a través de un personaje-espectador que se identifica, participa y, finalmente, se confunde en una zona de ambigüedad con la ficción cinematográfica. En las obras de los tres autores se expresa la sugerencia fantástica de que el mundo empírico es no pocas veces pura «apariencia» de verdad, que se fundamenta en puras «certezas» ilusorias.

Ahora bien, ¿qué de específico ofreció el cine a nuestros autores para plantear este problema? Creemos que la respuesta debe buscarse en tres momentos concretos de la recepción fílmica: en el origen del cinematógrafo, en el nacimiento de su gramática y en la creación del *Star System* hollywoodense. El primero presupone el

surgimiento de una tecnología visual que modificó las relaciones hasta entonces existentes entre los espectadores y las representaciones icónicas. La capacidad cinematográfica de imitar cabalmente al modelo, de ofrecer una copia idéntica, permitió a los espectadores considerar que el cine capturaba la vida, la *duplicaba* y la *reproducía*. Esto involucró una distancia mimética que sugirió la *duplicación* exacta de lo real. A esta distancia la llamaremos, de aquí en adelante, *semejanza* fílmica. El segundo comprendió la conformación del montaje, que generó un nuevo discurso narrativo cuyo sentido surge del particular encadenamiento de imágenes móviles. La imitación adquirió entonces un doble valor: a la *semejanza* fílmica, a la copia cabal de la vida, añadió, a través de la actuación ejecutada por los actores y el encadenamiento del montaje, la representación verosímil de acciones y pasiones humanas. A esta distancia mimética la llamaremos, *simulación* fílmica. El tercero responde al nacimiento de una *dependencia* entre los espectadores y las estrellas cinematográficas, en la que la imitación adquiere un carácter de engaño o sustitución de lo real por la ficción a través del «mito» de las estrellas; esto es, el remplazo de la persona real por la construcción ficcional de las imágenes icónicas y sociales realizada por la publicidad y la industria. A este engaño o sustitución de lo real por la ficción lo llamaremos, *simulacro*.

La *recepción* fílmica presupone —de acuerdo con la estructura que hemos propuesto y que responde a nuestras necesidades metodológicas y analíticas— un fenómeno que conjuga las tres distancias miméticas enunciadas en el párrafo anterior. Este fenómeno de recepción —triple y simultáneo— se tematiza en los relatos fantásticos en clave cinematográfica y brinda a sus protagonistas, todos espectadores ingenuos, un sentimiento de *disolución* —que se empata con la oscilación fantástica— de los límites entre la ficción fílmica y lo real. El sentimiento de disolución

experimentado por los personajes comporta una *identificación* —fundamentada en la *semejanza* fílmica— entre lo real y lo representado: los espectadores-protagonistas consideran que el cine es la vida; una *participación* —fundamentada en la *simulación* fílmica— en la ficción cinematográfica: los espectadores-protagonistas sienten que viven las aventuras representadas en la película; y una *ambigüedad* —fundamentada en el *simulacro*— que desdibuja las fronteras de la ficción y lo real: los espectadores son incapaces de distinguir los límites entre ambos territorios. Esta disolución permite y justifica la producción de los espectros tecnológicos que habitan en los relatos fantásticos cinematográficos.

2.1. Una doble identificación en clave cinematográfica

Los ojos de Máximo Pérez [...] fijan su media luz en la tela blanca habitada del cinematógrafo. / Bárbara la Mar le sonríe desde el silencio y la mirada del pobre Máximo Pérez se empaña de agradecimiento. / En un instante se torna creyente. No hay duda, es a él [...] a quien Bárbara la Mar ampara con el ademán sereno de sus ojos tan negros...

Enrique González Tuñón, "El amante de Bárbara la Mar", 1927.

Emma Bovary es una lectora apasionada. Escucha atentamente a Léon enaltecer lo bueno que es encontrarse por la noche, al amor del fuego, con un libro entre las manos. Emma está de acuerdo; no hay nada mejor. Léon, satisfecho de sí mismo, prosigue explicando su experiencia literaria:

No piensa uno en nada [...] discurren las horas. Sin necesidad de moverse, se pasea uno por países que *crea* estar viendo, y el pensamiento, *entreverándose* [participa] con la ficción, se recrea en los detalles o sigue el hilo de las aventuras. Y así, poco a poco, se *identifica* con los personajes hasta prácticamente *confundirse* con ellos.¹²⁰

Mario Vargas Llosa señaló que, como el de *Don Quijote*, el tema central de *Madame Bovary* es la ficción: «es su razón de ser, y la manera como ella, al infiltrarse en la vida, la va modelando, transformando».¹²¹ Esto se cumple en ambas obras y la identificación a la que hace referencia Léon es un concepto imprescindible para comprender una de las relaciones entre la ficción y lo real; pero no sólo en los relatos de Cervantes y de Flaubert, sino también en la narrativa fantástica cinematográfica.

A través de Léon, Flaubert expone un doble mecanismo de la ficción narrativa: la identificación y la participación que un lector experimenta frente al discurso propiamente literario. Sin moverse de su sitio, en cualquier lugar, a cualquier hora del día y a través del libro, de la escritura, el lector *crea* ver espacios, personas y acciones. Identifica su pensamiento con el desarrollo de la ficción y considera que las palabras que lee *son* la realidad. Pero no sólo eso; además, su pensamiento, a través de la identificación, poco a poco se entremezcla con la apariencia de verdad que sostiene la trama y se deleita con los pormenores hasta que, prácticamente, participa de las acciones confundiendo la ficción con la realidad. Entonces, no piensa uno en nada porque ha ocurrido una disolución de las fronteras: un «trasladarse con el pensamiento a un universo»¹²² narrativo posible.

¹²⁰ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, México, Planeta, 2010, p. 158. Las cursivas son mías.

¹²¹ Mario Vargas Llosa, «Una novela para el siglo XXI», Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, México, Alfaguara, 2015, p. XV.

¹²² Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 159. Las cursivas son mías.

La herramienta de este fenómeno es la escritura, la ficción literaria; la experiencia, individual. El pensamiento realiza la identificación y la participación con la ficción implícita cuando el lector —en cualquier tiempo y espacio— decide o puede abrir el libro y ejecutar su lectura.

El invento de los Lumière posibilitó, con ciertos contrastes fundamentales, una identificación análoga a la que describe Flaubert. Los primeros asistentes, congregados en el Salon Indien en diciembre de 1895, vieron un sutil espectro de luz que hizo aparecer, sobre una tela blanca, la plaza Bellecour, de Lyon, con sus paseantes y sus carruajes moviéndose. Henri de Parville recuerda que una de sus vecinas, al ver la imagen de un carro acercándose, «estaba tan *hechizada* que se levantó de un salto y no volvió a sentarse hasta que el coche, desviándose, desapareció».¹²³

Las historias del cine suelen contar que el primer público de *L'arrivée d'un train* tuvo una respuesta semejante frente a la ficción implícita proyectada: algunos de los asistentes se levantaron de sus sillas porque tuvieron la impresión de ser aplastados por la locomotora. Las reacciones de los espectadores de entonces no dejan de ser elocuentes: manifiestan hasta qué punto habían identificado «su visión con la del aparato».¹²⁴

Durante los primeros años del cine, en la etapa demostrativa, predominó en los espectadores un sentimiento de la identificación entre la mimesis proyectada en la pantalla y la vida: se consideró que la imitación era tan perfecta que no había duda de la identidad con el objeto imitado.

A esta observación se debe añadir que la identificación fue inmediata. La ilusión de movimiento proyectado en la pantalla y el movimiento de la materia (el del coche,

¹²³ Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 26. Las cursivas son mías.

¹²⁴ Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1987, p. 17.

el de la locomotora, el verdadero, hurtado a la vida) fueron identificados de forma súbita. Todos los espectadores congregados frente a la pantalla confundieron, rápida y colectivamente, la imitación icónica con la realidad fáctica. El punto de encuentro fue la pantalla en donde, gracias al milagro tecnológico, se unió la visión de la cámara con la de los espectadores generando de inmediato una identificación con la ficción implícita que imitaba cabalmente a la realidad.¹²⁵

Esta impresión fue registrada en la prensa limeña en una nota en la que se reconoce que, en la pantalla, «todo es natural y las figuras tienen los mismos movimientos que los seres que representan, siendo la ilusión perfecta»¹²⁶ y más tarde fue retomada por Clemente Palma en XYZ de la siguiente forma: en la película, afirma Rolland Poe, «el relieve era tan perfecto. La sensación de vida tan completa: veía y escuchaba a Norma [Shearer] con tal claridad [...] que la impresión de vida era casi

¹²⁵ Luis G. Urbina fue uno de los primeros espectadores que registró su experiencia de identificación, a través de la mimesis cinematográfica. Urbina la describe de la siguiente forma: «A poco se apagan los cocuyos eléctricos que retorcidos fulguraban dentro de sus volutas de vidrio, y en el cuadro de albura uniforme y limpia, como una página en blanco, se presenta de improviso una lámina, un grabado, una ilustración de revista, en grande, de tamaño *natural*, y cuyas dos figuras adquieren, desde luego, un relieve y una vivacidad que no posee el kinescopio. [La proyección muestra] los *gestos* y la *mímica* con tanta exactitud que el sentimiento de la realidad se apodera del espectador y lo domina por entero.

Se encuentra uno frente por frente de un *fragmento de vida clara y sincera*, sin pose, sin fingimientos, sin artificios». Luis G. Urbina, «El cinematógrafo», *El Universal*, domingo 23 de agosto de 1896, p.1. Las cursivas son mías.

Si las reacciones del público ayudan a percibir ciertos rasgos de la fusión de la mirada humana con la del aparato proyector, el testimonio de Luis G. Urbina permite comprender las condiciones de la recepción fílica que propician en el espectador el sentimiento de identificación.

En una pantalla, que se extiende como una página en blanco en la penumbra, se imprime repentinamente una ilusión de movimiento tan vívida que infunde en los espectadores un sentimiento de profunda semejanza con la realidad. Se convencen rápidamente de estar frente a la vida. Ven las imágenes de objetos y seres que se mueven en un lienzo y *creen* que el cinematógrafo, sin duda alguna, imita completamente la realidad y la reproduce.

¹²⁶ *El Comercio*, Lima, 4 de enero de 1985, citado en *Diccionario de Cine Iberoamericano*, España, Portugal y América, SGAE, tomo 6, p. 710.

absoluta».¹²⁷

La responsable de esta apariencia de vida es la alianza de la mirada del espectador con el «ojo» de la cámara; el punto de encuentro, la pantalla. En estas condiciones el pensamiento, con un esfuerzo mínimo y privilegiando el sentido de la vista, identifica la realidad con la mimesis. Los espectadores *creen*, en un acto de fe poética —que recupera una primitiva actitud mágica—, que la representación *es* la cosa representada y, por lo tanto, que los trenes se lanzan sobre sus cabezas, que un villano les apunta con un revólver, que la seductora mirada de la actriz se dirige justamente a ellos o que —como los artistas cazadores del paleolítico— poseyendo la representación del objeto imitado se adquiere dominio sobre el original. El cine *es*, a un mismo tiempo, la representación de la vida y la vida misma; tal es el sentimiento de la identificación generado en virtud de la *semejanza* cinematográfica entre el mundo y su representación.

Paradójicamente, el cine mudo de finales del XIX y principios del XX tuvo, al mismo tiempo, una recepción sobrenatural. Marcada por la constante presencia del espectro de luz (mediador tecnológico de la ficción), del ritmo de las acciones (16 o 24 cuadros por segundo) y del color de las imágenes (blancos y negros), la identificación cinematográfica sugirió el registro y el dominio de la realidad y, simultáneamente, la existencia e intrusión de un mundo ajeno al que conocemos: una dimensión tecnológica habitada por seres de luces y sombras que, en más de una ocasión, fueron comparados con fantasmas. Sin proponérselo, el cine actualizó una primitiva actitud animista y, al hacerlo, mimetizó lo sobrenatural.

Horacio Quiroga tematizó este doble sentimiento de realismo y sobrenaturalidad

¹²⁷ Clemente Palma, *XYZ (Novela grotesca)*, Lima, Perú Actual, 1934, pp. 17-18.

ofrecido por el cinematógrafo. El párrafo es el siguiente:

—¿Cree usted que esos rayos de proyección agitados por la vida de un hombre no llevan hasta la pantalla otra cosa que una helada ampliación eléctrica? [...] ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar de ese modo el profundo sentido de la realidad...?

[...]

—Creo que usted tiene razón a medias... Hay, sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es vida. También existen los espectros.¹²⁸

En virtud de su tecnología, el cinematógrafo propició una doble identificación: actualizó el primitivo sentimiento mágico de que la representación realista del mundo es la continuación directa de la vida y, paralelamente, la intuición animista de que lo representado en la pantalla pertenece a un «más allá» espectral, porque es una simple ilusión o apariencia de verdad.¹²⁹ Esto implicó un doble puente —una tensión realista y sobrenatural— entre la ficción y lo real.¹³⁰ Los relatos fantásticos

¹²⁸ Horacio Quiroga, «El espectro», *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, p. 721.

¹²⁹ Máximo Gorki, en 1896, expresó con claridad este doble sentimiento de realismo y sobrenaturalidad ofrecida por el cinematógrafo: «Anoche estuve en el Reino de las Tinieblas. Si pudieran saber cuán extraño es estar allí. Es un mundo sin sonido y sin color. Allí todo —la tierra, los árboles, la gente, el agua y el aire— está sumergido en un gris monótono. [...] No es la vida sino su sombra, no es el movimiento sino su espectro mudo». Máximo Gorki, «Reseña del Programa de Lumière en la Feria de Nizhni-Novgorod» en Jay Leyda, *Kino. Historia del cine ruso y soviético*, Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1965, p. 518. Las cursivas son mías.

¹³⁰ Ejemplos de la lectura realista de la identificación fílmica los ofrecen, en México, Enrique Chavarrí y José Juan Tablada. Después de asistir a una demostración cinematográfica, Chavarrí afirmó que el cine, al capturar y proyectar los espacios y las acciones de los seres y las cosas, recreaba «la vida, porque la vida no es más que el movimiento» («Juvenal», *El Monitor Republicano*, domingo 6 de septiembre de 1896, p. 1.). En la misma época, José Juan Tablada,

cinematográficos se nutrieron bien de ambas marcas ofrecidas por la identificación propiamente fílmica.

La identificación cinematográfica, esto es, la profunda semejanza entre el movimiento real y la imitación — copia, duplicación y reproducción — del movimiento en la pantalla — aunque a veces, fantasmal —, modificó las formas de pensar la ficción y sus relaciones con la realidad.

El cinematógrafo sustrajo de la muerte y archivó no sólo la imagen material de los seres, como en algún momento hicieron el pintor y el fotógrafo, sino al alma misma, con sus acciones y sus pasiones; fijó su dinamismo en el tiempo y en el espacio, resguardándolo de las acechanzas de la vejez y la inexistencia material. Se cumplía la promesa de la eterna juventud, pero en un nivel espectral, en un archivo reproducible en virtud de la ciencia aplicada. Un triunfo tecnológico sobre la vejez y la muerte, sobre el tiempo y la nada. Ambas nociones — la recuperación del cuerpo y el alma, resguardados por medio de la imagen — son tematizadas en los relatos

impresionado por el artefacto, lo consideró un milagro científico porque implicaba una expresión de «vida intensa, sorprendente y prodigiosa» («Crónica dominical», *El Universal*, 12 de diciembre de 1896, p. 1). Ambos testimonios dan cuenta del impacto realista del cinematógrafo en la cultura; demuestran que el cine se consideró, en curiosa ambivalencia, un prodigio científico porque recreaba la vida y mostraba la realidad, imitándola cabalmente, reproduciéndola.

Amado Nervo y José Juan Tablada percibieron y expresaron también las posibilidades sobrenaturales del cinematógrafo. Tablada lo consideró un prodigio — no sólo tecnológico, sino también sobrenatural — porque cualquiera, con acceso a la entonces nueva tecnología de proyección, «a sus horas cuando quisiera viajar por el pasado y sumergirse en la profunda vida del recuerdo contemplaría el andar pausado de la madre desaparecida, los gentiles movimientos de la novia muerta» (*idem*). Amado Nervo consideró que con el cine se podía recrear el espacio y el tiempo, revivir a los muertos, a los hombres, a los héroes; podían convocarse a los espectros de «los intelectuales en el proscenio, en la redacción, en la tribuna y en el Ateneo; a nuestras mujeres resplandescentes bajo las copiosas cabelleras de oro» («La semana», *El Mundo*, domingo 20 de marzo de 1898, p. 1.). Desde esta perspectiva sobrenatural, el cine capturaba la realidad y la recreaba, pero también la reconfiguraba quebrantando las leyes físicas de la materia, del tiempo y de la muerte.

fantásticos cinematográficos.

El cinematógrafo se percibió, tal y como exclamaron entusiasmados los primeros críticos, como una máquina para *rehacer* la vida y, al recrearla, generó —quizás sin proponérselo— una dimensión paralela habitada por seres de otro mundo, escamoteados, en blanco y negro, a la muerte. Así, materializó una de las inquietudes humanas más antiguas: el deseo de hurtar al tiempo las imágenes de la realidad y adquirir dominio sobre ellas.¹³¹ Esto albergó, necesariamente, una aproximación distinta al mundo, que para entonces se conocía sin más mediación que los sentidos. Este cambio —la doble identificación cinematográfica: realista y sobrenatural— permeó la serie de relatos que nos ocupan.

2.1.1. Dos consecuencias narrativas de la identificación cinematográfica

«El cinematógrafo»¹³² de Laura Méndez de Cuenca relata la visita de un joven a una barraca de feria de la Ciudad de México para conocer el invento de los Lumière. Vicente, protagonista de la historia, sentado en la incómoda butaca de la pequeña sala, espera con resignación a que empiece el espectáculo. Con los ojos cerrados, sueña despierto: evoca a Marina, la esposa muerta. El matrimonio fue desigual porque la joven y sofisticada cónyuge —que era colegiala de México, hablaba francés y se empolvaba la cara— no encajó en la vida sencilla del rancho. En cierta ocasión,

¹³¹ En virtud de la tecnología, este artefacto, antes que ningún otro, involucró un doble logro: consiguió capturar el movimiento de los seres y objetos que pueblan el mundo, y, sumariamente, supo proyectarlo, a través de un espectro luminoso y de forma colectiva, sobre una pantalla. Las diversas expresiones de este anhelo pueden hallarse desde el inicio de la cultura. Recuérdese que, en la Cueva de Altamira, en Calabria, España, fue dibujado un jabalí con ocho patas, que, quizás, sea la más antigua y emblemática tentativa de captar y expresar el movimiento. Pueden traerse a la memoria, igualmente, las sombras chinescas y el teatro de sombras de Java.

¹³² Laura Méndez de Cuenca «El cinematógrafo», *El Imparcial*, México, 19 de abril de 1908.

Marina, acompañada de la criada, salió a pasear y nunca volvió. Algunos días después, los vecinos hallaron en el monte los cadáveres de dos mujeres; uno rubio y el otro moreno. Concluyeron que se trataba del ama y la criada desaparecidas. Vicente identificó a la esposa — cuyo cuerpo había sido festín de coyotes — por la única parte de ella reconocible: un pie blanco y descalzo. El pueblo se quedó tranquilo; fue empático y respetuoso con el luto del joven. No obstante, Vicente permaneció receloso, intuyendo cierta deslealtad de Marina, y guardó silencio porque prefería el apelativo de enlutado, al de cornudo.

Un repentino ruido de tambores hace que Vicente salte de su asiento y abra los ojos. Sin embargo, la ensoñación continúa, aunque en otro nivel. Sueña despierto: la sala está a oscuras y en la pantalla, sobre la sábana blanca, se proyectan como por arte de magia hombres y mujeres con extrañas vestimentas que cargan cestos llenos de fruta y pescados. Es un mercado en Lisboa que se esfuma lentamente. Después, Vicente ve aparecer un barco que es mecido amablemente por un mar en calma; ve el pausado movimiento de las olas, ve a los pasajeros en cubierta, particularmente a una pareja: un hombre rubio y esbelto, «de blancura transparente»,¹³³ que lleva de la mano a una mujer que, sin lugar a duda, es Marina.

El cinematógrafo, que, en virtud de la identificación fílmica, de la semejanza con la realidad, registra y reproduce la existencia, le ha dado a Vicente una prueba de verdad: la mujer «muerta» ha cobrado vida en la pantalla. Tiene ante sus ojos la evidencia de que Marina se fugó con el agente de seguros, el europeo rubio y esbelto, que defraudó a los habitantes del pueblo. La imagen cinematográfica no engaña, es un testigo fiel de la realidad. Vicente grita y muestra los puños. Los demás

¹³³ Laura Méndez de Cuenca, «El cinematógrafo», *Cine y literatura*, México, UNAM, 2009, p. 15.

espectadores, que no comprenden la atroz revelación, exclaman: «¡Afuera el loco!». La identificación cinematográfica, en su aspecto mimético-realista, ha cobrado, ante los ojos de los otros, la cordura del joven; pero Vicente no ha enloquecido, ha descubierto, sólo él, la verdad. El cine ha copiado idéntica a Marina y Vicente la ha reconocido, ha identificado la imagen con la realidad. Este reconocimiento, esta identificación, se genera en virtud de la semejanza fílmica.

Laura Méndez de Cuenca publicó el relato «El cinematógrafo» en 1908. Ese mismo año, Chesterton dio a conocer en Inglaterra *El hombre que fue jueves*, novela en la que, en un par de páginas, se evoca al cinematógrafo para expresar un sentimiento contrario al que experimentó Vicente: la incertidumbre sobre la propia existencia y la objetividad del universo. El pasaje es el que sigue:

El interior del bosque vibraba de rayos de sol y haces de sombra, que formaban un tembloroso velo, como en la vertiginosa luz del cinematógrafo. Syme apenas podía distinguir las formas sólidas de sus compañeros en aquellas danzas de luz y sombra [...] Syme se puso a divagar. ¿Llevaría Ratcliffe antifaz? ¿Lo llevaría realmente alguien? ¿Existiría realmente alguien? Aquel bosque de encantamiento, donde los rostros se ponían alternativamente blancos y negros, ya entrando en la luz, ya desvaneciéndose en la nada, aquel caos de claroscuro (después de la franca luminosidad de los campos) era a la mente de Syme un símbolo perfecto del mundo en que los hombres se quitaban las barbas, las gafas, las narices y se metamorfoseaban en otros

[...]

Las cosas, aparte de su apariencia, ¿tendrán alguna realidad? El marqués se arrancaba las narices y se transformaba en detective. ¿No podría igualmente quitarse la cabeza y quedar hecho un espectro? Después de todo, ¿no era todo a la imagen y semejanza de aquel bosque brujo, de aquel incansable

bailoteo de luz y sombra?¹³⁴

Ambos relatos recurren al cinematógrafo. En el primero se manifiesta como tema; en el segundo, como elemento de comparación. En ambos, los protagonistas realizan un hallazgo. Syme descubre la incapacidad humana de explicar el universo, y con ello, un sentimiento de incertidumbre de lo que uno es y de lo que uno sabe, un cuestionamiento de los límites entre la vida y su apariencia; Vicente, por el contrario, obtiene la prueba de verdad del adulterio de Marina, confirma sus sospechas y descubre la realidad, pero al hacerlo lo han considerado un loco.

La identificación fílmica ha permitido la representación de dos experiencias: la prueba de verdad y la incertidumbre de lo posible. En un doble mecanismo, paradójico y simultáneo, comprueba la realidad o la diluye: tensiona los límites narrativos entre la ficción y la vida. Dicho de otro modo, la identificación cinematográfica propicia ciertas experiencias que se sitúan en los límites de la ficción, considerándolas reales; o al revés, se sitúa en los límites de lo real, considerándolos ficcionales. En los relatos de Clemente Palma y de Adolfo Bioy Casares esta consecuencia de la doble identificación es la responsable de la oscilación fantástica vivida por el prófugo y por los «dobles» creados por Rolland Poe.

Los textos que nos han servido de ejemplo utilizan este doble valor de la identificación para delinear efectos de sentido opuestos que, posteriormente, serán retomados por los relatos fantásticos cinematográficos. Las relaciones entre la ficción y lo real —trazadas por los diferentes modos de la identificación cinematográfica— permitirán a los personajes-espectadores de los relatos fantásticos cinematográficos experimentar una oscilación entre diferentes niveles de lo real y, consecuentemente,

¹³⁴ Gilbert Keith Chesterton, *El hombre que fue jueves. Pesadilla*, (1908), México, FCE, BUB, 2009, pp. 151-152.

problematizar —a través del recurso fantástico del espectro— los límites entre la ficción cinematográfica y la realidad representada en el mundo narrado.

2.1.2. La identificación cinematográfica y la imagen

En «El hombre que se enamoró de Lily Gant» (1915), José Carlos Mariátegui plantea el tema del encanto que las imágenes fílmicas ejercen sobre los espectadores. Arnaldo, protagonista del relato, sufre las consecuencias de esta fascinación:

Hubo un momento en que la figura de Lily Gant agrandada, luminosa y fantástica, apareció envuelta en un halo parpadeante y sonrió enviando un beso con sus dedos leves. Arnaldo sintió en sus ojos la mirada de los ojos de Lily Gant, que adivinó garzos. Y se sintió un poco niño. [...] regresó al día siguiente [al cine] para ver nuevamente a Lily Gant [...] y día a día, le interesaba menos su novia. Se convenció más de que no la amaba.¹³⁵

Arnaldo siente en sus ojos la mirada de la actriz, e inmediatamente se enamora de la imagen; la realidad, materializada en su novia, comienza entonces a diluirse. En virtud de la semejanza y la identificación fílmica, Arnaldo cree que la mujer representada —encantadora y fantástica— le dirige miradas, sonrisas y besos. Desde la pantalla, Lily Gant provoca el mismo efecto que la locomotora de los Lumière: brindar la profunda ilusión de que la imagen es real y de que el receptor es cada uno de ellos. Para Arnaldo —espectador ingenuo, casi niño— la semejanza resulta más atrayente que la vida misma. Esto sugiere que la ficción cinematográfica no sólo copia y transforma la realidad, sino que, además, la supera en atractivo y la sustituye.

¹³⁵ José Carlos Mariátegui, «El hombre que se enamoró de Lily Gant», *La Prensa*, Lima, 4 de agosto de 1915, en Kishimoto Yoshimura, Jorge, «Narrativa peruana de vanguardia», *Documentos de Literatura*, números 2/3, Trimestre abril-diciembre, Lima, MASIDEAS, 1993, pp. 31-36.

El tema de la imagen que cobra vida o que se confunde con lo real no era nuevo. En la tradición literaria occidental, el encanto provocado por las imágenes representadas —en el marfil, en el tapiz, en el lienzo o en la fotografía— es asunto de numerosos relatos.¹³⁶ En múltiples narraciones las imágenes acusan una convincente ilusión de vida, gracias a las habilidades de su creador, quien, a través del artificio y la técnica, les otorga un alma.

El cine, a través de ciertos factores específicamente fílmicos, exacerbó este sentimiento: ofreció una profunda ilusión de realidad —empírica o sobrenatural— a través de la semejanza y la doble identificación; permitió archivar —resguardar del tiempo, la vejez y de la muerte— las imágenes capturadas, que podían ser vistas repetidas veces; además, favoreció la expedita contemplación de las imágenes que se ofrecen, sin reticencias, a la mirada de los espectadores.

Horacio Quiroga explica este último factor; observa que, a diferencia de una mujer de la vida real, que incluso puede ser más agraciada que una actriz, «la estrella de cine nos entrega sostenidamente su encanto, nos tiende sin tasa de tiempo cuanto en ella es turbador [...] es nuestra, podemos mirarla, absorberla cuarenta y cinco

¹³⁶ Ovidio relata que Pigmalión esculpió a una mujer de marfil cuyo rostro era el de «una joven auténtica, de quien se hubiera creído que vivía y que deseaba moverse, si no se lo estorbara su recato: hasta tal punto [añade el poeta latino] el arte está escondido por obra del propio arte» (*Metamorfosis*, Barcelona, Lumen, 1999, p. 312.) Es decir, la ilusión de verdad que surge del ocultamiento del artificio ficcional. El siglo XIX ofrece también ciertos ejemplos del tema. En «El hombre de arena» (1817), de E. T. A. Hoffmann, el lector descubre a Olimpia, un autómata construido por el ingeniero Spalanzani, quien, gracias a las aplicaciones de la mecánica, logra hacer de esta máquina una mujer casi verdadera. El arte del ingeniero, como el de Pigmalión, es tan refinado que Nataniel, protagonista de la historia, creyéndola una mujer de carne y hueso, se enamora de Olimpia, el autómata. En «Onfale» (1834), de Théophile Gautier, el joven protagonista confiesa que la imagen de Onfale se desprendió de la pared y saltó prestamente al suelo para ir a su encuentro. Edgar Allan Poe trató el asunto en «El retrato oval» (1842) en donde se descubre que el hechizo del cuadro residía en una absoluta posibilidad de vida en la expresión de la bella y joven mujer retratada.

minutos. Ni un rincón de su alma nos queda oculto [...] descubrimos los más íntimos hilos de su seducción».¹³⁷ Este fenómeno explica la fascinación que muchos espectadores experimentan por las imágenes cinematográficas. En numerosos relatos fílmicos, particularmente en los de tendencia fantástica, los protagonistas se obsesionan con las imágenes proyectadas. La obsesión modela las relaciones del prófugo con Faustine, en *La invención de Morel*; de Rosales con la imagen de la actriz espectral, en «El vampiro»; y de Guillermo Grant con Duncan Wyoming, en «El espectro».

Por otra parte, en *La invención de Morel*, se expresa además el sentimiento mágico y animista, siniestro y sobrenatural, de la imagen, que también comporta un rasgo de fascinación. Afirma el fugitivo hacia el final del relato: «por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere».¹³⁸

No cabe duda de que este horror fascinante ya había sido abordado antes de la creación del cinematógrafo, pero el cine lo favoreció debido a que retrata —copia, archiva y reproduce— perfectamente el cuerpo y el «alma» de los modelos originales. Estos aspectos de la identificación fílmica generaron una consecuencia narrativa en los relatos fantásticos cinematográficos: la tendencia de sus protagonistas a privilegiar la ficción sobre lo real representado.

En la narrativa fantástica fílmica la identificación provoca un encanto —una «absorción de todos los sentimientos de un hombre»—¹³⁹ por una imagen, una

¹³⁷ Horacio Quiroga, «Variedades», *Atlántida*, Buenos Aires, año XXII, núm. 1105, 6 de diciembre de 1919, en Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1997.

¹³⁸ Adolfo Bioy Casares, *op. cit.*, p. 178.

¹³⁹ Horacio Quiroga, «El espectro», *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, p. 243.

fascinación que se fundamenta en que, de alguna manera, la imagen creada por la semejanza fílmica supera en atractivo al modelo original. Este fenómeno es el que impulsa a Rosales a viajar a los Ángeles con el objetivo de asesinar a la actriz «verdadera» para conservar sólo su imagen, su espectro, que es un mero simulacro. Lo mismo puede decirse de Rolland Poe, quien se enamora de la «copia» de la actriz Jeanette MacDonald.

En la tradición fantástica el asunto de la imagen que se involucra con la realidad y que responde a mecanismos artísticos, tecnológicos o científicos fue un motivo recurrente. La estatua, la pintura o la fotografía solían confundirse con la realidad, pero sin perder completamente su condición ficcional porque, finalmente, acababa por descubrirse el artificio que sostenía a la imagen en el marfil, en la madera o en el lienzo. Contrariamente, el cine —a través de realizadores como George Méliès,¹⁴⁰ Ferdinand Zecca o Segundo de Chomón, que se caracterizaron por mimetizar lo sobrenatural— permitió que las imágenes propiamente cinematográficas, que se sostenían por un espectro de luz proyectado en un lienzo blanco, se mezclaran lúdica, indistinta y permanentemente con la realidad representada.

Los relatos que estudiamos pertenecen, sin duda alguna, a la tradición que hemos esbozado en este apartado, pero transformada por las concepciones de la imagen ofrecidas por el cine. La identificación fílmica admitió la consideración de que el cine, gracias a un prodigio tecnológico, que captura, duplica y reproduce lo real —

¹⁴⁰ Méliès plasmó ante el público aquello que se consideraba inexistente o que sólo existía en la imaginación, en la fantasía. Con la tecnología cinematográfica, Méliès —como Morel, Rolland Poe y Rosales, protagonistas de los relatos que estudiamos— representó espectros y prodigios sobrenaturales que ya pertenecían a la tradición, pero que el cine permitía manipular tecnológicamente. A partir de Méliès, lo sobrenatural habitó legítimamente en las salas de cine. El cinematógrafo representó, para algunos intelectuales de la época, más que una tecnología para el estudio científico de la vida, un instrumento de tensión para dislocar la realidad a través de sus correlatos sobrenaturales.

que en las películas de Méliès es maravillosa, y en los filmes de los cineastas ingleses¹⁴¹ como en los de Pathé¹⁴² se combina con lo sobrenatural —, también, e inversamente, incorpora lo real en la ficción.¹⁴³

La fascinación que las estrellas ejercen en los espectadores responde, más que a un criterio de belleza física, a la semejanza y a la doble identificación fílmica y a sus posibilidades de archivar, fijar en el tiempo y repetir la imagen del cuerpo y del alma innumerables veces y ofrecerla, sin reticencias, a los espectadores. La simbiosis de lo sobrenatural con lo real, es la que afecta particularmente a los espectros

¹⁴¹ William Paul, George Albert Smith, James Williamson y Alfred Collins ofrecen a los espectadores de la época una serie de películas en las que lo natural y lo sobrenatural, el espacio al aire libre y las escenografías de estudio, conviven sin estorbarse. En las películas de estos cineastas lo sobrenatural es una herramienta estética y no, como en los filmes de Méliès, un fin en sí mismo. Los espectros, los dobles, las desapariciones y las transformaciones son, en estas cintas, elementos que sirven para ofrecer un efecto narrativo.

¹⁴² Ferdinand Zecca, director de Charles Pathé, aprendió de los cineastas ingleses la convivencia del realismo con lo sobrenatural y entendió los beneficios narrativos del montaje de escenas realizadas en el estudio y al aire libre. Sus películas combinan un realismo naturalista con elementos fantásticos que dan fuerza a este realismo. En *El amante de la luna* (1905), Zecca relata un delirio alcohólico. Durante su sueño etílico, el bebedor baila con gigantescas botellas de vino que aparecen de la nada y se duplican, viaja por los aires y ve a la luna hacer guiños. En esta película, el truco sostiene las necesidades realistas de la narración: el *delirium tremens* del bebedor.

¹⁴³ Existe una película en la que esta simbiosis (ficción/realidad) llega a su punto más acabado y que, en más de un sentido, recuerda al tema de los relatos que estudiamos: los espectros cinematográficos que se confunden y se imponen a la realidad. Se trata de *Le fils du diable* (1906), producida por Charles Pathé y dirigida por Charles Lucien Lépine. En la película, el hijo del diablo, acompañado por un séquito de demonios (hombres enmascarados), atraviesa en coche las puertas del infierno (una escenografía pintada que se combina con los subterráneos de las canteras de Montreuil), viaja a través de una avenida (un paisaje natural y boscoso), hasta llegar a las puertas del cinematógrafo Pathé, en Vincennes, en donde los demonios arrojan confeti y caramelos a los espectadores que esperan para ingresar a la función de cine. No hay ruptura entre la ficción y la vida. El hijo del diablo, junto con sus monstruosos acompañantes, conviven bien, gracias a la tecnología cinematográfica, con los hombres de carne y hueso. Al igual que la imagen de Faustine, proyectada por el cinematógrafo de Morel, que Rodolfo Valentino, vuelto a la vida por el cinematógrafo de Rolland Poe, y la actriz que Rosales impone a la realidad con sus máquinas proyectoras, el hijo del diablo se confunde fílmicamente con la vida cotidiana, con el mundo al que solemos llamar la realidad.

cinematográficos, que no se consideran ya fenómenos ópticos, sino «verdaderas» existencias materiales dentro del mundo narrado.

2..2. Una participación en clave cinematográfica

Empiezan los dos, la mano en la mano, como en un truco de Mr. Keaton, un viaje que va desde la caseta del mecánico hasta la pantalla. Empiezan pequeñitos, del tamaño de la película, para llegar al lienzo con estatura el doble de la real.

Y se entran en una primavera sólo de luces y de sombras, como enmudecida por aquella carencia absoluta de color...

Gilberto Owen, *Novela como nube*, 1928.

El narrador-protagonista de «La broma de los relojes»¹⁴⁴ recibe una carta en la que la mujer amada condesciende a un encuentro amoroso por él largamente deseado. Una vez leída la esquila, se dirige impaciente al lugar de la cita, al que llega una hora antes. Para aminorar la inquietud de la espera, resuelve entrar a una sala de cine cuyo programa anuncia la atracción del día: *El gabinete del doctor Caligari*. Una vez iniciada la película, el espectador queda *atrapado* por la trama, los detalles, el suspenso. A tal grado ha capturado su interés la proyección que, con tal de ver el final de la película, decide sacrificar su encuentro amoroso.

¿Qué ocurrió en ese insignificante salón de cine en donde el narrador consumió la hora que estaba destinada a gozar de las complacencias de la mujer amada? ¿Qué

¹⁴⁴ Juan Bustillo Oro, «La broma de los relojes», *La Novela Semanal*, *El Universal Ilustrado*, México, 1925.

condicionó su decisión de permanecer dentro del cine y afirmar, hacia el final del relato, que cuando regresó a su casa y archivó en el cartapacio la carta y el programa cinematográfico se sentía contento de no haber asistido a la cita? El propio narrador nos ofrece una respuesta:

El gabinete del doctor Caligari estrujó un poco mi entendimiento desprevenido y acabó por *hacerse mansamente de toda mi atención*.

Me *metí* en aquella desquiciada ciudad a través del desquiciado cerebro de un loco y me perdí en ella.

Me volví loco.

Durante varios minutos encontré natural, lógico y hasta delicioso todo aquello. Estaba yo juzgando con el cerebro de un loco y la novedad de no sentirme cuerdo me atrajo, me apasionó, me llevó a un laberinto en donde me perdí voluntariamente.¹⁴⁵

El espectador de «La broma de los relojes» no sólo identifica, a través de la semejanza fílmica, la ficción representada con la realidad, sino que, además, participa de la conciencia y las acciones de Francis, el protagonista del filme de Robert Wiene. Durante el tiempo de la simulación de acciones y pasiones humanas representada en la película, él mismo —un simple espectador en un sencillo cine de barrio— *es* un loco. Por encima de la estética impresionista de *El gabinete del doctor Caligari* (1919) —es decir, la rareza, la novedad y el absurdo que estrujan el entendimiento del protagonista— se registra en el texto un fenómeno significativo para nuestro estudio, aquel que consigue captar mansamente toda la atención del espectador: el sentimiento de *participación* en la ficción cinematográfica en la que a la imitación, en su valor de *semejanza* (copia y reproducción), se añade su valor de fingimiento o

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 53-54. Las cursivas son mías.

simulación que surge gracias a la representación de acciones y pasiones humanas que genera, además, verosimilitud gracias a la actuación y al montaje cinematográficos.

Después de 1915, el cine ostenta una maravilla más: no sólo ha conseguido ofrecer la ilusión de apresar la vida; no sólo ha logrado que los espectadores identifiquen el movimiento ilusorio de una locomotora con el movimiento real; no sólo ha materializado, como hiciera Méliès, a demonios y fantasmas, seres que sólo existían en el lenguaje; ha triunfado, también, sobre las emociones y los juicios de los espectadores, que ya no se limitan a *identificar* lo que sucede en la pantalla, sino que ellos mismos, desde sus butacas, *participan* emocionalmente en las acciones y pasiones filmicas representadas.

Para que el público pudiera participar del mundo fílmico hubo de existir, necesariamente, una narrativa cinematográfica cuyo discurso no fuera deudor de la literatura, el teatro o las artes plásticas. David Wark Griffith fue quien configuró —descubriendo o inventando— el discurso cinematográfico. En *After Many Years* (1908) —una adaptación de la novela *Enoch Arden* (1864), de Alfred Tennyson— David Wark Griffith mostró, en un montaje paralelo, a Enoch Arden en una isla desierta y después a Anna Lee, su esposa, esperando su regreso. Los directores de la Biograph se resistieron a este salto espacial porque les resultaba ilógico. Argumentaron que era absurdo y que el público no podría entenderlo. El nuevo director respondió diciendo que «si Dickens había utilizado este procedimiento narrativo, él también podía hacerlo, porque la literatura y el cine tienen elementos comunes».¹⁴⁶

Ambos tenían razón. El cine de ese momento era predominantemente teatral y el público, aunque se aburría de ver a los intérpretes gesticulando con postizos en la

¹⁴⁶ Román Gubern, *op. cit.*, p. 97.

pantalla, estaba acostumbrado a la escena dramática y tuvo que hacer ciertos esfuerzos para comprender las propuestas narrativas de estos primeros montajes. Por otro lado, las acciones paralelas que se plantean en *After Many Years* corresponden, sin duda alguna, al «mientras tanto» literario.¹⁴⁷ En realidad, muchos de los procedimientos propuestos por Griffith a lo largo de su carrera tienen su fundamento en recursos propios de la narrativa literaria: retrospectivas, focalizaciones, construcciones en abismo, antelaciones, etcétera, fueron convertidos por Griffith en recursos puramente visuales.

El público, ávido de novedades, se adaptó pronto a las nuevas formas del cine. Para algunos intelectuales, de hecho, resultaron un acierto artístico. Un ejemplo de ello nos lo ofrece Horacio Quiroga, quien, reseñando la película «Broken Blossoms» (1919) de Griffith, que en Buenos Aires se tituló *Pimpollos rotos* (1919), escribió que el cinematógrafo estaba ya «en un pie de igualdad con el teatro».¹⁴⁸ Además, añade que «cuando una obra de arte nos llega con fuerte *réclame* [sic], y [es] dirigida por un director del renombre de Griffith podemos creer que dicha obra es el resultado de una selección extraordinaria. Como tal, pues, debemos juzgarla».¹⁴⁹

Hacia 1918 — año en que Quiroga comienza a escribir sus notas sobre cine — el

¹⁴⁷ Desde sus primeras obras, Griffith adaptó recursos literarios al cine, intuyendo que tendrían la misma eficacia ficcional. En *The Adventures of Dolly* (1908) ejecuta por primera vez una analepsis fílmica cuyo nombre técnico, eventualmente, será *flash-back*. Las descripciones y focalizaciones narrativas las logra visualmente con la combinación de planos y puntos de vista en *Balked at the Altar* (1908). En *The Lonely Villa* (1909) echa mano de las acciones alternadas que Flaubert explota en el capítulo VIII de la segunda parte de *Madame Bovary* (en donde se desarrolla simultáneamente la reunión anual de los agricultores y el encuentro íntimo de Emma y Rudolph) y que en cine llevan el nombre de montaje paralelo. Pero no sólo se trataba de exportar recursos literarios a la narrativa visual, sino, además, de ponerlos al servicio de efectos de sentido propiamente fílmicos. Esto también lo logró Griffith.

¹⁴⁸ Horacio Quiroga, «Pimpollos rotos», *Caras y Caretas*, núm. 1125, Buenos Aires, 24 de abril de 1920, núm. 1125.

¹⁴⁹ *Idem*.

nuevo arte había experimentado un notable desarrollo. La concepción de un montaje —tomar fragmentos de película y pegarlos para efectuar un relato— no era nueva, sino incipiente. El hallazgo de Griffith consistió, sobre todo, en vislumbrar la fuerza expresiva y el sentido narrativo de alternar diferentes tamaños de plano, su duración en la pantalla y el ángulo desde donde se miran.¹⁵⁰

Griffith supo transportar la palabra al ámbito de las imágenes generando novedosos mecanismos visuales que puso al servicio de efectos de sentido particularmente cinematográficos y profundamente psicológicos.¹⁵¹ El discurso fílmico desarrolló, a partir de la *identificación* cinematográfica y de la narrativa literaria, herramientas propias con las que se ejecutaron sentimientos eficaces y poderosamente elocuentes por su fuerza expresiva. Horacio Quiroga distingue con claridad los recursos cinematográficos establecidos por Griffith:

Creó así el detalle de la mano que deja caer el cigarro, por todo

¹⁵⁰ Paco Ignacio Taibo I, en *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, México, CONACULTA, 1996, p. 40, explica claramente la unidad narrativa —puesta en escena— contenida en las acciones paralelas propuestas por Griffith de la siguiente manera:

Plano A. Una mujer en peligro gime, llora angustiosamente.

Plano B. Un hombre corre, jadeante, avanza sin cesar.

Plano C. La mujer se mesa los cabellos.

Plano D. El hombre trepa una colina.

Plano E. Rostro de la mujer, con los ojos desencajados.

Plano F. Las piernas del hombre, corriendo.

Plano G. La mujer desfallece.

Plano H. El hombre llega a tiempo y la sostiene en sus brazos.

¹⁵¹ En *The Avenging Conscience* (1914), un filme inspirado en «El corazón delator» de Edgar Allan Poe, recurre a los primeros planos repetidos de una mano que golpea con un lápiz una mesa para traducir *visualmente* el sonido de los obsesivos latidos de un corazón que colapsarán los nervios del asesino y lo harán confesar su crimen. En esta puesta en escena la cámara va y viene repetidas veces del rostro del asesino al golpeteo de lápiz sobre la mesa. Cada toma es más breve que la anterior. Cada vez los golpes son más rápidos y el rostro del criminal se desencaja gradualmente. Hay un profundo sentido psicológico y visual en esta secuencia.

comentario de la muerte.

Creó la rueda del auto volcado, que gira aún, lenta, sobre el desastre.

Creó la llave que gira en la cerradura, único foco de la atención y el terror.

Creó los dedos que se retardan desatando los zapatos, y vuelven a anudarlos de prisa, porque su dueño cambió de idea.

Creó la mancha de sangre que filtra por debajo de la puerta que se cerró, tras mortal expectativa.

Creó la nubecilla de humo —nada más— que escapa por el ojo de la llave.

Creó el vaivén de la nuez de Adán, única vida de un hombre impasible que la va a entregar.¹⁵²

La enumeración anterior presupone efectos de sentido propiamente cinematográficos que condensan una profunda emoción en los espectadores porque, apoyados en la identificación fílmica, esto es, en el intenso sentimiento de realidad que se desprende de la pantalla, proponen una participación ficcional de los espectadores que adivinan mediante los puntos de vista de una cámara el sentido último de las escenas. Al prescindir de mediadores narrativos externos —intertítulos, acotaciones e incluso conocimientos literarios previos— y de la teatralidad de la actuación, el discurso narrativo se materializó como un sistema interno e independiente. El profundo sentimiento de realidad, la identificación, que se apodera de los espectadores propició un pacto ficcional sólido y, prácticamente, inmediato. Basta con que se apaguen las luces y aparezca en la pantalla un paisaje en que el agua y las hojas de los árboles son afectados por el viento para creer en la verdad de ese ambiente, para sentir que se está frente a la vida.

El discurso cinematográfico —como el literario— propicia un acto de fe que los

¹⁵² Horacio Quiroga, «La dirección de cine», *El Hogar*, Buenos Aires, núm. 953, 20 de enero de 1928, en Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1997, p. 200.

espectadores, conducidos por el montaje, realizan para ceder toda su atención a la obra, es decir, para *meterse* voluntariamente a un mundo narrado — posible o imposible, pero siempre verosímil—, focalizando su mirada y su *pensamiento* con la cámara. Este pacto permite que los acontecimientos, por absurdos que parezcan, resulten lógicos y atractivos, seduzcan a los espectadores y los obliguen a mantenerse pendientes de los pormenores del relato hasta el final de la proyección. Podemos afirmar, como León en *Madame Bovary*, que cuando este fenómeno sucede en el cine, al igual que en la literatura, el espectador participa con los personajes «hasta prácticamente confundirse con ellos».¹⁵³

El cine, como cualquier otro arte, exige este acto de fe. La *identificación* fílmica, sin embargo, autoriza a creer, en virtud de la *semejanza*, que las representaciones pictóricas que se proyectan no son únicamente espectros de luz, sino que son personas o seres reales. La *participación*, por otra parte, permite a los espectadores compartir las emociones representadas en la ficción cinematográfica: ser empáticos, creer voluntariamente que son los personajes de la historia y sentirse afectados por todo el abanico de posibles emociones que se congregan gracias a la simulación fílmica.

2.2.1. Consecuencias fantásticas del discurso cinematográfico

Los elementos del montaje permitieron el desarrollo de un discurso narrativo puramente visual, cuyos relatos, ejecutados desde múltiples puntos de vista y a diferentes ritmos, ofrecieron un efecto de profunda subjetividad. Esto explica el fenómeno de la participación emocional que viven los espectadores en las películas: el sentimiento de que se han metido al filme y que ellos mismos son los protagonistas. Los

¹⁵³ Véase el apartado 2.1. de este trabajo.

personajes-espectadores, como Guillermo Grant de «El espectro», el fugitivo de *La invención de Morel* o el enamorado de «La broma de los relojes», se convierten, a través de la simulación fílmica, en testigos y, simultáneamente, protagonistas del drama. En el ámbito de la narrativa fantástica cinematográfica, este fenómeno acusa las siguientes implicaciones.

Lo sobrenatural imposible adquiere un rango tecnológico. Tematizar la participación fílmica permitió actualizar así los temas del doble y los asuntos en que la ficción y la realidad se superponen o se confunden. La duplicación o el desdoblamiento psicológicos, por una parte, y los sueños y las visiones, por otra, adquieren, a través del cine, un carácter imposible puramente tecnológico. Los dobles de las estrellas creados por Rolland Poe, en *XYZ*, la actriz impuesta a la realidad por Rosales, en «El vampiro», y la superposición de Faustine y el prófugo quien reemplaza la imagen de Morel, en *La invención de Morel*, son ejemplos de esta adecuación.

Los estatutos del tiempo y el espacio se vuelven manipulables.¹⁵⁴ El tiempo y espacio cinematográficos no son los de la realidad, tienen sus propias leyes de mundo. Estas leyes se adecuaron bastante bien a la tradición del espectro y a sus rasgos distintivos. El tiempo y la materia en manos del cinematógrafo resultaron maleables:

¹⁵⁴ A diferencia del público de 1908, acostumbrado a presenciar los sucesos ficcionales (teatrales y cinematográficos) con sus propios ojos, los espectadores de 1915 aprendían, paulatinamente, a percibir que todas las imágenes y acciones del filme, aunque proyectadas a distintos ritmos y en tiempos y espacios diferentes, formaban parte de una misma anécdota. El cine descompone, en una suerte de análisis, el espacio porque nos ofrece una experiencia de perspectivas múltiples de la realidad. Los recorridos de la cámara, las posiciones en que se encuentra, las tomas y las contra-tomas nos ofrecen un sentimiento de que el espacio cinematográfico es más vasto que el espacio que conocemos y habitamos. Espacialmente, el cine nos posiciona en una topografía que, de otra manera, en la realidad, sería imposible conocer y experimentar con nuestros «propios ojos». También transformó la noción de tiempo, porque, en una suerte de síntesis, enlaza acciones que ocurren en momentos diferentes y que se conjugan en la pantalla gracias a las acciones alternadas que nos ofrecen el sentimiento de simultaneidad.

épocas y geografías, junto con los seres que las habitaron, podían —una vez capturados por un aparato tomavistas— ser archivados, reproducidos, duplicados de forma idéntica, las veces que se considerara oportuno. La superposición de tiempos y espacios en *La invención de Morel* es un ejemplo de este aspecto.

La intimidad de los seres se vuelve objeto de obsesión y atractivo porque puede ser atestiguada sin resistencias. Compartir los diferentes «puntos de vista» —identificar su mirada con la de una cámara que, omnipresente, persigue acuciosa a los héroes, captura sus expresiones más íntimas y las muestra desde una multiplicidad de ángulos espaciotemporales— permite participar sinceramente del amor, la tristeza, la angustia o el riesgo vividos. Las expresiones de la representación teatral suelen ser exageradas porque los actores se encuentran a cierta distancia de un público que está presente e interactúa de forma pasiva: los atestigua cara a cara. En el cine, en cambio, participamos de las expresiones más íntimas de los actores que representan frente a una cámara que no estorba ni afecta sus gestos. Todo esto ofrece una profunda impresión de veracidad: sentimos que los representantes del cine no «actúan» sino que, más bien, invadimos su hacer íntimo y cotidiano. Participamos del relato de su vida como si los observáramos a través de una ventana; o como el fugitivo de *La invención de Morel* que observa la vida espectral de Faustine, quien ignora que está siendo vista por las cámaras de Morel y por el prófugo.

Los seres y acontecimientos imposibles (considerados irreales) se mezclan en el mismo plano con los seres y los acontecimientos posibles (considerados reales). A diferencia del teatro, en el que percibimos el artificio escenográfico, el cine ofreció una profunda ilusión de veracidad. Lo mostrado en la pantalla se considera real y extiende este valor a los seres sobrenaturales que existen efectivamente junto con los seres humanos. Fantasmas y hombres cohabitan en un mismo nivel de lo real, como

si se tratara de una superposición de ficciones. La secuencia de «El espectro» que presenta a Guillermo Grant, en su butaca, y a Duncan Wyoming, en la pantalla, frente a frente y en contacto directo, es un ejemplo de este aspecto.

El cuerpo y el alma de las personas pueden ser archivados y, por lo tanto, preservados de la vejez y de la muerte. En el cine los muertos cobran vida porque trascienden la muerte a través del archivo de su imagen que quedó grabada en la expresión más íntima de su amor, de sus miedos, de sus esperanzas, de sus anhelos. La presencia de los espectros tecnológicos que habitan los relatos que estudiamos son ejemplos de este rasgo: Rolland Poe, Rosales y Morel capturan, copian, archivan y reproducen el cuerpo y el alma de los seres y luego los imponen como espectros o fantasmas que amenazan lo real representado.

Los narradores latinoamericanos que dedicaron su atención al cinematógrafo, ya sea como recurso narrativo o como tema, encontraron en él un instrumento que, a través de las imágenes, reconfigura las nociones de la ficción y lo real, del cuerpo y el espíritu, del tiempo y el espacio y, por supuesto, las relaciones entre la vida y la muerte. En los relatos fantásticos en clave fílmica, estas consecuencias resultan imprescindibles para generar el efecto fantástico: configuran la relación conflictiva entre los niveles de lo real representado, la transgresión de lo sobrenatural imposible, la presencia de lo siniestro en sus valores de miedo o humillación y la disolución oscilatoria de los límites entre diferentes órdenes o niveles de lo real.

2.3. La ambigüedad cinematográfica

¿Por qué no me dejó usted vivir en paz mi vida propia,
sin estos desdoblamientos o estos alucinantes estados
inciertos que me torturan...?

Clemente Palma, *XYZ (Novela grotesca)*, 1934.

En «El puritano», de Horacio Quiroga, se lee un párrafo que tematiza la importancia de las «estrellas» de Hollywood y el interés que despertaban en los espectadores. El narrador afirma:

La libertad de espíritu habitual a los grandes actores, por una parte, y sus riquísimos sueldos de que hacen gala, por la otra, explican estos festivales que no pocas veces tienen por único objeto mantener vibrante el pasmo del público, ante las fantásticas, lejanas estrellas de Hollywood.¹⁵⁵

El *Star System* Hollywoodense fue una parte fundamental en el desarrollo de la industria cinematográfica. Las «estrellas» simbolizaron un puente entre las ficciones fílmicas y los espectadores, quienes pronto comenzaron a idealizar a las figuras más fascinantes de la pantalla. Esta idealización se fundamentaba, sobre todo, en la publicidad, que no soslayó la divulgación de los escándalos, los excesos, los grandes sueldos, el trato especial y las concesiones que gozaron actrices y actores hollywoodenses.

En un relato de Carlos Noriega Hope, «Che» Ferrati, *inventor. La novela de los estudios cinematográficos* (1923), el narrador afirma que Hazel, personaje femenino de la

¹⁵⁵ Horacio Quiroga, «El puritano», *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, p. 762.

anécdota, «era de un pueblo maderero de Wyoming y cierto día decidió su viaje a los Ángeles, *envenenada por la publicidad* que suele hacerse a las “estrellas”». ¹⁵⁶

En el relato de Noriega Hope se enfatizan el poder de la publicidad y de la inversión de fuertes sumas de dinero para crear a las «estrellas» que, en última instancia no dejan de ser un producto, una marca de fábrica. En este relato la imitación tiene un valor de semejanza, conseguida con el maquillaje y, posteriormente, un valor de *simulacro*, es decir de engaño y sustitución. Granados abandona su carrera de actor porque se rehúsa al simulacro que está viviendo y que el público ignora. Sin embargo, y a pesar del simulacro, los espectadores siguen admirando la actuación del francés, y sus películas, en las que ahora actúa Granados, siguen siendo éxitos de taquilla. En este relato se transparenta el carácter particular que invistió a las estrellas: personas-personajes con un aura mítica (ficcional) que acusaban un valor mimético de simulacro.

Se sabe que, en 1913, el cómico Max Linder visitó San Petersburgo y al llegar a la estación, una multitud de admiradores desenganchó los caballos de su carro para llevarlo sobre sus hombros, en actitud de triunfo; que, cuando, en París, poco antes de 1939, murió en la pobreza el actor ruso Ivan Mosjugin, se encontraron en su sótano veinte cajas de correspondencia sin abrir que contenían cientos de declaraciones

¹⁵⁶ Carlos Noriega Hope, «“Che” Ferrati, inventor. La novela de los estudios cinematográficos», *Cine y literatura. Veinte narraciones*, México, UNAM, 2009, p. 23. Las cursivas son mías. En este texto Federico Granados, protagonista del relato, desea hacerse estrella de cine y viaja a Hollywood para probar suerte, pero sólo consigue «doblar», gracias a un maquillaje recién inventado por Ferrati, a la estrella Henri Le Goffic. Granados acaba por suplantar al actor francés, cuando éste muere en mitad de un rodaje, y empieza a gozar de estupendos sueldos, pero esto no lo complace porque, debido a que siempre lleva puesta la máscara del rostro del actor muerto, cuando se la quita nadie lo reconoce, nadie sabe de su existencia y, por lo tanto, no se lleva los «créditos» de su actuación. Para el público, quien está en pantalla es Henri Le Goffic.

amorosas y peticiones de citas; que, en 1920, Douglas Fairbanks o Mary Pickford no podían caminar por una calle de Nueva York, Londres o París sin desatar un verdadero motín.¹⁵⁷

Esta respuesta del público —que estaba condicionada por la identificación y la participación, por el poder de la imagen que supera en encanto al original, por la publicidad y los escándalos que rodearon a los actores y actrices— se materializó en un auténtico culto a las estrellas que se fundamentó sobre una articulación entre la realidad y la ficción, esto es, la coyuntura entre la persona real (objeto de la mimesis icónica, semejanza con el modelo) que permitía reconocerlos en las calles, entre la simulación (mimesis de acciones y pasiones humanas, fingimiento o representación) actuarial, y entre el mito (mimesis en el sentido de simulacro) creado por la industria a través de la publicidad.

La historia del cine suele afirmar que Theda Bara fue la primera estrella y que su éxito se debió a una serie de procesos publicitarios notables que hicieron de su vida «una película» en la vida real.¹⁵⁸ La actriz fue una «marca» de los estudios. Este proceso se repetiría en lo sucesivo con los actores y actrices que prometían mayores ganancias para la industria. Hollywood condicionó, para mantener el mito, además

¹⁵⁷ Cfr., George Sadoul, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1960, p. 57.

¹⁵⁸ El mito refiere que, en verdad, se llamaba Theodosia Goodmann y había nacido en 1885. Pertenecía a la clase media y le atraía la actuación. Otra versión afirma que no tenía formación actuarial y, otra más, que trabajó de extra en algunas películas. En 1915 protagonizó la película *Esclavo de una pasión*, producida por William Fox. Éste, se cuenta, decidió cambiarle el nombre e inventarle una «película», una ficción cinematográfica, en la vida real. Theda Bara, hija de un padre árabe —se usó la palabra inglesa *arab* para conseguir su apellido «Bara», aunque otros dicen que el nombre es un anagrama de «muerte árabe»—, nació en 1900, cinco años más joven que Theodosia, y fue rodeada de un halo de misterio. Fue la primera vampiresa del cine porque la película *Esclavo de una pasión* relata la historia de un hombre intachable que es corrompido por el personaje femenino, interpretado por Theda Bara. La película fue un éxito y también la creación del producto «Theda Bara». Ese mismo año, la joven rodó seis películas más y empezó a ganar miles de dólares a la semana.

de la biografía y el nombre de las estrellas, incluso, a sus parejas sentimentales, su guardarropa, y los lugares a los que tenían que ir a comer o divertirse. Es decir, nunca dejaban de actuar, de fingir, de simular.

En *Estrella de día* (1933), de Jaime Torres Bodet, se tematiza e ironiza, justamente, esta configuración mítica, ficcional, de las estrellas:

Piedad llegó a Hollywood precedida por una reputación *ilusoria*. Una biografía cambiante, ficticia siempre, la esperaba al pie de cada retrato en la primera plana de cada periódico. El *Chicago Star* la hizo descender de Cuauhtémoc. No le importaron sus ojos azules. El *Judge*, de los Ángeles, le dio como cuna el claro de un bosque. Su padre, a juicio del *Moon*, de Filadelfia, no la había engendrado: la había adoptado. Entomólogo eminente —agregaba un reportero del *New York Post*—, el doctor Santelmo descubrió cierta vez a una niña, a una preciosa niña desnuda, abandonada en la selva, en las inmediaciones de Tehuantepec. Era ella.¹⁵⁹

El papel de persona-personaje, como queda expresado en el texto de Torres Bodet, precedía a la persona real, y podía llegar a grados absurdos y debía conservarse en todo momento: tanto frente a la cámara como en la vida. El objetivo era mantener a las estrellas, como escribe Quiroga, fantásticas y «lejanas», distantes de lo cotidiano, para que el público sintiera que pertenecían a otro orden de lo real. Paradójicamente, la industria también ofreció, a través de los simulacros, la oportunidad de atestiguar la «vida» de estas estrellas: proporcionó a los espectadores, mediante el mito publicitario, un «verdadero» acercamiento que en la «vida real» resultaba más que imposible.

¹⁵⁹ Jaime Torres Bodet, *Estrella de día*, México, Editorial Offset, 1985, p. 14.

De acuerdo con lo que hemos revisado, puede decirse que las estrellas implicaron una construcción ficcional en la que se fusionan las distancias de la mimesis cinematográfica para plantear una disolución que, por otra parte, genera una oscilación entre diferentes órdenes de lo real. La mimesis juega un papel importante en la conformación de este fenómeno pues involucra y mezcla diferentes modos y distancias: la semejanza del modelo, que implica la identificación de la realidad con lo imitado; la simulación de los actores, quienes representan fingiendo pasiones y acciones en sus películas; y el simulacro que convive o sustituye a la realidad.¹⁶⁰ En este último sentido de simulacro, las películas, las revistas y los carteles de las estrellas hollywoodenses resultan *metaficciones* y no referenciales.

Ciertamente, estos procesos se encuentran entremezclados de diferentes modos en todos los relatos cinematográficos. En la narrativa fantástica en clave fílmica las distancias de la mimesis cinematográfica contribuyen a generar los sentimientos de identificación, de participación y de ambigüedad de la recepción cinematográfica que sirven para plantear la oscilación entre distintos órdenes de lo real representado.

¹⁶⁰ Theodosia Goodman se convirtió en Theda Bara y Gladys Mary Smith, en Mary Pickford; la primera fue la vampiresa que corrompía a los hombres sensatos y la segunda, la tierna e inocente novia del mundo; ambos mitos —Bara y Pickford— se repetían en las pantallas de cine, en las revistas y en los carteles publicitarios que mimetizaban un mito, una invención, un simulacro, una ficción.

2.4. La presencia del cine en la narrativa latinoamericana

Actividad para niños —para niños modernos, de gula enorme— el cinematógrafo lo acaparaba todo, lo devoraba todo: anécdotas, géneros, épocas, latitudes, razas, estilos.

Jaime Torres Bodet, *Estrella de día*, 1933.

Desde Méliès hasta nuestros días, la adaptación de las anécdotas literarias al cine ha sido constante.¹⁶¹ Más acostumbrados a identificar las historias literarias en el cine, que los recursos cinematográficos en las letras, resulta un tanto complejo realizar un seguimiento de esta relación en la narrativa latinoamericana.

En las letras latinoamericanas existen, sin embargo, expresiones que hacen patente esta relación. Desde su nacimiento, el cine se perfiló como objeto de atención literaria e influyó manifiestamente en ciertos ámbitos escriturales. En este apartado revisaremos someramente la presencia fílmica en las letras latinoamericanas de las primeras cuatro décadas del siglo XX, periodo que nos interesa particularmente porque envuelve a las obras que estudiamos.

La presencia del cine en las letras latinoamericanas se percibe en crónicas y reseñas publicadas en diarios y revistas desde 1896. A estas reacciones iniciales que hablan del asombro frente al profundo sentimiento de vida generado por la pantalla, se añadirán más tarde en el ámbito hispanoamericano los juicios de valor de Horacio Quiroga, José Carlos Mariátegui, César Miró, Juan de Ega, César Corzo, Elena

¹⁶¹ Griffith, quien comprendió la manera de transformar la narración literaria en narración visual, tomó de una novela de Thomas Dixon, titulada *The clansman* (1905), el argumento para *The Birth of a Nation* (1914), película que sintetiza todos los recursos narrativos fílmicos de la época.

Sánchez Valenzuela, entre otros.

Estas expresiones, que ya contienen cierta actitud crítica frente al nuevo arte, ofrecen una reflexión sobre el cine, sus posibilidades dramáticas e industriales y su influencia en la sociedad. Mariátegui señala, hacia 1914, la imitación de las conductas estadounidenses que llegan a través del cine en las que el amor «ha dejado de ser la razón más poderosa del suicidio [sustituido por] la propaganda objetiva del cinema, que poquísimo tiene de edificante y moralizadora».¹⁶²

Las tres primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica se pueblan de revistas y periódicos populares en los que la crónica y la crítica cinematográficas tienen sus espacios y columnas privilegiados. El cine seducía a los espectadores y les imponía ciertas imágenes y conductas. Así, en las crónicas de la época predomina la reflexión sobre los procedimientos estéticos de este poderoso arte y las consecuencias socio-culturales que ejercía. Veamos algunos ejemplos:

Horacio Quiroga publicó entre 1918 y 1935, en *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Atlántida* y *La Nación*, sus inquietudes e hipótesis sobre el arte cinematográfico.¹⁶³ Es común encontrar en estos textos meditaciones sobre la actuación, los ambientes, los argumentos, el encanto de las estrellas, los aciertos y las fallas estéticas de los estrenos de la época. Sus trabajos periodísticos reflexionan sobre diversos aspectos del nuevo arte. Quiroga supo percibir con bastante prudencia el valor de la pantalla y sus contrastes con el teatro. Le preocupan las actuaciones de las estrellas y la apropiada o incorrecta dirección de los realizadores. Analiza las cintas rioplatenses y las encuentra fallidas. Le inquieta el poder que ejercen las estrellas en los espectadores, quiere saber cuál es la razón estética de ello y aventura hipótesis bastante agudas e

¹⁶² José Carlos Mariátegui, *Escritos juveniles. La edad de piedra*, Lima, Amauta, 1987, Tomo 2, p. 27.

¹⁶³ Cfr., Horacio Quiroga, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1996.

interesantes. Admira a Griffith porque en sus cintas halla verdaderos aciertos estéticos de un arte autónomo.

Por otro lado, también encontramos reflexiones como la de Juan de Ega, quien publicó en *Mundial*, en 1921, un par de artículos titulados «El amor en Lima». En éstos se encuentra una clasificación de los «enamorado del cine»¹⁶⁴ quienes asisten al cine porque es un lugar «para las complicidades del amor, la sala del cine posee el disimulo del espectáculo y las ventajas de la oscuridad».¹⁶⁵ Pero el cine no sólo brindó una sala oscura para los encuentros amorosos, también influyó en la mentalidad y el quehacer diario de los espectadores quienes imitaban a las estrellas, particularmente a Rodolfo Valentino y a Mary Pickford.

El escritor limeño César Corzo denuncia, en 1928, que «el *microbio* de la pantalla se ha multiplicado hasta el extremo de uniformar, caricaturizándolos, a una serie de tipos y tipas que *imitan* a los ases del séptimo arte»,¹⁶⁶ y luego añade que los hombres «se deshacen a imagen y semejanza de los actores que *imitan* por culpa de las mujeres que buscan, en la calle, *lo que sólo cabe en la pantalla*».¹⁶⁷ La caricaturización resulta, para Corzo, de la incapacidad de algunos espectadores para separar la ficción de la vida y, como consecuencia de esta incapacidad, de la imitación —la réplica ingenua de gestos, ademanes y vestimentas— de las imágenes de las estrellas representadas. En un documento publicado en Lima, en el diario *La Prensa*, el 1 de julio de 1930, se expresa que el cine «reiteradas veces ha sido un ejemplo pernicioso que se imita

¹⁶⁴ Juan de Ega, «El amor en Lima», *Mundial*, núm. 78, 11 de noviembre de 1921, pp. 29-31.

¹⁶⁵ Juan de Ega, «El amor en Lima», *Mundial*, núm. 80, 25 de noviembre de 1921, pp. 10-11.

¹⁶⁶ César Corzo, «El microbio de la pantalla», *Mundial*, Lima, 1928, núm. 429, p. 81. Las cursivas son mías para enfatizar la influencia del cine en los receptores de la época.

¹⁶⁷ *Idem*. Las cursivas son mías.

sobre todo en las capas bajas de la sociedad». ¹⁶⁸ César Miró señala, por su parte, que el cine es una «farsa [una] vacía realidad [...] inútil». ¹⁶⁹

Las crónicas y críticas cinematográficas de las primeras tres décadas se dedicaron a dibujar los efectos socioculturales del cine. Estas reflexiones actualizaron, además, la discusión moral y filosófica planteada por Platón respecto a la mimesis en los libros III y X de la *República*. ¹⁷⁰

Como la poesía para el Platón de la *República*, para ciertos receptores el cine significó una representación en tercer grado, doblemente peligrosa: por un lado, muchas de las historias fílmicas fueron consideradas inmorales y dignas de censura, y, por otra parte, los espectadores ingenuos, que diferenciaban poco la vida de su simulacro visual, comenzaron a imitar las imágenes, las quimeras, ofrecidas por la pantalla. Desde esta perspectiva, las estrellas de Hollywood —que son imágenes (íconos culturales) de imágenes (representaciones gráficas)— se tornaron una amenaza para las concepciones de lo considerado como «real».

Mientras algunos escritores se dedicaban a trazar un camino y un aprendizaje

¹⁶⁸ Citado por Elton Honore en «Cine y literatura en XYZ (1934) de Clemente Palma», *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y literatura*, Vol. 20, 2013, p. 86.

¹⁶⁹ César Miró, *Hollywood la ciudad imaginaria, (una biografía del cinema)*, Hollywood, Imprenta de la Revista de México, 1939, citado por Elton Honores, *op. cit.*, p. 88.

¹⁷⁰ En el primero de estos libros, Sócrates condena a la poesía (a la ficción) porque sus creaciones constituyen un conjunto de mentiras y exageraciones que resulta pernicioso para los jóvenes en cuanto ejerce un influjo nefasto e inmoral: un padre que muere en manos de su propio hijo, un tío que trata de impedir la sepultura de su sobrino, etcétera. En el segundo, la poesía es acusada de un máximo alejamiento de la verdad, pues supone «la representación de una representación» de las ideas que constituyen la realidad «verdadera» del mundo sensible. La cama representada por el poeta —ejemplo que usa Platón para argumentar su postura con respecto a la mimesis— es la cama que un carpintero creó a imitación de la «idea» —de la cama— verdadera. La mimesis poética es, de acuerdo con la *República*, una representación en tercer grado y está afectada por un agudo proceso de *desrealización* que la descalifica en cuanto modelo o sustituto de lo verdadero. Para Platón la mimesis se relaciona con la mentira y el engaño.

para la crítica cinematográfica, muchos otros encontraron, tanto en la tecnología como en su discurso, elementos ficcionales para incluirlos en la lírica y en la narrativa. Aquí nos referiremos únicamente a los relatos que contienen temas o núcleos estructurales cinematográficos.

Hasta 1915 el cine existe como tecnología, como diversión, como industria y como posibilidad. Antes de este año se registran ya algunas narraciones que marcan dos tendencias en la narrativa cinematográfica latinoamericana: relatos que tematizan el cine —las salas, las películas, las estrellas, sus consecuencias sociales— y relatos que utilizan el discurso fílmico como modelo estructurante —alternancia de planos, puntos de vista, síntesis temporales y análisis espaciales, suspenso fílmico— para la narrativa literaria.

«El cinematógrafo», de Laura Méndez de Cuenca, publicado en México, el 19 de abril de 1908, en *El Imparcial*, representa uno de los primeros relatos que tematiza el aspecto de la identificación cinematográfica. En cambio, «La broma de los relojes», publicado en el *Universal Ilustrado* en 1925, de Juan Bustillo Oro, tematiza el fenómeno de la participación cinematográfica.

Abraham Valdelomar publicó en Lima, el 13 de agosto de 1911, en la revista *Balnearios*, el relato «El beso de Evans. Cuento cinematográfico». Es un texto interesante porque, a pesar de la intención cinematográfica enunciada en el título, el relato no hace referencia al cine ni se percibe alguna técnica del montaje, salvo el de las acciones paralelas o la analepsis que, por otra parte, no eran recursos puramente cinematográficos. Quizás, el texto haya tenido el propósito de funcionar como un guion en el que se conjugan los espacios naturales y los maravillosos: el hipódromo y el cielo. El protagonista, Evans, muere y, en virtud de una licencia celestial, puede besar, desde la muerte, a la mujer amada tomando posesión del cuerpo de su enemigo.

Pero el relato no quiere ser un guion, sino un cuento cinematográfico que, sin evocar al cine, salvo en el título, señala a los lectores su intención interdiscursiva.

Las películas y los recursos del montaje empiezan a influir en los escritores latinoamericanos quienes trazan caminos temáticos y estructurales que toman prestados del cine. Así, surgen textos cuyo tema son claramente los filmes y sus estrellas. Ejemplos de esta tendencia es «Mis Dorothy Phillips, mi esposa», un relato publicado en Buenos Aires por Horacio Quiroga en *La novela del día*, el viernes 14 de febrero de 1921. En este relato, Guillermo Grant, un espectador seducido por la imagen de las estrellas, decide viajar a Hollywood para intentar matrimoniarse con la actriz Dorothy Phillips.

A partir del texto de Quiroga, aparecerán una serie de relatos cuyo tema son los espectadores enamorados de las estrellas de cine. Los espectadores —hombres y mujeres fascinados por las luminarias hollywoodenses— se identifican y participan de las imágenes en la pantalla y se enamoran perdidamente de los retratos —de los espectros de luz— de los actores y de las actrices de moda. Estos textos tematizan las consecuencias psicosociales que se desprenden de la participación cinematográfica en los espectadores de sencillos cines de barrio, quienes se ven seducidos por los fantasmas tecnológicos de la pantalla. Este tema lo expresan, por ejemplo, «La enamorada de Wallace Reid» que Florencio E. Alvo publicó en Buenos Aires, en *Novela de la juventud*, el 22 de febrero de 1922. También, «La enamorada de Rodolfo Valentino» que Enrique Méndez Calzada publicó en un libro titulado *Y volvió Jesús a Buenos Aires*, en 1926.

Por otra parte, aparecen relatos que, sin ser guiones, tienen una intención cinematográfica estructural: imitan las características del montaje y sus articulaciones espaciotemporales para ofrecer, en las letras, efectos de sentido análogos a los de la

pantalla. Estos relatos son más difíciles de identificar, sin embargo, en algunos fragmentos de *Novela como nube* (1928), de Gilberto Owen; en *Cagliostro. Novela-film* (1934), de Vicente Huidobro, o en *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán, los elementos del montaje o puesta en escena cinematográfica se perciben claramente.

En los textos que hemos mencionado existe el predominio de la participación cinematográfica, es decir, de la intensa emoción de realidad y empatía con los héroes y sus acciones: los protagonistas se enamoran de las imágenes y creen que lo que está en la pantalla es una consecución directa de la realidad, o incluso, que es más real que la vida, o por lo menos, les resulta más interesante y atractivo.

Pero hubo un camino más: un sentimiento de ambigüedad frente a las estrellas de cine cuyo ser oscila entre la persona real, el papel que interpreta en una película, el mito que la industria le ha creado para explotar su fama, o el desdoblamiento que implica una existencia que admite más de dos experiencias ontológicas en un mismo ser. Este es el caso de la novela de tema cinematográfico *Estrella de día* (1933) de Jaime Torres Bodet y de los relatos fantásticos que estudiamos. Este recurso, según creemos, ya estaba en el cine desde la identificación y la participación cinematográficas, pero la creación de Hollywood y el *Star System* potenciaron su efecto.

La recepción del cine, sobre todo en el periodo mudo, en el que predominó la *identificación* fílmica, osciló entre las siguientes lecturas divergentes: se pensó que el cine imitaba o reproducía cabalmente la vida, esto es, que era una copia de la materia, el espacio y el tiempo; por otra parte, que el cine —mudo y sin color— proyectaba una mala imitación del mundo porque la pantalla ofrecía la representación no de hombres verdaderos sino de sus sombras, sus simulacros, sus fantasmas, sus espectros.

Otro modo de la recepción implicó una mezcla de las posturas anteriores y robusteció así una idea vinculada con la tradición de las fantasmagorías ópticas y de los espectros sobrenaturales: sí, el cine ofrece una imitación de lo real, una copia perfecta de las personas y de sus actos en el espacio y el tiempo, pero éstos no son los mismos sino sus dobles espectrales o sus fantasmas; el cine —se pensó— ha sustraído del tiempo y de la muerte al mundo y a los seres que lo habitan. Las primitivas actitudes mágicas y animistas de la representación fueron actualizadas por el cine.

Los diversos modos de la recepción cinematográfica: identificación, participación y ambigüedad —que equiparan la imagen con la vida, con lo fantasmagórico, con una simulación o fingimiento de lo «real», con un «engaño» o simulacro que influye negativamente en los espectadores más crédulos— están prefigurados por la mimesis y la verosimilitud fílmicas. Estas formas de recepción denuncian, por otra parte —como revisamos en el apartado 2.1.2.—, la fuerza con que el cine representó la imagen de las acciones y las pasiones humanas, así como las posibilidades que ofreció para relacionarse con el mundo y con la literatura.

2.4.1. Bibliografía de la narrativa cinematográfica latinoamericana

A continuación, ofrecemos una relación no exhaustiva de la narrativa cinematográfica hasta el año de 1940, fecha de publicación de *La invención de Morel*, con el objetivo de que el lector observe las diferentes expresiones narrativas latinoamericanas en las que el cinematógrafo modela la ficción narrativa. De todo este *corpus*, únicamente las obras de Quiroga, Palma y Bioy Casares acusan la actualización en clave fílmica del tema del espectro para problematizar los límites entre la ficción y la realidad. La relación está organizada de forma cronológica.

Año	Obra
1908	Laura Méndez de Cuenca, «El cinematógrafo», <i>El Imparcial</i> , México, 19 de abril de 1908.
1915	José Carlos Mariátegui, «El hombre que se enamoró de Lily Gant», <i>La Prensa</i> , Lima, 4 de agosto de 1915.
1918	Abraham Valdelomar, «El beso de Evans», <i>Balnearios</i> , Lima, 13 de agosto de 1911; <i>La opinión Nacional</i> , Lima, 1 de noviembre de 1914; <i>El caballero Carmelo</i> , Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1918.
1919	Horacio Quiroga, «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», <i>La novela del día</i> , año I, núm. 12, Buenos Aires, viernes 14 de febrero de 1919.
1921	Horacio Quiroga, «El espectro», <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 29 de julio de 1921.
1922	Florencio E. Alvo, «La enamorada de Wallace Reid», <i>Novela de la juventud</i> , Año III, núm. 68, Buenos Aires, 22 de febrero de 1922.
1923	Carlos Noriega Hope, «Che» Ferrati, inventor. <i>La novela de los estudios cinematográficos</i> , La Novela Semanal, <i>El Universal Ilustrado</i> , Año 1, núm. 25, México, 19 de abril de 1923.
1924	Salvador Novo, «La marca de fábrica. (Película en episodios)», <i>El Universal Ilustrado</i> , México, 28 de agosto de 1924.
1925	Juan Bustillo Oro, <i>La penumbra inquieta. (Cuentos de cine)</i> , La Novela Semanal, <i>El Universal Ilustrado</i> , México, 1923-1925.
1926	Horacio Quiroga, «El puritano», <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 13 de enero de 1926. Enrique Méndez Calzada, «La enamorada de Rodolfo Valentino», <i>Y volvió Jesús a Buenos Aires</i> , Buenos Aires, América Unida, 1926. Concha Urquiza, «Moby Dick. Novela cinematográfica», <i>Revista de Revistas</i> , México 1926. Xavier Villaurrutia, «El amor es así... (cuento cinematográfico)», [1926], <i>Obras</i> , México, FCE, 1953.
1927	Horacio Quiroga, «El vampiro», <i>La Nación</i> , Buenos Aires, 6 de septiembre de 1927 Enrique González Tuñón, «El amante de Bárbara La Mar», <i>El alma de las cosas inanimadas</i> , Buenos Aires, Gleizer Editor, 1927, (Colección Índice). Ángela Ramos, «Escribiendo una película», <i>Varietades</i> , Lima, 29 de octubre de 1927.
1928	Enrique González Rojo, «El día más feliz de Charlot. Cuento cinematográfico en cuatro escenas y una apoteosis», <i>Contemporáneos</i> , núm. 5, México, octubre de 1928.

- 1929 María Wiese, «El hombre que se parecía a Adolfo Menjou», *Amauta*, núm. 23, Lima, mayo de 1929.
- 1930 Julián González, *La danzarina del estanque azul. Novela de la vida latina en Cinelandia*, Hollywood, Latin American Publishing Co., 1930.
- 1931 Xavier Abril, *Hollywood (Relatos contemporáneos)*, Madrid, Ediciones Ulises, 1931.
- 1932 Olympio Guilherme, *Hollywood, novela de la vida real*, Sao Paulo, Editorial Nacional, 1932.
- 1933 Jaime Torres Bodet, *Estrella de día*, Madrid, Espasa Calpe, 1933.
Nicolás Olivari, «El enamorado de una estrella», *La mosca verde*, Buenos Aires, Editorial Tor, 1933, (Colección Cometa).
- 1934 Clemente Palma, *XYZ*, Lima, Ediciones Perú Actual, 1934.
Julián González, *Noches de Hollywood. Novela*, México, Latino Americana, 1934.
Vicente Huidobro, *Cagliostro. Novela-film*, Santiago de Chile, Zig-Zag, 1934.
- 1935 Julio Sesto, *La reina de Acapulco. Novela*, México, Botas, 1935.
José Martínez Sotomayor, «Estrella doble», (1935), *Locura*, México, Letras de México, 1939.
- 1936 Enrique (Americus) Loncán, «Fair Play», *La Conquista de Buenos Aires. (Últimas charlas de mi amigo)*, Buenos Aires, El Ateneo, 1936.
- 1939 César Miró, *Hollywood: la ciudad imaginaria (una biografía del cinema)*, Los Ángeles, Revista de México, 1939.
- 1940 Bernardo Ortiz de Montellano, «Noche de Hollywood», «Historia de una imagen», «La calle de los sueños», *Cinco horas sin corazón, (Entresueños)*, México, Edición Letras de México, 1940.
Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Buenos Aires, Losada, 1940.

CAPÍTULO III. ESPECTROS CINEMATOGRAFICOS EN CLEMENTE PALMA, HORACIO QUIROGA Y ADOLFO BIOY CASARES

Ese mundo que no existe, sino que es una invención o una imitación, ese mundo en que las sombras y las formas de hombres se mueven ante nuestros ojos como si fueran reales y como si en verdad estuvieran viviendo y hablándonos, es como un gran teatro accesible a todos, de todas las clases, y en cuyo escenario se presentan, a nuestra voluntad, cada vez que deseamos verlas, las obras más bellas.

Walter Besant, *El arte de la ficción*, 1884.

La ficción cinematográfica enriqueció las letras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX; particularmente, una parcela de la narrativa fantástica. «El espectro» (1921), «El puritano» (1924) y «El vampiro» (1934) de Horacio Quiroga; *XYZ (Novela grotesca)* (1934) de Clemente Palma, y *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, recurrieron al cine para reconfigurar el problema fantástico de los límites entre la ficción y lo real.

Los relatos fantásticos en clave fílmica especulan con los recursos tecnológicos, artísticos, espectaculares e industriales del cine y con el asunto fantástico del espectro. La recepción —identificación, participación y ambigüedad—, la verosimilitud —tratamiento intratextual de lo posible y lo imposible— y las distancias miméticas cinematográficas —semejanza, simulación y simulacro— son tematizadas por estos relatos y puestas en contacto con la desarticulación siniestra de lo real que presupone la aparición de un espectro.

Dicha simbiosis implica una oscilación conflictiva entre diferentes ordenes que,

desde la perspectiva del personaje que la experimenta, resulta siniestra porque involucra una pérdida de certeza, un desquiciamiento de sus convicciones de lo real en las que fundamentaba su seguridad. Asociado con el tema del fantasma, el cine se decanta en estos relatos, más que como un elemento de ciencia ficción, como un instrumento de lo fantástico¹⁷¹ porque, a través de él, se actualiza la idea animista o mágica de que la imagen se apodera del alma del modelo imitado, cuya representación —en este caso la proyección fílmica— no es ya más que un fantasma, pero, en virtud de la tecnología, un fantasma manipulable.

Estos relatos suponen una reconfiguración de la tradición fantástica cuyo rasgo distintivo, tanto en el XIX como en el XX, es la construcción de un universo que subvierte y cuestiona, a través de la oscilación entre dos o más niveles de mundo, lo que se ve y se consigna como real. Esta tradición plantea, además, un modo específico de articular la ficción con lo real para demarcar sus límites, cuestionarlos, ironizarlos y, al mismo tiempo, diluir o ensanchar sus fronteras. El rasgo fundamental de lo fantástico se mantiene en ellos, pero transformado por el cine.

La proyección cinematográfica (con sus personajes y su mundo de acción) se va a imponer al mundo real representado en la diégesis. En esa dimensión narrativa se plantea, en virtud de un doble y simultáneo fenómeno, interdiscursivo y metaficcional, el problema de las fronteras que demarcan lo real de lo ficticio. Poniendo en contacto la representación fílmica con la literaria, y postulando a la ficción como el

¹⁷¹ Rosalba Campra señala que tanto en la ciencia ficción como en lo fantástico existen transgresiones de lo real, pero «mientras en lo fantástico la transgresión provoca escándalo, en la ciencia ficción deriva de un conocimiento (en ocasiones casual) de mecanismos que hacen posibles tales acontecimientos, o bien forman parte del “orden natural”» semejante a la legalidad maravillosa lo sobrenatural posible. *Cfr.* Rosalba Campra, «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», *op. cit.*, p. 165. En estos relatos el cine provoca una transgresión imposible en el sistema de mundo en que se plantea.

dispositivo que configura toda su edificación diegética, el dilema que estos textos parecen plantear a los personajes y al lector implícito es ¿qué es la ficción (o cuando menos, la representación) y cuál es su relación con lo real? De esta forma, los relatos que vamos a analizar en lo que sigue, expresan, como toda literatura, un modo específico de relacionar y ejercer la ficción para señalar los límites de lo real, y, al mismo tiempo, enriquecerlo con la ficción literaria. En los siguientes apartados revisaremos los modos con que estos relatos ponen en contacto al cine y al espectro fantástico para configurar su producción, su estructura y los particulares efectos que de ellos se desprenden.

3.1. El cine como elemento que prefigura los relatos fantásticos cinematográficos

Cuando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece en el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. / El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable. Nada importa que Bill, Douglas o Mary descansen un día de sus farsas artísticas a algunos metros bajo tierra. Ellos nos quedan vivos y tangibles en la pantalla.

Horacio Quiroga, «Las cintas de ultratumba»,
1920.

Los relatos que estudiamos manifiestan, sobre su clara filiación fantástica, diferencias importantes en el modo específico en que cada uno de ellos articula los elementos cinematográficos para construir y representar el desquiciamiento de lo real.

Revisemos ahora de qué forma la relación interdiscursiva entre lo fantástico y la ficción fílmica condiciona y prefigura la producción misma de los relatos.

Horacio Quiroga, quien desde 1918 había manifestado su entusiasmo por el cine, experimentó, en «Miss Dorothy Phillips, mi esposa» (1919), con las posibilidades narrativas y temáticas ofrecidas por el cine, las estrellas y la industria hollywoodense. Sin embargo, no fue sino hasta después de la muerte del actor William S. Stowell, ocurrida en 1919, que Quiroga trabajó con la *impresión* fantástica —es decir, con la doble identificación realista y sobrenatural— ofrecida por la pantalla.

Un par de notas periodísticas de Quiroga sobre la muerte de este actor ejemplifican dos aspectos de la recepción: la *identificación* y la *participación* cinematográficas. En las notas se percibe el sentimiento de que el cine reproduce la vida y, al mismo tiempo, la transporta al ámbito sobrenatural; pero también el sentimiento de que se está viviendo la vida de las estrellas —las acciones simuladas o fingidas por los actores— a través del relato —el montaje fílmico— ofrecido por la película.

El 14 de febrero de 1920, Quiroga escribió en *Caras y Caretas* (no. 1115) sobre la muerte «verdadera» del actor hollywoodense William S. Stowell. En la nota se lee lo siguiente:

Así, pues, de manera trágica, en pleno corazón de África, como un filme cualquiera de espectáculo, se acaba realmente la vida de un actor que la ha expuesto cien veces y la ha perdido en una ocasión, en la pantalla.

[...]

Pero a nosotros, que del actor no conocíamos sino su *actuación* dramática, su agonía, su cierre final de ojos *de verdad*, nos trae vivamente a la memoria *La gran pasión* (su mejor filme), en que ya lo hemos visto morir [...] y la

impresión revive en el fúnebre episodio de ahora, saboreado de antemano.¹⁷²

Para Quiroga, la imagen de las agonías dramatizadas por el actor —esto es, sus muertes ficticias, simuladas frente a la cámara y condicionadas por el montaje— anticipan la imagen de la muerte real. La ficción cinematográfica completa la vida: coloca a los espectadores, a través de la representación, en medio de la acción real no atestiguada, pero anticipada por la simulación ejecutada por el actor. De acuerdo con Quiroga, este fenómeno brinda a los espectadores de las películas del actor muerto una extraña emoción: al igual que Scott (un actor fallecido años antes, que Quiroga menciona hacia el final de la nota), Stowell aparece «ante nuestros ojos, en la pantalla, lleno de vida»,¹⁷³ y luego añade que

estas *alucinaciones* fotográficas, estos *espectros científicos* tocan cuerdas muy hondas; y si la personalidad del héroe que fue Scott explica nuestra *angustia* al *verlo resurgir* de la *tumba*, no es menos cierto que un gran intérprete [se refiere a Stowell] al poner a nuestro alcance su total *vida* dramática, queda *unido a nosotros* por situaciones, gestos y detalles difíciles de olvidar.¹⁷⁴

Quiroga retoma esta idea sobrenatural de los «espectros científicos» y publica, el 12 de julio de 1920, en la misma revista (*Caras y Caretas*, no. 1132), una nota titulada «Las cintas de ultratumba» que anticipa la anécdota de «El espectro»:

En los últimos días nos ha sido dado rever *El indultado*. Sus dos protagonistas, Locwood y Stonell, están hoy muertos. Si la muerte alcanza en breve

¹⁷² Horacio Quiroga, «William S. Stowell», *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1996, pp. 69-70. Las cursivas son del autor.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ *Idem*. Las cursivas son mías y quieren enfatizar la recepción fantástica, vinculada con el espectro, que hace Quiroga de este suceso funerario del ambiente cinematográfico.

tiempo a Mary Allison, protagonista femenina, tendremos un filme totalmente *espectral*. La *impresión* que produce esta supervivencia a través del sudario [la pantalla], es ya bastante fuerte para los indiferentes. Para aquellas personas cuyo *corazón estuvo fuertemente unido* a Locwood y Stonell, la impresión cobra aspecto de *alucinación torturante*.¹⁷⁵

Para Quiroga la proyección fílmica puede, a través de la identificación, representar la «imagen viva» de un actor muerto. Además, si el actor tiene cualidades dramáticas sobresalientes, habilidades de representación que expresen su «alma», el cine, a través de la participación que el espectador realiza en las acciones representadas, se encarga de capturar y reproducir el alma de los intérpretes. En Quiroga, esta recepción se traduce en una lectura de emociones e impresiones sobrenaturales que se vinculan con la tradición del espectro. Los fantasmas de Quiroga, por lo tanto, existen también en virtud de la tecnología.

Quiroga ve en la tela blanca de la pantalla un sudario que reproduce a los fantasmas de los actores resurgidos de la tumba, quienes, si son buenos intérpretes, si sus habilidades dramáticas se traducen en pasión representada, expresan más *vida*. Estas habilidades propician en los espectadores un sentimiento de *unión* con el actor, es decir, una fuerte *identificación* que se fundamenta en la convincente impresión de vida ofrecida por el cine y un sentimiento de *participación* que los une con las acciones representadas en la película.

Como la mujer de «El retrato oval» (1842), de Edgar Allan Poe¹⁷⁶ —relato que se

¹⁷⁵ Horacio Quiroga, «Las cintas de ultratumba», *op. cit.*, p. 142. Las cursivas son mías.

¹⁷⁶ Recordemos que Quiroga tenía una formación narrativa fantástica del siglo XIX. En el «Decálogo del perfecto cuentista» Quiroga valora a Poe, Maupassant, Kipling y Chejov (todos autores de relatos fantásticos) como «maestros» del género narrativo. *Cfr.* Horacio Quiroga, *Cuentos fantásticos*, Madrid, Hermida Editores, 2015, p. 151.

cita en «El espectro»— quien, en virtud del arte, deja impregnada su alma en el lienzo, los actores cinematográficos imprimen su alma en el celuloide. Pero no sólo eso: a través de la proyección, quedan unidos por los gestos y las acciones que los espectadores no pueden olvidar. Es decir, la ficción fílmica completa la vida que no puede atestiguar y prefigura lo «real», pues la imagen de los gestos de la muerte «ficticia» anticipan los gestos de la muerte «verdadera». La ficción influye en las fronteras y las nociones de lo real, permitiendo un ensanchamiento o una reconfiguración.

Así, la pantalla cinematográfica se postula como una zona privilegiada: supone un espacio fronterizo que modela las relaciones entre lo ficticio y lo real. Las experiencias visuales «reales» de Quiroga como espectador se convierten, dentro del mundo narrado de sus relatos fantásticos en clave fílmica, en experiencias representadas. La relación ficcional se plantea en el interior de la diégesis entre los espectadores y las imágenes cinematográficas, que, en virtud del cine, se transforman en espectros sobrenaturales, anticipados o tecnológicos (en estos relatos cohabitan diversos tipos de fantasmas) y quedan efectivamente *unidos* con el universo fílmico narrado. Obviamente, los tres relatos fantásticos en clave fílmica de Quiroga presuponen anécdotas y estrategias narrativas distintas, sin embargo, el eje que fundamenta su construcción diegética es la ficción, la cual modela, demarca y, paradójicamente, ensancha las relaciones con lo real.

Si en Quiroga hay que buscar la «idea» que prefigura sus relatos fílmicos en las crónicas escritas en revistas de la época, Clemente Palma, por el contrario, transparente en el prólogo de *XYZ (Novela grotesca)* la relación entre el cine y la tradición fantástica del XIX, así como las razones que estimularon la producción del relato.

Palma expresa tres motivaciones: 1) los muchos ratos de ocio ofrecidos por el

exilio¹⁷⁷ que le permitían, por un lado, distraerse por las noches en el cinematógrafo, que obsequia a los espectadores «con la voz y la *vida* de las cosas»,¹⁷⁸ y por otro, «el vagar espiritual necesario para la consagración a los menesteres literarios»,¹⁷⁹ 2) el fuerte estímulo imaginativo ofrecido por los esparcimientos que la «*ciencia* metida a *artista* ha inventado»,¹⁸⁰ y 3) el deseo de emular a Villiers de L'Isle Adam, quien, en otros tiempos, escribiera «la novela del fonógrafo»:¹⁸¹ *La Eva futura* (1886). Todas transparentan el carácter ficcional de la novela.

Clemente Palma formula la intención de continuar la tradición fantástica que presupone *La Eva futura*. No obstante, poco tiene que ver la novela de Villiers de L'Isle Adam con la anécdota y los artificios de XYZ. El propio Palma expresa que no conserva «sino un recuerdo global de la remota lectura»¹⁸² del texto francés, por lo que ambos relatos tienen distintas bases ideológicas. No obstante, el deseo de continuar la tradición es indudable: los dobles y los fantasmas son recuperados por Palma mediante los tres aspectos de la recepción fílmica: la identificación tecnológica —que nos entrega la vida de las cosas—, la participación en un espectáculo —los esparcimientos ofrecidos por la ciencia metida a artista— y el simulacro industrial —la imagen de las estrellas— cinematográficas.

La intención de ocupar el tiempo en algo que hacer influye en el tono irónico y, muchas veces, sarcástico del relato. Este tono se encuentra desde el prólogo en donde Clemente Palma declara sus dudas sobre escribir la novela. En una suerte de

¹⁷⁷ Cfr. Clemente Palma, *op. cit.*, p. 7-10

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 7. Para Palma la ciencia y el arte ofrecen similares posibilidades estéticas y creativas, por lo que pueden identificarse como recursos ficcionales análogos.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸² *Idem.*

desdoblamiento cinematográfico, Palma discute consigo mismo la pertinencia de ejecutar un relato sobre el cine que además sea fantástico. En un fragmento de este diálogo se puede leer lo siguiente:

—¿Por qué no intentar la aventura?

—Porque ella requiere una previa labor de *investigación* y *documentación* sobre el tema.

—¿Pero acaso la he practicado alguna vez con las cosas *imaginativas* que he escrito? Siempre he comenzado a escribirlas tirando con la punta de la pluma el cabo de la madeja sepultada en el subconsciente: el material ideológico o *fantástico* iba tomando cuerpo a su antojo.

[...]

—Bien; pero un romance sobre el Cine exige el conocimiento del medio en que viven las «estrellas», de su psicología, y siquiera haber visitado la metrópoli del cine, Hollywood...

—Precisamente por no conocer nada de ese mundo sino por volanderas *lecturas* mentirosas es que seduce la idea de *imaginármelo*.¹⁸³

Existe un rasgo ideológico distintivo que formula un modo particular de pensar la ficción: la obra no será el resultado de una investigación (tendencia propia de la escuela realista) sino de un ejercicio imaginativo fundamentado en *lecturas* sobre Hollywood. El predominio del *simulacro* —la confusión de los límites entre la vida y la representación fílmica a través de las estrellas— se hace patente en este rasgo de producción del texto de Palma y transparenta su carácter de artificio ficcional.

A diferencia de Quiroga, quien configura sus relatos a partir de la imagen icónica y la representación (la identificación y la participación), Clemente Palma produce su

¹⁸³ *Idem*. Las cursivas son mías.

texto a partir de una «imagen» cultural —el simulacro que presuponen las estrellas de Hollywood— difundida por lecturas publicitarias sobre la industria cinematográfica, el emporio hollywoodense y las estrellas que lo habitan. Estas lecturas, que Palma califica de mentirosas porque quiere enfatizar su carácter de simulacro, fundamentan el «engendro *imaginativo*»¹⁸⁴ o «el romance grotesco de marionetas»¹⁸⁵ que presupone, en palabras de su autor, la novela.

Desde esta perspectiva, se revela el carácter metaficcional de *XYZ*, la cual mime-tiza no la realidad sino las lecturas, los mitos que se cuentan, sobre Hollywood y sus estrellas. En otras palabras, la ficción implícita de la novela plantea con claridad la ficción explícita: los simulacros creados por Hollywood a través de la publicidad.

Para el autor implícito del relato no es necesario conocer empíricamente el espacio en que habitan las estrellas: basta con tener una base de lecturas sobre el tema para ejecutar la construcción ficcional de un mundo posible. Palma, como los románticos, privilegia la imaginación como elemento compositivo primordial de la creación literaria. Salvo que esta imaginación no descubrirá verdades ocultas, sino que ironizará sobre el mundo y enfatizará a la ficción como elemento creador de mundos que conviven con lo real.

Por esto, resulta más interesante la actitud del autor implícito frente a la imaginación, la cual es posibilitada por las lecturas y la tecnología cinematográfica, para la construcción del mundo narrado de la novela; esto es, la ciencia metida a artista como elemento compositivo de la ficción literaria. En *XYZ* el fenómeno fantástico se configura a través de la interdiscursividad con la ficción cinematográfica y de la intertextualidad con las lecturas «mentirosas» sobre Hollywood; ambas permiten

¹⁸⁴ *Idem.*

¹⁸⁵ *Idem.*

enfatar el carácter metaficcional de la novela.

De la misma manera que Palma evidencia el origen imaginativo de XYZ, el prólogo de Jorge Luis Borges subraya el carácter de «imaginación razonada»¹⁸⁶ de *La invención de Morel*. Usando referencias de Stevenson y José Ortega y Gasset —quienes privilegian la sensibilidad superior de la novela psicológica sobre la puerilidad de la novela de aventuras—, Borges enfatiza el «pleno desorden»¹⁸⁷ de la primera frente al «intrínseco rigor»¹⁸⁸ de la segunda y señala la tendencia realista de una, «la novela psicológica [...] prefiere que olvidemos su carácter de artificio verbal»,¹⁸⁹ y el carácter ficcional de la otra, «la novela de aventuras [...] es un objeto artificial que no sufre ninguna parte injustificada».¹⁹⁰ Posteriormente, enfatiza la primacía de las tramas en el siglo XX: «ninguna época posee novelas de tan admirable argumento como *The turn of screw*, como *Der Prozess*, como *Le Voyageur sur la terre*, como ésta que ha logrado, en Buenos Aires, Adolfo Bioy Casares».¹⁹¹ De esta forma, Borges destaca el carácter metaficcional de *La invención de Morel*.

En la obra de Bioy Casares la ficción se manifiesta en forma de misterio y explícito cuestionamiento frente a más de dos órdenes de mundo. Este misterio se descifra, tal y como afirma Borges, «mediante un sólo postulado fantástico pero no sobrenatural».¹⁹² Esto es verdad en el sentido de que la novela oscila entre dos o más órdenes irreconciliables de lo real que se problematizan a través del lenguaje y la tecnología

¹⁸⁶ Jorge Luis Borges, «Prologo», *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009, p. 89.

¹⁸⁷ *Idem*.

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 90.

¹⁹¹ *Idem*.

¹⁹² *Idem*.

que crean a los espectros, a los prodigios, que han dejado la esfera de lo sobrenatural para trasladarse a los ámbitos tecnológico y lingüístico.

Borges explicita también un vínculo con la tradición fantástica decimonónica al afirmar que el título de *La invención de Morel* «alude finalmente a otro inventor isleño, a Moreau»¹⁹³, a quien recuerda anafóricamente, y que Bioy Casares «traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo»,¹⁹⁴ esto es, el género fantástico.

Aunque Borges no explicita en el prólogo la relación entre el cine y la literatura fantástica, en el mundo narrado de *La invención de Morel* el lector descubre, sin embargo, que lo que Morel ha inventado es un potente cinematógrafo —que anticipa la tercera dimensión, la realidad aumentada y la holografía actuales— cuyas capacidades miméticas aseguran en los espectadores diegéticos un alto grado de ilusión de veracidad.

Tanto Clemente Palma como Jorge Luis Borges evidencian el carácter imaginativo de ambos textos, el cual transforma o reconfigura la tradición fantástica. Ambas obras bosquejan, desde sus prólogos, el aspecto irónico o paródico de sus respectivos tratamientos ficcionales. Esta característica las coloca en el fantástico del siglo XX, cuyo rasgo específico es la valoración del lenguaje artístico —el de la ficción— y la tecnología como elementos creadores y desquiciantes de lo real.

Los relatos fantásticos cinematográficos de Quiroga se encuentran más cerca del fantástico realista porque no transparentan su carácter de artificio. Sin embargo, presuponen también una inversión de lo fantástico decimonónico porque sus personajes —desde donde se focaliza el acontecimiento fantástico— son los fantasmas, ya

¹⁹³ *Idem.* *La isla del Dr. Moreau* de H. G. Wells se publicó en 1896.

¹⁹⁴ *Idem.* Borges y Bioy Casares consideraron, y así lo afirman en la *Antología de la literatura fantástica* (1940), que la literatura fantástica se configuró en el siglo XIX y en el idioma inglés.

sean sobrenaturales, anticipados o tecnológicos. En este sentido, lo fantástico se genera en ellos a través de la impertinencia semántica, que se enfatiza al aseverar que los narradores son espectros: «preciso es advertir que Enid y yo estamos muertos»¹⁹⁵, dice en narrador de «El espectro». Esta afirmación supone, más que una transgresión de lo real representado, una transgresión semántica sobre la que se configura lo fantástico.

Los rasgos de inversión, la interdiscursividad con el cine, la superposición de las distancias miméticas y la metaficción —esta última, particularmente clara en «El espectro», *XYZ* y *La invención de Morel*—, se presentan en los relatos para propiciar el fenómeno fantástico: la oscilación entre diferentes órdenes de realidad inconciliables. Cada uno de ellos, además, supone la desarticulación de un orden establecido; este rasgo los vincula estrechamente con la tradición fantástica. Sin embargo, la presencia del cine les permite, a través de diversos mecanismos, problematizar de un modo particular las relaciones entre lo real y lo ficticio.

En todos, lo fantástico se manifiesta, en diferentes grados y modos como 1) predominantemente «perceptual», pero también como 2) un fenómeno artístico —una invención escritural— que se manifiesta «irónicamente» como una parodia de lo real, pues todos ofrecen 3) una reflexión sobre la correspondencia que la «imaginación», la representación y, en general, la ficción, entablan con las representaciones de lo real. La ficción cinematográfica se plantea, desde la génesis de cada relato, como el eje en el que se configura la base misma de su construcción fantástica. La ficción no sólo es un tema —como el amor, la obsesión, el miedo, la tecnología, la persecución o la imagen femenina, que también se encuentran en ellos— sino que se

¹⁹⁵ Horacio Quiroga, «El espectro», *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, p. 524.

postula, desde su producción, como un punto coyuntural que afecta a todo el edificio narrativo y a los componentes ideológicos de sendos textos. Los relatos fantásticos cinematográficos son, desde esta perspectiva, metaficcionales porque enfatizan su carácter de artificio, tematizan la ficción fílmica y problematizan las relaciones de la ficción con lo real.

3.2. El cine como instrumento de lo fantástico

Biombo de espejos: Le oí decir a Morel que sirven para experimentos de óptica y sonido.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

Objetos miméticos, que representan la realidad de diferentes modos —estatuas, retratos, linternas mágicas, espejos, fotografías— sirvieron como recursos narrativos de lo fantástico, desde su configuración como género.¹⁹⁶ El carácter de artificio que estos objetos acusan sirve como instrumento mediador, como un puente fantástico, entre la ficción y la vida, pues en ellos subyace la idea animista o mágica de que la representación icónica de una persona se apodera del alma del modelo imitado. Estas representaciones se plantean como fantasmas o como convincentes ilusiones del modelo, cuya sustancia material y «verdadera» se ha perdido.

En Latinoamérica, un ejemplo de lo anterior se encuentra en el relato anónimo

¹⁹⁶ *El castillo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, «El hombre de arena» (1816), de E. T. A. Hoffman, y «El retrato oval» (1842), de Edgar Allan Poe, son ejemplos europeos en los que un espejo, unos anteojos, un autómata y un retrato funcionan como instrumentos generadores de lo sobrenatural. En el ámbito latinoamericano —que algo abrevó de la tradición europea— se publicaron también, ya desde el siglo XIX, relatos fantásticos que ejemplifican cómo el uso de ciertos instrumentos produce un elemento sobrenatural que permite problematizar la relación entre dos realidades.

«La visita al nigromante» (1828).¹⁹⁷ Un hombre, que resulta ser el judío errante, visita en la ciudad de León (*sic*), en la Francia de Francisco I, al médico y filósofo alemán Cornelio Agripa, quien «a fuerza de investigar en los secretos de la naturaleza y de hacer experimentos de extraños resultados a los ojos del vulgo, cobró fama de hechicero y familiar con el diablo». ¹⁹⁸ La intención del peregrino es conocer el maravilloso *espejo* «que tiene la virtud de presentar los ausentes y los muertos a la *vista* del que quiere mirarse en él para satisfacer su deseo»,¹⁹⁹ construido gracias a las artes mágicas de Agripa. El peregrino quiere «mirar» en el espejo nuevamente a su hija Miriama, muerta hace muchos años. Agripa accede a su petición, oscurece la estancia y comienza a recitar unos versos que hacen surgir una luz de procedencia desconocida. Después de un rato, el peregrino percibe, en «un grande espejo que ocupaba todo el lienzo de la pared»,²⁰⁰ la *representación* de la siguiente escena:

Descubriósele una perspectiva de las más románticas y exquisitas por su amena variedad. A lo lejos se veían elevadas montañas coronadas de cedros; por medio de una espaciosa llanura llevaba sus aguas cristalinas un río majestuoso, y en sus márgenes se veían sestear con alegre holgura muchos camellos y otros animales mansos, que se esparcían por la vega hasta un estanque orillado de lozanas plantas, donde acudían muchas reses lanares a apagar la sed. No lejos del estanque descollaba una erguida y frondosa palma, a cuya sombra estaba sentada al abrigo de los rayos del sol de mediodía, una

¹⁹⁷ Este relato apareció en el número 5 del almanaque *No me olvides. Colección de producciones en prosa y verso, originales, imitadas y traducidas* (1828, pp. 90-102). Este almanaque, a cargo de Pablo de Mendibil, un español radicado en Londres, se reproducía en Colombia, Buenos Aires, Chile, Perú y Guatemala.

¹⁹⁸ Anónimo, «La visita al nigromante», *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 70. Las cursivas son mías.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 80.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 82.

joven de singular hermosura, ricamente aderezada en su traje oriental.²⁰¹

La joven representada es Miriama, la hija del judío errante. En la ficción, Miriama se mueve, pero carece de voz. El peregrino, conmovido ante la imagen proyectada de la hija muerta, se lanza sobre el espejo intentando abrazar al espectro de la joven; pero la imagen, el fantasma, se desvanece y termina la simulación y el simulacro, es decir, finaliza la puesta en escena y la *confusión* de los sentidos del peregrino, quien, frente al espectro proyectado, ya no puede distinguir dos órdenes de lo real.

El espejo maravilloso de Cornelio Agripa anticipa la proyección cinematográfica: por un «milagro» de la ciencia y el arte —milagro que forjó también a la linterna mágica y al cine— el espejo proyecta el movimiento de los seres y las cosas en el espacio, también archiva las acciones en el tiempo y las reproduce gráficamente. El peregrino confunde entonces, frente a un instrumento que «refleja» una representación o puesta en escena, la vida con la simulación (invención de un mundo ficcional) y el simulacro (el espectro que sustituye a la imagen de la hija del peregrino). El peregrino, espectador de la ficción proyectada por el espejo, es, como ya señalamos, incapaz de discernir entre ambos niveles de lo real. En el relato, el espejo de Agripa es un instrumento que genera lo sobrenatural imposible y, por consecuencia, la oscilación entre dos órdenes.

En «Lanchitas» (1878),²⁰² de José María Roa Bárcena, la imaginación del narrador, que es el fundamento del relato, es comparada con una *linterna mágica*. En este relato, que utiliza la metadiégesis para evidenciar el carácter ficcional de lo fantástico, el narrador afirma que «al seguir en el humo de mi cigarro, en el silencio de mi alcoba,

²⁰¹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰² La primera versión de «Lanchitas» fue publicada en México, en 1878, por la Imprenta de Ignacio Escalante.

el curso de las ideas y de los sucesos que me visitaron en la juventud, se me ha *presentado* en la especie de linterna mágica de la imaginación, Lanchitas, tal y como me lo describieron mis coetáneos». ²⁰³ En este caso la mimesis tiene un valor de simulación o invención de un discurso representativo que se materializa en la escritura. El relato se sirve de la metáfora de la linterna mágica que estará en lugar de la imaginación para relatar (o proyectar) la fantasmagoría ²⁰⁴ que probablemente explica la transformación del Padre Lanzas en Lanchitas.

Las estatuas y los autómatas también habitaron algunas páginas fantásticas del siglo XIX en Latinoamérica. En «La estatua de Bronce» (1854), ²⁰⁵ de Juan Vicente Camacho, se desarrolla el tema fantástico de la muñeca que cobra vida. En el relato, la estatua que representa a una Venus —un trabajo artístico «perfecto y acabado» ²⁰⁶ realizado por Alberto, protagonista de la diégesis — asesina a la esposa del protagonista. Alberto, que «tenía ojos de mirada penetrante y fuego irresistible», ²⁰⁷ en algún momento del relato contempla «con un interés imposible de describir a la hermosa Venus», ²⁰⁸ se enamora de la estatua y habla «con la inanimada diosa como si fuera su desposada». ²⁰⁹ Al igual que el peregrino de «La visita al nigromante», Alberto

²⁰³ José María Roa Bárcena, «Lanchitas», *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 158. Las cursivas son mías.

²⁰⁴ La palabra «fantasmagoría» apareció unida a las proyecciones de la Linterna Mágica que E. G. Robertson mostraba en los pueblos de España. Esta palabra explicaba el carácter de espectros de luz proyectados por la linterna, que también fue llamada Linterna terrorífica. Así, la palabra fantasmagoría designaba al «arte de hacer aparecer espectros o fantasmas por ilusiones ópticas». Cfr. Max Milner, *La fantasmagoría*, México, FCE, 1990, p. 11.

²⁰⁵ Este relato apareció por primera vez el *Heraldo de Lima*, fundado por el autor, el 22 de septiembre de 1854, y se recogió casi un siglo después en sus *Tradiciones y relatos* (1962).

²⁰⁶ Juan Vicente Camacho, «La estatua de bronce», *Cuentos fantásticos del romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 140.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 139.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 140.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 141.

confunde la representación con la vida. La diégesis plantea una oscilación entre la realidad de la «representación» de la Venus que «respira [...] un perfume de amor indefinible»²¹⁰ y la realidad del protagonista en la que se encuentra desposado con una mujer.

En el relato «Horacio Kalibang o los autómatas» (1879),²¹¹ de Eduardo Ladislao Holmberg, se narra la presencia de un robot, Horacio Kalibang, que se mimetiza (en el sentido biológico del término), es decir, se confunde con los hombres verdaderos. El autómata Horacio Kalibang, «que se *presentaba* en escena [tenía un] rostro que carecía completamente de expresión, y al *verle* se diría que acababa de salir del molde de una fábrica de caretas [...] sus pupilas [...] eran como las de esos *retratos* [...] que tanto pavor causan a los niños»,²¹² es un hombre artificial creado en un laboratorio. El simulacro de su existencia es tan convincente que el autómata engaña a los hombres con quienes convive.

En los ejemplos anteriores, los instrumentos que generan lo sobrenatural imposible, elemento que se encuentra en el centro de lo fantástico, comparten dos características: por un lado, son profundamente perceptuales —la mirada y lo que se ve, lo que se percibe, juega un papel decisivo para generar la oscilación entre los órdenes de lo real— y, por otra parte, acusan diferentes distancias miméticas o ficcionales que posibilitan lo fantástico.

Con respecto al segundo rasgo, el de la distancia mimética, puede decirse que los instrumentos que aparecen en los ejemplos citados imitan, como ya hemos señalado, al modelo en tres distancias: como una *semejanza* que permite a sendos espectadores

²¹⁰ *Ibid.*, p. 140.

²¹¹ Este relato fue publicado, en 1876, en el *Álbum del Hogar*.

²¹² Eduardo Ladislao Holmberg, «Horacio Kalibang o los autómatas», *Penumbra*, Madrid, 2006, pp. 137-138.

identificar a Miriama, a Lanchitas, a Venus y a un ser humano, como una *simulación* en la que se construye la representación de las acciones y pasiones humanas que permite la participación entre las personas y las imágenes; y, finalmente, como un *simulacro* que consiente el engaño o la confusión del modelo imitado con la imitación que de él se realiza. Estas distancias de la mimesis, ejecutadas por objetos o instrumentos perceptuales, permearon y se intensificaron en la proyección cinematográfica.²¹³

La ficción cinematográfica potenció este efecto de imposibilidad sobrenatural transformando la recuperación siniestra de los rasgos mágicos en aspectos siniestros tecnológicos, y se perfiló como un instrumento más de lo fantástico. En los relatos fantásticos en clave fílmica se expresa el valor de instrumento fantástico del cine señalando su naturaleza paradójica —la doble identificación, realista y sobrenatural— de «prodigio tecnológico». Dicha paradoja queda enunciada en los relatos cuando se plantea al cine como una herramienta tecnológica de lo sobrenatural imposible que permite duplicar a los seres, recuperar el cuerpo y el alma de los muertos, archivar la imagen en el tiempo y en el espacio, o crear fantasmas para

²¹³ En el capítulo segundo de este trabajo hemos señalado que la *identificación* que el espectador realiza frente a la proyección fílmica se debe a que este último percibe la imitación como una «copia» exacta del modelo, es decir, la mimesis se configura como una réplica o copia de la vida. También, apuntamos que la *participación* en las acciones y pasiones representadas que experimenta el espectador se relaciona con el modo de la mimesis en su carácter de simulación o fingimiento, esto es, de la construcción o invención de un discurso representativo y verosímil que se alcanza con la actuación de los actores y la disposición del montaje fílmico. Finalmente, revisamos que la *ambigüedad* entre la ficción y la vida generada por las «estrellas» en los espectadores se vincula con la mimesis en su carácter de simulacro, es decir, de engaño que permite la confusión entre la ficción y la vida. Estas inflexiones se encuentran también en los relatos fantásticos en clave cinematográfica que estudiamos porque, en ellos, el instrumento que genera lo sobrenatural es la proyección cinematográfica. La predominancia de lo perceptual, es decir, el problema de la realidad de lo que se ve, y los grados de la mimesis condicionan lo sobrenatural que problematiza los órdenes de realidad que configuran la diégesis.

imponerlos y desarticular las certezas de lo real.

En «El espectro», el narrador-protagonista, el fantasma de Guillermo Grant, afirma:

A despecho de las leyes y los principios [físicos]. Wyoming nos estaba *viendo*. Si para la sala *El páramo* era una ficción novelesca, y Wyoming vivía sólo por una ironía de la luz; sino era más que un frente eléctrico de lámina sin costado ni fondo, para nosotros —Wyoming, Enid y yo— la escena fílmica vivía flagrantemente, pero no en la pantalla, sino en un palco, donde nuestro amor sin culpa se transformaba en monstruosa infidelidad ante los ojos del marido *vivo* (p. 548. Las cursivas son del autor).²¹⁴

En «El puritano», el prodigio tecnológico, el carácter de instrumento fantástico del cine, se enfatiza con la siguiente paradoja: «la impresión fotográfica de la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar en ellos. Estamos muertos, sin duda, pero nuestro anonadamiento no es total» (p. 762).²¹⁵

En «El vampiro» la paradoja del cine como instrumento tecnológico y sobrenatural adquiere mayor relevancia, sobre todo, por el tono técnico del discurso de Rosales. Sin ser ingeniero o inventor, Rosales se entusiasma por la tecnología cinematográfica y los rayos N¹ —evocación de los rayos X, descubiertos en 1895 y que representan uno de los muchos hallazgos científicos de la época—, que le permiten crear

²¹⁴ Todas las citas de «El espectro» que aparezcan en adelante serán tomadas de Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, pp. 542-552.

²¹⁵ Todas las citas de «El puritano» que aparezcan en adelante serán tomadas de Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, pp. 542-552.

el fantasma de una actriz de la que se ha enamorado. En un párrafo del relato se lee lo siguiente:

Una película inmóvil es la impresión de un instante de vida, y esto lo sabe cualquiera. Pero desde el momento en que la cinta empieza a correr bajo la excitación de la luz, del *voltaje* y los *rayos N¹*, toda ella se transforma en un vibrante trazo de vida, *más vivo que la realidad fugitiva* y que los más vivos recuerdos que guían hasta la muerte misma nuestra carrera terrenal (p. 724. Las cursivas son mías).²¹⁶

En este relato de Quiroga, incluso se transparenta el reajuste de la tradición fantástica y el motivo de la imagen: se hace referencia —en un párrafo que ya hemos citado anteriormente— al retrato como instrumento sobrenatural, y se le compara con la proyección cinematográfica.

—[...] ¿Sabe usted lo que es la vida en una pintura, y en qué se diferencia de un mal cuadro? El retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con «la vida misma». ¿Cree usted que sólo puede haber un galvánico remedo de vida en el semblante de la mujer que despierta, levanta e incendia la sala entera? ¿Cree usted que una simple *ilusión* fotográfica es capaz de *engañar* de ese modo el profundo sentido [...] de la realidad [...]?

[...]

—[...] Hay, sin duda, algo más que luz galvánica en una película; pero no es la vida. También existen los espectros (p. 721).

Los relatos de Clemente Palma y de Adolfo Bioy Casares acusan una coincidencia con «El espectro», de Horacio Quiroga. La paradoja científica-sobrenatural también

²¹⁶ Todas las citas de «El vampiro» que aparezcan en adelante serán tomadas de Horacio Quiroga, *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993, pp. 717-731.

se desarrolla en ellos. El ingeniero Rolland Poe, protagonista de XYZ, logra duplicar el cuerpo y el alma de las estrellas de cine, a quienes él llama «la materia prima» (p. 26)²¹⁷ de su «*divino* invento» (p. 32), gracias a «un concurso coordinado» (p. 28) del aislamiento de «las imágenes humanas de la cinta de proyección» (p. 58), cuya «impresión de vida [es] casi absoluta» (pp. 19-20), el *radium*, «que es como la síntesis de todas las energías de la naturaleza» (p. 28), y «la albúmina del vulgar huevo de gallina» (p. 27) que, finalmente, toman la forma de las imágenes de las estrellas proyectadas en moldes de cristal. El adjetivo «vulgar» enfatiza el carácter lúdico del relato y la degradación de las estrellas de cine en la diégesis. En las «dobles», que, aunque «visibles y tangibles como parecían, en realidad sólo eran [...] reflejos desprendidos del *espejo mágico*» (p. 124), Rolland Poe encuentra «reminiscencias de esas mujeres extrahumanas que creó el atormentado espíritu de nuestro poeta Edgar Allan Poe» (p. 89). Al igual que en «El espectro», XYZ plantea el ajuste cinematográfico de la tradición fantástica a través de la referencia a Edgar Allan Poe.

En el relato de Adolfo Bioy Casares, el inventor Morel explica a sus compañeros cómo funciona la tecnología que ha inventado y, después de exponer la sustitución que de los sentidos hacen el teléfono, la radio, la televisión y el cine, señala que «dirigí esta parte de mi labor hacia las imágenes que se forman en los *espejos*» (p. 155)²¹⁸ y luego añade que «una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio» (p. 156). Para Morel «la hipótesis de que las imágenes tengan alma» (p. 158) la confirma su invento que, antes de ser perfeccionado, proyectó «fantasmas ligeramente monstruosos» (*idem*).

²¹⁷ Todas las citas de XYZ que aparezcan en adelante serán tomadas de Clemente Palma, XYZ (*Novela grotesca*), Lima, Perú Actual, 1932.

²¹⁸ Todas las citas de *La invención de Morel* que aparezcan en adelante serán tomadas de Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009.

El proyector cinematográfico, audiovisual, de Morel permitirá a los modelos imitados la «vida eterna». Morel afirma, con el tono técnico que disgusta al prófugo: «aquí estaremos eternamente —aunque mañana nos vayamos— repitiendo consecutivamente los momentos de la semana» (p. 162); inmediatamente, el prófugo registra, con una impresión sobrenatural: «*aparecen* de vez en cuando. Ayer he visto a Haynes...» (*idem*. Las cursivas son mías). Los mecanismos de Morel, sustentados en las tecnologías audiovisuales de la época, crean espectros tecnológicos, simulacros de vida, que son atestiguados por el prófugo.

En todos los relatos citados, la proyección cinematográfica sustituye la familiaridad por lo extraño porque, a través de las distancias de la mimesis que condicionan a la recepción fílmica, supone un instrumento que permite generar lo imposible que subvierte los códigos que diseñan lo real y lo desarticulan. Esto presupone una actualización de dichos instrumentos que dejan de operar a nivel mágico, para hacerlo a nivel tecnológico. Esta idea subyace en los textos fantásticos cinematográficos y es expresada por el protagonista de XYZ. Rolland Poe afirma:

Dios debe su poder infinito [...] a que no se limitó a ser metafísico y pasó a ser experimental: el Cosmos no es sino la experimentación infinita del Ser Supremo; [...] Y el hombre al acertar con eso que llama ciencia no ha hecho sino adoptar la orientación de la fuerza divina (p. 17).

En todos estos relatos, lo sobrenatural imposible —mágico, animista, teológico— se transforman en, por decirlo de algún modo, imposible tecnológico. En ellos, la recuperación siniestra de la idea mágica o animista de que la imagen se apodera del modelo imitado y desarticula los límites de lo real se actualiza a través de recursos cinematográficos. La adecuación de la magia a la tecnología permite que lo sobrenatural y lo siniestro no sólo resulten posibles sino también manipulables.

La noción de que la tecnología sustituye a la magia queda expresada en *La invención de Morel* cuando el prófugo descubre el artificio tecnológico de lo imposible: «creí descubrir, en la mente de un sabio contemporáneo la supervivencia de aquel antiguo temor» (p. 178) basado en la creencia mágica de que «al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere» (*idem*). La tecnología se identifica así con la magia, con lo sobrenatural imposible y con su reactivación siniestra en los relatos fantásticos cinematográficos.

El archivo y la recuperación del cuerpo y el alma de una persona, la fijación o la maleabilidad del tiempo y el espacio, el atestiguar sin tropiezos físicos o éticos la intimidad de los seres, el encanto de la imagen que supera en belleza al original y lo sobrenatural se plantean como elementos manipulables que, como consecuencia de la recepción cinematográfica, pueden, cada vez que el hombre así lo desee, desquiciar las leyes de lo real o mezclarse con las leyes de lo imposible. Lo sobrenatural imposible —la aparición de un fantasma— ya no sólo sucede, sino que puede manipularse a través del cine, «taller de brujerías» (p. 45) como se le llama en *XYZ*, en su valor de instrumento fantástico. Morel, Rolland Poe y Rosales son representantes de estas manipulaciones tecnológicas de lo sobrenatural imposible que desarticula lo real de manera siniestra: sus espectros existen gracias a lo imposible tecnológico.

3.3. La reconfiguración del protagonista fantástico y las distancias miméticas

Quizá atribuya a Morel un infierno que es mío. [...] Yo soy el monstruo.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

La ficción cinematográfica afectó en más de un sentido a los relatos fantásticos en clave fílmica: les sirvió de tema y de recurso fantástico, también prefiguró su producción y condicionó su estructura narrativa. La recepción y las distancias miméticas cinematográficas posibilitaron, por otro lado, una inversión del protagonista de lo fantástico y una particular superposición metaficcional de dos o más niveles de representación que, a un mismo tiempo, se mezclan y se estorban. En los primeros dos apartados de este capítulo examinamos la forma en que la ficción fílmica prefigura la producción de estos textos y la manera en que cada uno de ellos tematiza al cine como un instrumento de lo fantástico. Ahora revisaremos cómo reconfiguran al protagonista y estructuran los niveles de representación a partir de las distancias miméticas cinematográficas.

3.3.1. El protagonista fantástico

El cine permitió, a nivel diegético, una inversión del protagonista de lo fantástico y, a nivel representacional, un ensanchamiento de las nociones de lo real. En los relatos fantásticos en clave fílmica, no sólo los personajes humanos que comparten con el lector experiencias similares del mundo viven la oscilación nacida de lo imposible que conlleva a una desarticulación siniestra, sino que también la experimentan los fantasmas: en estos relatos —a excepción de «El vampiro»— lo fantástico se focaliza, en uno o varios momentos de la anécdota, desde la perspectiva de los espectros.

Guillermo Grant, narrador y protagonista de «El espectro», afirma al inicio de la diégesis: «Preciso es advertir ahora que Enid y yo estamos muertos» (p. 542). El narrador de «El puritano», un fantasma que focaliza la narración desde la perspectiva de la actriz muerta que percibe lo fantástico, señala en los primeros párrafos: «En ese recinto en calma [el guardarropa de los talleres cinematográficos], a donde no llega siquiera el chirrido de las máquinas reveladoras, tenemos en la alta noche nuestra tertulia de actores muertos del film» (p. 762). Ambos narradores son conscientes de su condición espectral.

En *XYZ* y en *La invención de Morel*, los fantasmas no son los narradores de la anécdota, sin embargo, ésta se focaliza desde su perspectiva en más de un momento de la diégesis. En ambos relatos, los espectros ignoran su carácter de fantasmagoría. Cuando, en *XYZ*, el espectro de Greta Garbo es creado por Rolland Poe y se pregunta cómo ha llegado a la isla, enuncia la siguiente pregunta: «¿Estoy viviendo dentro de un sueño de usted o mío?» (p. 70), y el fantasma de Jannette Macdonnal, ante la ignorancia de su propia existencia, le pide a Rolland Poe: «Dígame realmente, míster Rolland, ¿soy o no soy yo misma?» (p. 137). En *La invención de Morel*, la ignorancia de los personajes con respecto a su carácter espectral se exagera porque los fantasmas sólo repiten, «como en el teatro, [las] escenas» (p. 129) que el invento de Morel duplica. Faustine y los demás habitantes de la isla no son conscientes ni de su existencia espectral ni de la presencia del prófugo: «y de pronto hubo dos personas, bruscamente presentes, como si hubieran aparecido nada más que en mi vista o en mi imaginación [...] No me vieron. Todavía me dura el asombro» (p. 109).

La inversión del protagonista de lo fantástico implica una de las transformaciones más significativas de la tradición decimonónica.

Los relatos del XIX solían focalizar el fenómeno fantástico desde la perspectiva

de un protagonista que compartía con el lector implícito experiencias del mundo similares. La aparición de un fantasma suponía una otredad siniestra que desquiciaba las convicciones en las que uno y otro fundamentaban su seguridad en el mundo: lo fantástico acaecía *ante* el protagonista. En los relatos fantásticos en clave fílmica, en cambio, los espectros se plantean como seres cuya existencia es efectiva en un nivel —constituido por la tecnología cinematográfica— que desarticula las leyes de lo real sin contradecirlas: lo fantástico *es* el protagonista.

En este sentido la inversión diegética, el cambio del protagonista de lo fantástico, supone una disolución de los límites y, simultáneamente, un ensanchamiento de lo real. Así, en estos textos se registra un cambio del «protagonista de lo fantástico» al «protagonista fantástico».

La inversión intratextual del protagonista y el ensanchamiento cultural del mundo que incluye a la ficción como un componente más, tienen su fundamento, principalmente, en la postura moderna frente a lo real —tal y como la revisamos en el apartado 1.3.—, la cual sugiere que la realidad se compone tanto de elementos fácticos como ficcionales: ámbitos como el científico, el tecnológico, el literario y el filosófico-lingüístico ofrecen mundos y realidades que complementan y enriquecen la vida, pero no la contradicen.

Por otra parte, la primera distancia mimética, la identificación fílmica —que revisamos en el apartado 2.1.—, en su valor sobrenatural, esto es, en virtud de su capacidad tecnológica para generar lo imposible y mezclarlo con la vida, consolidó la construcción de personajes espectrales junto con personajes reales desde los que indistintamente se focaliza el mundo y se configuran las nociones de lo real. Puede decirse que lo posible y lo imposible, en virtud de la identificación fílmica, consiguen sobreimprimirse en un mismo espacio ficcional y, específicamente en estos relatos,

estorbarse y relacionarse conflictivamente para generar —a través de la participación y el simulacro— el sentimiento fantástico tanto en los «hombres verdaderos» como en los fantasmas.

Dado que en estos relatos lo sobrenatural nace de la tecnología, y el ser humano es quien la controla, los espectros se trazan como elementos manipulables que pueden ser recuperados en el tiempo y en el espacio, pero sin dejar de habitar el ámbito de la representación, el ámbito de lo ficcional. Dentro de la ficción, los espectros que la habitan verán su mundo desarticulado por la presencia de lo real; es decir, la desarticulación no se plantea de lo posible a lo imposible, sino a la inversa, de lo imposible a lo posible, del simulacro a lo real, porque fantasmas u hombres, como es el caso del refugiado en la isla de Morel, ignoran su carácter de artificio sobrenatural, su condición espectral, y el estatuto ficcional e imposible del mundo —literario o cinematográfico— que habitan. Con respecto a esto, en *La invención de Morel* se lee:

Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma: Morel había imaginado todo; había presenciado y había conducido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando (p. 166).

Como el prófugo, los espectros de las estrellas creados por Rolland Poe también se desconciertan porque ven la obra acabada, desconocen el artificio tecnológico y ficcional que les otorga existencia. La recepción cinematográfica ha permitido así, no sólo la inversión del protagonista, sino también el cambio de dirección de lo fantástico. El fantástico del XIX suele plantear primero un mundo de ambiente realista que será asaltado por lo imposible; en los relatos fantásticos en clave fílmica, en cambio, el primer escenario es el imposible —que implica el engaño de un simulacro— que se desarticula con lo posible. Es decir, en estos relatos el simulacro, como diría Jean

Baudrillard, precede a lo real.

El descubrimiento de la ilusión, del engaño, y la revelación del simulacro, desarticula las certezas de lo real, que contiene tanto elementos fácticos como ficcionales. Dicha desarticulación se expresa de forma siniestra en sus valores de humillación y degradación. El prófugo de la isla de Morel afirma: «sospeché que todo fuera una representación burlesca, una broma dirigida contra mí» (p. 129). De esta manera lo siniestro se manifiesta más que como miedo a lo desconocido, como una angustia vital. Que todos los protagonistas elijan la muerte, expresa, más que el temor a lo desconocido, el miedo a la vida que provoca esta inversión fantástica, la incapacidad de vivir en un mundo siniestro, transformado, grotesco, que no se comprende del todo.

Por otra parte, si los espectros se convierten en personajes de lo fantástico, los seres humanos, contrariamente, se transforman en fantasmas, en otredades de sí mismos. El prófugo de *La invención de Morel* afirma «no estuve muerto hasta que aparecieron los intrusos» (p. 142) y, hacia el final de la novela confiesa: «Yo soy el monstruo» (p. 182); Rolland Poe se desrealiza a tal grado que no deja más huella de sí mismo que una representación mimética, el «retrato que me hizo Baca Flor» (p. 247); Guillermo Grant, en «El espectro», creyendo dispararle al fantasma de Wyoming, se dispara así mismo: «era yo quien había recibido la bala en la sien» (p 551). La reconfiguración fílmica del protagonista permite que los espectros experimenten lo fantástico y que los hombres se transformen en otredades siniestras, en simulacros espectrales; que las nociones de lo real, paradójicamente, se diluyan ensanchándose; que la dirección de lo fantástico se invierta de lo imposible a lo posible, es decir, que el simulacro preceda a lo real. Así, el protagonista *experimenta* y, al mismo tiempo, *es* lo fantástico representado en estos relatos.

3.3.2. Las distancias de la mimesis

Los personajes que protagonizan lo fantástico en estos relatos son todos espectadores obsesivos e ingenuos de la ficción fílmica y, por lo tanto, la recepción que realizan de éste es afectada profundamente por las distancias miméticas que influyen en sus percepciones de lo real. Más que un tema, la ficción cinematográfica se perfila en estos relatos como el dispositivo de lo fantástico.

En el fantástico romántico, la metaficción se planteaba para evidenciar, a través de la metadiégesis, el carácter poético y visionario de lo fantástico. En los relatos fantásticos cinematográficos, en cambio, la ficción, a través de las distancias de la mimesis cinematográfica —semejanza, simulación y simulacro—, constituye la conformación de diferentes niveles de representación que se empalman en la anécdota para generar la transgresión fantástica.

En «El espectro» las distancias de la mimesis aparecen en el siguiente orden: la semejanza de Duncan que se materializa en la pantalla, la simulación que se construye con la dramatización de una escena y, finalmente, el simulacro del que se desprende la ambigüedad, identificada como oscilación fantástica, que genera en el protagonista, el fantasma de Guillermo Grant, el sentimiento siniestro de lo imposible tecnológico. Una vez que ha muerto el actor, y que Grant y Enid han iniciado una relación amorosa que consideran inmoral, éstos asisten al cine para ver *El páramo*, una de las últimas películas de Duncan. Ante la identificación fílmica que Grant y Enid realizan como receptores del cine ven a Duncan idéntico al modelo: «sus *mis-*mos gestos eran aquellos. Su *misma* sonrisa confiada era la de sus labios. Era su *misma* enérgica figura la que se deslizaba adherida a la pantalla» (p. 547. Las cursivas son mías). La copia exacta del modelo —Duncan, que ahora está muerto— permite identificar la proyección con la vida; entre una y otra se establece una relación de

continuidad mágica y animista, propiciada por la tecnología.

Más adelante, cuando se narra la secuencia de una escena de la película, cambia el modo de la imitación; predomina su valor de simulación que enfatiza el sentimiento de participación en la ficción representada por Duncan:

La actuación de Wyoming era sobresaliente y se desarrollaba en un *drama* de brutal energía [...] la situación central constituía una escena en la que Wyoming, herido en la lucha con un hombre, a quien él acababa de matar por motivos apartes de este amor. Wyoming acababa de atarse un pañuelo a la frente. Y tendido en el diván, jadeando aún de fatiga, asistía a la desesperación de su mujer sobre el cadáver del amante (*idem*).

El párrafo tematiza la simulación o representación verosímil de las acciones y pasiones humanas. La verosimilitud, desprendida de la actuación de Wyoming y del montaje de la propia escena —que por lo demás, funciona como un espejo ficcional de la infidelidad de Enid—, implica, para Grant y Enid —quienes previamente habían identificado la imagen fílmica con el verdadero Duncan y, además, sienten culpa—, una invitación siniestra a participar de las acciones representadas. Esta participación posibilita el contacto conflictivo entre dos órdenes de lo real representado.

El relato congrega tres niveles ficcionales cuyo valor se materializa en distintos niveles de representación: la pantalla, la actuación y la ambigüedad. Afirma Guillermo Grant que, ante «aquél prodigio de expresión [...] la crisis de un corazón en aquel estado [...] Enid y yo *mirábamos como nadie* al amigo muerto cuyas pestañas nos *tocaban* casi cuando Wyoming venía el sólo desde el fondo a llenar la pantalla» (p. 548. Las cursivas son mías). La imitación de las acciones y las pasiones humanas, realizadas con la habilidad de Duncan, junto con el montaje (primer plano del actor), permiten, a estos espectadores específicos, una participación que propiciará lo

fantástico, esto es, la oscilación inconciliable entre dos representaciones de lo real.

Más adelante, Grant no sólo se identifica y participa de la copia y de la representación de Duncan, también confunde el espectro de Wyoming con el actor real. Los niveles ficcionales comienzan a permear en lo real representado y lo transgreden: «Una noche noté, lo sentí en la raíz de los cabellos, que los ojos [de Duncan] se estaban volviendo hacia nosotros [...] Wyoming nos estaba *viendo*» (*idem*. Las cursivas son del autor). Este sentimiento de ambigüedad o confusión entre la ficción y la vida se intensifica: «su ira y su venganza estaban allí, encendiendo el rostro químico de Wyoming, moviéndose en sus ojos vivos, que acababan de fijarse en los nuestros [...] es que ahora acaba de bajar una pierna del diván [...] lo vimos levantarse, avanzar hacia nosotros» (p. 549). Finalmente, la ambigüedad se materializa en la percepción de Grant cuando «lo vi desprenderse [de la pantalla], venir hacia nosotros en el haz de luz, venir en el aire sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada» (p. 550).

La ambigüedad total, que se empata con la oscilación inconciliable entre dos niveles de lo real, es decir, con lo fantástico, sucede en el momento en que Grant, quien se dispara a sí mismo creyendo apuntar a Duncan, afirma:

No puedo decir qué pasó en el primer instante. Pero en pos de los primeros momentos de *confusión* y de humo, me vi con el cuerpo colgado fuera del antepecho, muerto.

Desde el instante en que Wyoming se había incorporado en el diván, *dirigí el cañón del revólver a su cabeza*. Lo recuerdo con toda nitidez. *Y era yo quien había recibido la bala en la sien*. (pp. 550-551. Las cursivas son mías).

En «El espectro» el entrecruzamiento de los niveles de representación, articulados por las distintas distancias de la mimesis cinematográfica, generan la confusión

sufrida por Guillermo Grant y lo llevan a la muerte; pero no sólo eso, lo transforman en un fantasma sobrenatural e invisible, decimonónico, diferente al fantasma cinematográfico de Duncan Wyoming. Ambos pertenecen a distintas representaciones de lo imposible —uno es un fantasma sobrenatural y el otro, un fantasma tecnológico—; pertenecen a niveles de representación diferentes que se tocan y se contaminan.

En «El vampiro», en *XYZ*, y en *La invención de Morel* las distancias de la mimesis cinematográfica y los sentimientos de la recepción fílmica también se superponen para crear la oscilación fantástica. Ya hemos dicho antes que estos relatos son metaficcionales, porque explicitan la ficción tematizando el simulacro —el mito— de las estrellas creado por Hollywood. En el universo diegético de estos textos, las imágenes culturales creadas por la industria,²¹⁹ —que, simultáneamente, son imágenes que se asemejan a una persona real, que, a su vez, se dedica a simular y fingir (a representar papeles frente a la cámara) acciones y pasiones en el marco narrativo de una película (de una ficción fílmica, discurso mimético y verosímil)— son llevadas a la realidad del mundo narrado por científicos que reproducen la imagen ficcional para imponerla en un nivel distinto al cinematográfico. Los espectros creados en estos relatos son reflejos de reflejos, simulacros tecnológicos tomados de otros simulacros cinematográficos. La condición metaficcional e interdiscursiva de estos textos se materializa narrativamente a través de la superposición de las diversas

²¹⁹ *Cfr.* Apartado 2.3. de este trabajo, «La ambigüedad cinematográfica». En este apartado hemos destacado el carácter metaficcional de las estrellas de Hollywood. Las imágenes de las estrellas reproducen 1) la semejanza de una persona «real» 2) la simulación o fingimientos de las actuaciones de las estrellas en diferentes películas, 3) la ambigüedad entre ficción y realidad que estas imágenes generan al estar fingiendo y simulando (representando) siempre, no sólo frente a la cámara sino también en la vida. Esto último constituye el mito de las estrellas que establece un puente entre la industria y el público.

representaciones miméticas de la ficción fílmica que permite generar lo fantástico.

En «El vampiro» la identificación (en sus valores sobrenatural y realista) se expresa cuando Guillermo Grant ve por primera vez al espectro de la actriz: «No era una mujer, era un fantasma: el espectro sonriente y traslúcido de una mujer» (p. 723); posteriormente, ocurre la identificación realista: «—Creo que usted conoce ya al señor Grant, señora— dijo a la dama que sonrió en mi honor. Y rosales a mí. / —¿Y usted, señor Grant, la *reconoce*? / —*Perfectamente...*» (*idem*).

La doble identificación, sobrenatural y realista, permite a Guillermo Grant reconocer perfectamente a una actriz a quien nunca ha visto en persona y cuyo único referente visual es la pantalla, la ficción cinematográfica, y, simultáneamente, advertir su carácter de espectro, de simulacro de vida. Posteriormente, registra la participación —que continúa en el ámbito de lo sobrenatural— de Rosales y Grant con el espectro de la actriz, participación que, por otra parte, es posibilitada por la simulación de la actriz frente a la cámara:

—Yo estaba seguro de mi observación [de que en el cine hay más que imágenes] cuando me halló usted en el cinematógrafo. Era «ella», precisamente, la gran cantidad de *vida* delatada en su *expresión* me había revelado la posibilidad del fenómeno.

[...]

—Al día siguiente jugué mi vida al arrancar de la película a nuestra invitada de esta noche (p. 724).

El fragmento tematiza la simulación (mímesis de acciones y pasiones humanas) que realiza la actriz frente a la cámara cuando interpreta papeles en diferentes películas y está condicionado por la idea de Quiroga sobre la habilidad de las estrellas para representar la vida. Gracias a un archivo cinematográfico y a esta habilidad

para fingir convincentemente emociones, la misma actriz permite ser arrancada de la pantalla para convertirse en espectro. Puesto que el relato parte del simulacro representado por las estrellas hollywoodenses, el espectro de la actriz presupone un simulacro en segundo grado. Rosales crea, mediante la proyección fílmica, los rayos N¹, la imaginación y la voluntad — primero, «la silueta de una mujer» (p. 723), pero esta creación es más bien una ilusión de vida: «no era una mujer, era un fantasma» (*idem*). Este fantasma imitado acusa un fuerte carácter espectral, es decir, de simulacro en segundo grado. Para cambiar dicho estado, del que Rosales no está conforme, se debe matar al modelo original de la «estrella» que vive en Los Ángeles; de esta manera, el espectro de la actriz adquirirá, irónicamente, realidad.

El espectro de la mujer que Rosales arranca de la película necesita, sin embargo, de la vida del modelo original. Al morir a manos de Rosales el modelo «real» que el espectro representa, éste pierde su consistencia visual y se torna transparente, porque su semi-materialidad se sustentaba en la vida de la actriz. Así, el espectro es también un vampiro que se alimenta de la vida de otros. Consume también la vida de su creador y la de Guillermo Grant. En este momento de la diégesis es que ocurre la oscilación fantástica.

XYZ (Novela grotesca) parte también, como «El vampiro», de la ambigüedad ficcional materializada en las estrellas hollywoodenses para configurar lo fantástico. Los «dobles» de Rolland Poe son asimismo simulacros en segundo grado que, a diferencia del fantasma de la mujer de «El espectro», «no tienen la percepción de ser copias» (p. 33). Como ya lo revisamos anteriormente, esta ignorancia condicionará la oscilación fantástica cuando se focalice desde la perspectiva de las dobles porque implicará una inversión del protagonista y de la dirección de lo fantástico.

Con respecto a los tres grados miméticos, éstos se expresan en muchas partes de

la diégesis. De hecho, la identificación y la participación fílmicas son las que motivan a Rolland Poe para producir a sus «andrógenos» (p. 33): «la pantalla era relativamente pequeña y me veía yo sentado en un banco de mármol cerca de una amplia piscina» (p. 19), y «la impresión de vida era casi absoluta... ¿Qué faltaba para que la sensación fuera completa? [...] Tocar las estrellas» (p. 20). La identificación realista provoca una necesidad de participar materialmente con las imágenes representadas, las cuales sólo necesitarían ser tocadas para existir cabalmente.

Otro ejemplo de identificación se ofrece cuando William Perkins, narrador del relato, conoce el «homúnculus» (p. 33) del actor Maurice Chevalier «de unos cuarenta centímetros, y que había tratado alguna vez en Los Ángeles con más respetables dimensiones» (p. 31). Esta identificación se realiza también con los andrógenos —los dobles— de Greta Garbo, Joan Crawford, Norma Shearer, Joan Benett, Jeanette MacDonald y Rodolfo Valentino que reproducen de forma idéntica a los modelos originales. Dick Vargas, el personaje que se finge sordomudo para escapar de la justicia y se refugia en la isla de Rolland Poe, identifica a la Jeanette MacDonald verdadera a partir de haber conocido primero a su doble. El doble de Greta Garbo, por otra parte, responde «a su figura tal como aparece en la cinta de la danza de Mata Hary» (p. 62). La identificación en su valor realista permite el reconocimiento de los espectros con las imágenes de las estrellas, inventadas por la industria del cine, que no de los modelos «reales», de las que fueron tomadas; esto intensifica el carácter metaficcional del relato y enfatiza el simulacro en segundo grado.

En el relato de Palma la participación no es psicológica, sino material. Rolland Poe participa físicamente con las imágenes: Rodolfo Valentino es su secretario; se convierte en el amante de Greta Garbo: «mi deseo de cargar a la nueva miss Greta era esencialmente científico [...] a través del tejido de seda sentí la morbidez de la

carne...» (p. 67); se enamora de Jeanette MacDonald: «Jannette, no prestes atención a las pícaras y dulces frases de ese señor» (p. 138), dice Joan Bennett, mientras Rolland Poe y Jannette MacDonald platican. Durante toda la segunda parte de *XYZ*, titulada «El romance», la novela tematiza la participación entre los espectros de las estrellas, los sirvientes de la isla y Rolland Poe.

La oscilación fantástica, generada por la ambigüedad fílmica, es vivida únicamente por aquellos que —como el prófugo de la isla de Morel— ignoran el fundamento tecnológico de lo sobrenatural: la gente de servicio y las dobles de las actrices que desconocen el prodigio del invento viven minutos de verdadera angustia intentando explicar la imposible pero efectiva aparición de Rodolfo Valentino en la isla, quien fue rescatado del «Averno» (p. 143) por Rolland Poe. En otro momento, el espectro de Jeanette MacDonald pregunta a Rolland Poe: «Dígame, pues ¿qué y quién soy?» (p. 138).

Lo fantástico, parece sugerir la novela, surge, tal y como en *La invención de Morel*, del desconocimiento de las causas que condicionan los efectos; dicha ignorancia se expresa en términos mágicos o animistas. El carácter de deidad —«sentía el orgullo inmenso de haber cumplido la obra más estupenda realizada por hombre alguno y que me asemejaba a Dios mismo» (p. 30)— y de hechicero o mago —«no temía un asalto a la casa porque mis hombres me tenían por brujo» (p. 104)— que el relato atribuye a Rolland Poe es porque, a través de la ciencia, en su laboratorio —«antro de nigromante» (p. 39)—, que él manipula y domina, puede obrar hechos prodigiosos, aparentemente inexplicables.

En *La invención de Morel*, relato en el que no figuran estrellas de cine, pero sí personajes de clase alta y atractivos, predomina, al inicio de la diégesis, el simulacro, la ambigüedad experimentada por el prófugo y producida por la recepción de las

imágenes proyectadas por las máquinas de Morel.

La mimesis en su valor de simulacro y ambigüedad se mantiene en la recepción del prófugo, quien confunde a los espectros con personas verdaderas: «En las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes» (p. 105) y «cuando la mujer llegó a las rocas, yo miraba el poniente [...] después caminó hacia mí. Con estirar el brazo la hubiera tocado» (p. 115). Esta confusión del prófugo, que no le permite distinguir los dos niveles de lo real en los que se encuentra, ira perdiéndose poco a poco mientras avanza la diégesis. Lo fantástico se desarrolla de lo imposible a lo posible, porque, como ya señalamos, en este relato el simulacro precede a lo real.

Entre tanto, la ambigüedad, generada por el simulacro mimético, considerado como lo real, sugiere al prófugo cinco posibles explicaciones de la relación que, en la isla, él entabla con los espectros. Las hipótesis son las siguientes: la peste lo hace alucinar, imagina a los espectros; se ha vuelto invisible frente a los otros porque es un fantasma; son seres de otro planeta que no lo ven ni lo escuchan; confunde un sueño con la realidad; y son un grupo de muertos amigos y él es un viajero en una geografía mística (*cfr.*, pp. 140-141). La participación del prófugo con las imágenes proyectadas, con sus acciones y sus pasiones, se torna, durante gran parte de la diégesis, profundamente fantástica.

La confusión, el engaño de los sentidos que implica el simulacro, termina cuando el prófugo participa de la confesión que Morel hace a sus compañeros, discurso que transparenta los modos de imitación que ejecutan sus máquinas: «mi abuso consiste en haberlos fotografiado sin su autorización [...] viviremos en esa fotografía siempre [...] nosotros representados. Todos nuestros actos han quedado grabados» (p. 152). Las máquinas de Morel copian cabalmente al modelo, pero también registran las acciones y las pasiones vividas que, dado que no actúan un papel, son la expresión

de la «verdadera» vida en la isla.

El misterio, la ambigüedad y el sentimiento fantástico entre dos órdenes de realidad, surgen en *La invención de Morel*, gracias al tratamiento de las distancias miméticas que se ejecutan del simulacro a la participación. Primero, y durante gran parte de la diégesis, predominan, mezcladas, la ambigüedad — «aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo» (p. 95)— y la participación — «Después caminó hacia mí» (p.114)— que, al combinarse, plantean un profundo sentimiento siniestro y fantástico; después, y a partir del discurso de Morel que explica el funcionamiento de sus artefactos, se descubre la semejanza (copia y reproducción) fílmica que explica el misterio y el prófugo tiene un «desdoblamiento de actor [a] espectador» (p. 176).

Hacia el final del relato, cuando el prófugo decide grabarse junto a Faustine y los demás habitantes de la isla, éstos adquieren, como las estrellas de Hollywood en los otros relatos, un carácter de simulacro en segundo grado. El prófugo se filma a sí mismo —lo que implica la primera representación del modelo original— y a Faustine —lo que implica la representación de una representación—. En la eternidad, convivirá siempre con un simulacro, con un fantasma que habitará en un grado diferente de realidad.

Los textos de Quiroga y Palma van de lo real al simulacro (sus personajes primero son espectadores y después actores); el de Bioy Casares, contrariamente, va del simulacro a lo real que es, irónicamente, otro simulacro (el prófugo primero es actor, después, espectador y, finalmente, también un simulacro).

En todos los casos, y en virtud de la mimesis y la recepción fílmicas, la ficción y lo real se problematizan de forma particular: invierten a los protagonistas de lo fantástico; cambian la dirección de lo imposible a lo posible, es decir, el simulacro

precede a lo real; se transgreden las leyes del tiempo y el espacio; se generan espectros cinematográficos que resultan tecnológicamente manipulables; la intimidad de los seres que habitan la ficción resulta encantadora y obsesiona a los protagonistas; los hombres y los fantasmas cohabitan, aunque en diferentes niveles, en una misma zona ficcional. Es decir, a través de dichos procedimientos, la ficción cinematográfica tiene un carácter de simulacro que acaba por concebirse como real, mientras que lo real, la vida representada en el mundo narrado, se postula como una irrealidad.

3.4. La reconfiguración del espectro en la narrativa fantástica cinematográfica

Que el fantasma se mueva y hable gracias al sortilegio de una cinta de un disco, o que hable y se mueva gracias a ese otro sortilegio de la energía almacenada en un cuerpo, y que constituye la vida... ¡Qué más da!

Amado Nervo, «Un admirable sincronismo»,
1915.

El relato de fantasmas existe desde la antigüedad.²²⁰ En Latinoamérica los espectros

²²⁰ Sin contar con la mediación oral de estos relatos, alguno figura en la epístola VII de Plinio el Joven, en *El mentiroso o el incrédulo* de Luciano de Samosata, en el libro II de *Sobre hechos maravillosos* de Flegón de Tralles y en el libro I de los *Dichos y hechos memorables* de Valerio Máximo. Estos relatos son, sin duda alguna, fundacionales en la cultura occidental y, las anécdotas de dos de ellos, la de Plinio y la de Flegón, reaparecerán respectivamente en *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1804) de Jan Potocki y en *La novia de Corinto* (1797) de Goethe. La Edad Media y el Renacimiento ofrecieron también sus aportaciones: en el *Decamerón* de Boccaccio puede leerse más de un relato de fantasmas; el más popular de éstos es la «Historia de Nastagio degli Onesti» que ocupa la octava narración de la quinta jornada. El humanista Simon de Goulart publicó en 1620 un tratado cuyo título es *Tesoro de historias admirables* en el que se encuentran diversos relatos de fantasmas, y Joseph Glanvill —citado en el epígrafe de «Ligeia» de Edgar Allan Poe— registró en su tratado acerca de lo sobrenatural, *Sadducimus Triumphatus*, el texto «El fantasma de mayor Sydenham». Cfr. Eduardo Berti. *Fantasmas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora,

habitaron en las tradiciones orales que se relataban desde el periodo de la Colonia y en las leyendas populares y literarias. Ricardo Palma registró algún relato de fantasmas en sus *Tradiciones peruanas* (1872), y narradores decimonónicos como José María Roa Bárcena y Juana Manuela Gorriti recuperaron el tema para componer textos fantásticos que conformaron una tradición en el continente.²²¹

En el ámbito fantástico, las representaciones del espectro han mantenido ciertos rasgos distintivos. En el relato fantástico los espectros son muertos que, ya sea porque no saben o no se les permite hacerlo, se niegan a morir. Se representan como «almas en pena [a las que] por lo común» les ha quedado algo por hacer [...] y que, al volver ponen en jaque las fronteras entre “el mundo real” y el “más allá”»²²² porque su existencia, siempre oscilante «entre algo y nada, en esa zona limítrofe entre una cosa y su ausencia [...] amenaza con echar por tierra los dos extremos del binomio».²²³

Desde esta perspectiva, el espectro fantástico estremece no sólo porque represente lo *otro* o simbolice lo desconocido, sino porque supone la infracción de «las leyes físicas que ordenan nuestro mundo; primero porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte [...] al mundo de los vivos en una forma de existencia radicalmente distinta de la de éstos y, como tal, inexplicable; y segundo, porque para el fantasma no existe el tiempo [...] ni el espacio».²²⁴ En los universos fantásticos, el espectro se perfila como una irrupción de lo sobrenatural imposible, que representa

2009.

²²¹ Cfr. Oscar Hahn, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Coyoacán, 2002, pp. 11-14.

²²² Eduardo Berti, «Muertos inmortales», *Fantasmas*, Adriana Hidalgo, 2009, p. 7

²²³ Juan Sebastián Cárdena, «Introducción», *Libro de fantasmas*. Madrid, Editorial 451, 2008, p. 17. Las cursivas son mías.

²²⁴ David Roas, «La amenaza de lo fantástico», *op. cit.*, pp. 8-9.

una oscilación de dos órdenes y un desajuste de las leyes espaciotemporales del mundo; su aparición en el ámbito racionalista en el que irrumpe significa, por lo tanto, una otredad amenazante y siniestra de lo real.

Materialmente, los espectros, aunque suelen ser representados sin peso ni medida, son perceptibles con las ropas con que murieron o con las sábanas blancas que les sirvieron de sudario. En todo caso, su existencia es semi-material. *Espacialmente*, se encuentran unidos a ciertos lugares: castillos ruinosos, casas antiguas, caminos, calles anodinas, teatros y salas de cine suelen ser habitadas por fantasmas, quienes aparecen y desaparecen, traspasan muros, trastocan los espacios. *Temporalmente*, están condenados a la permanencia; para los espectros no existe el tiempo, o bien, su temporalidad es *otra*: presente, pasado y futuro se confunden o se desquician en una suerte de rizo infinito, manipulable o no por el propio espectro.

Suelen representarse, además, como símbolos que denuncian ciertas infamias sufridas, por lo que tienden a asociarse con la venganza o la justicia pública o privada: sus apariciones permiten descubrir verdades y daños sufridos en el estado o en la familia que necesitan ser reparados. Nos recuerdan que hay «una demanda *política* por resolver»²²⁵ y, por lo tanto, la materialización de su no-ser desquicia las leyes del mundo para restaurar el orden público o familiar.²²⁶ Este rasgo se tematiza

²²⁵ Juan Sebastián Cárdena, *op. cit.*, p. 21. Las cursivas son mías.

²²⁶ No es raro que los espectros decimonónicos, pertenecientes al fantástico romántico y realista, manifiesten ciertos rasgos como el del individualismo y la moral, sobre todo los vinculados con la intimidad, los secretos y las apariencias que guardaban celosamente las familias del XIX. Los espectros fantásticos se vincularon con la familia y el hogar, y, por lo tanto, con los «dramas» domésticos que no debían ser expuestos a la luz pública. Juana Manuela Gorriti ofrece dos ejemplos de esta lectura en «El fantasma de un rencor» y «Una visita infernal», ambos pertenecientes a «Coincidencias» (1876), en los que la presencia del espectro denuncia ciertos secretos familiares relacionados con la sexualidad. *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James es un ejemplo europeo, terrible y abrumador, de este rasgo específico. El fantasma del XIX no sólo oculta un misterio, sino que, además, lo revela: denuncia ciertas inmoralidades y crímenes innombrables que

particularmente en el fantasma de Duncan Wyoming, personaje de «El espectro».

Ambrose Bierce, en *El diccionario del diablo* (1906), señala que un espectro es «un signo exterior e invisible de un temor interno».²²⁷ En este sentido, los espectros implicarían una *conversión* de lo «posible» en lo «imposible»: un miedo experimentado en la vida se transforma en un símbolo que se materializa en la visión del espectro que, en una suerte dialéctica, es la expresión de nuevos temores individuales o colectivos. Es decir, «lo real se vuelve fantasma, y lo fantasmal, real»,²²⁸ y una vez que el miedo interno se transforma en monstruo, en fantasma, el espectro adquiere estatus de «realidad» que se materializan en sentimientos siniestros. Lo mismo puede decirse del *deseo* erótico o el sentimiento de *culpa*. El deseo y la culpa también se convierten en fantasmas que, finalmente, repercuten en nuevos deseos y en nuevas culpas. Lo siniestro —tal y como lo revisamos en el apartado 1.1.1. de este trabajo— se ve reflejado en estas inversiones de lo real transformado en monstruo: el deseo, el miedo, la culpa se desfamiliarizan y se transforman en amenazas siniestras. Este rasgo será primordial en los relatos de Quiroga, Palma y Bioy Casares.

Las nuevas disciplinas científicas, la tecnología y la industrialización de la sociedad de la época también afectaron en la condición del espectro. Allan Kardec publicó, en 1857, *El libro de los espíritus* en el que el paradigma mecanicista del positivismo es aplicado a los fantasmas para ser corporizados.²²⁹ Las ideas de Kardec

deben ser vengados o enjuiciados.

²²⁷ Ambrose Bierce, *El diccionario del diablo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017, p. 157.

²²⁸ Juan Sebastián Cárdena, *op. cit.*, p. 19.

²²⁹ De acuerdo con Kardec, los fantasmas tienen un «periespíritu», una suerte de «mediador plástico» que une al alma con el cuerpo y, gracias a este elemento, los espectros pueden ser trasladados de un plano de la existencia a otro conservando una «semi-materialidad» visible y palpable.

fueron animadas por la eclosión de muchos salones de espiritismo²³⁰ y por el desarrollo de la fotografía, la cual permitía no sólo fijar en el tiempo a los vivos, sino también recuperar el alma de los muertos. Amado Nervo ironizó sobre la fotografía y el espiritismo en los textos «Fotografía espírita» (1895) y «Los espíritus que tocan» (1896),²³¹ sin embargo, pese a la recepción irónica del espiritismo, no deja de ser elocuente la idea de que los espectros son —como lo revisamos en el apartado 3.2.—, en virtud de la ciencia y la tecnología, que no de la magia, también manipulables: puede convocárseles y traerlos a la vida. Esta manipulación se tematiza en «El vampiro», en *XYZ* y en *La invención de Morel*. Rosales utiliza el cine y los rayos N¹ para traer a la vida al espectro cinematográfico de la actriz; Rolland Poe se sirve del cinematógrafo y del *radium* para crear a los *homúnculos* y a los andrógenos; Morel, con un sofisticado cinematógrafo, copia y congrega los sentidos para recuperar el alma de los seres e imponerla a la realidad.

Las características del espectro que hemos enunciado en los párrafos anteriores —las paradojas materiales y espaciotemporales, la relación subjetiva de los miedos que objetivan al fantasma y viceversa, el ocultamiento y la denuncia de los crímenes domésticos, los apegos amorosos y materiales, la posibilidad de manipular mecánica o científicamente a los espectros— fueron transformados, sustituidos o matizados por el cine.

En los relatos fantásticos en clave cinematográfica, los fantasmas mantienen sus rasgos específicos, pero están condicionados, más que por lo sobrenatural, por la tecnología. En «El vampiro» se transparenta este rasgo tecnológico cuando Rosales

²³⁰ Para revisar un panorama general de las ideas de Kardec, el espiritismo y el uso de la fotografía véase Roger Clarke, *La historia de los fantasmas. 500 años buscando pruebas*, Madrid, Siruela, pp. 188-113.

²³¹ Amado Nervo, *El castillo de lo inconsciente*, México, CONACULTA, 2000, pp. 237-242.

pregunta: «¿Cree usted que *una simple ilusión fotográfica es capaz de engañar* de ese modo el profundo sentido que de la realidad femenina posee un hombre?» (p. 721. Las cursivas son mías).

En «El puritano» también se enfatiza el carácter tecnológico de los fantasmas que habitan los estudios cinematográficos. Todos ellos, famosas estrellas muertas, sobreviven en el plano espectral porque «*la impresión fotográfica en la cinta, sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la ardiente luz de los focos, galvanizada por la incesante proyección, ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos*» (p. 762. Las cursivas son mías).

En «El espectro» se manifiesta el carácter tecnológico del fantasma de Duncan Wyoming cuando el narrador afirma que «*hay leyes naturales, principios físicos que nos enseñan cuán fría magia es esa de los espectros fotográficos danzando en la pantalla, remedando hasta en los más íntimos detalles una vida que se perdió*» (p. 548. Las cursivas son mías).

En XYZ se puede leer el carácter tecnológico de los espectros en muchos pasajes, pero citemos uno en el que —al igual que Morel— Rolland Poe explica cómo funcionan sus máquinas en su laboratorio:

Hay un punto de saturación en el proceso de vitalización orgánica de las células por medio de la acción conjunta del proyector viso-auditivo y la proyección radioactiva sobre el acervo celular [...] a los quince minutos de iniciada la acción de las dos proyecciones, la de la forma y la de la fuerza vital comenzaba a producirse la plasmación [...] la completa transformación orgánica sólo se alcanza en los homúnculos a las veintidós horas, y en los andrógenos —es decir en la creación humana de dimensiones normales— a las ciento setenta horas (p. 59).

En *La invención de Morel* se expresa el carácter cinematográfico de los fantasmas que habitan la isla cuando Morel explica a sus compañeros —que ahora son los fantasmas— cómo funcionan sus máquinas y expresa las siguientes dudas y afirmaciones:

¿Les cuesta admitir un sistema de reproducción de vida, tan mecánico y artificial? [...] para hacer reproducciones vivas, necesito emisores vivos. No creo vida [...] la hipótesis de que las imágenes tengan alma parece confirmada por los efectos de mi máquina sobre las personas, los animales y los vegetales emisores [...] no alcancé estos resultados, sino después de muchos reveses parciales [...] hay fantasmas ligeramente monstruosos» (p. 158).

En estos relatos se mantienen los rasgos materiales, espaciotemporales e ideológicos de los espectros (su carácter de *otredad* vuelta a la vida y su naturaleza transgresora, es decir, sobrenatural imposible, el sentimiento de culpa experimentado por Grant y Enid, el deseo amoroso de Morel y el prófugo por Faustine, el restablecimiento de la justicia buscado por Duncan), pero se encuentran afectados por el cine, que compromete a cada relato con el problema de las relaciones entre el *yo* y el *otro*, y entre la ficción y lo real.

3.4.1. Espectros no tecnológicos

En el mundo narrado de los relatos fantásticos cinematográficos conviven diversas modalidades de espectros que se mueven y cruzan entre los diferentes niveles ficcionales. Dichos espectros se afilian o se distancian de la tradición fantástica demoníaca; todos, de algún modo, la reconfiguran.

Los personajes de estos relatos —excepto William Perkins, narrador testimonial

de XYZ— son espectros. Por supuesto, acusan ciertas diferencias; no obstante, pueden reducirse a tres tipos: *sobrenaturales* (o tradicionales), *anticipados* (personajes que están vivos, pero que la diégesis anuncia que pronto serán fantasmas) y *cinematográficos* (surgidos o creados a través de la tecnología). Todos expresan las características mencionadas en el apartado anterior: representan una amenaza siniestra, acusan una semi-materialidad perceptible y una particular lógica espaciotemporal, materializan los deseos y las culpas, exigen el restablecimiento de la justicia y son manipulados tecnológicamente. La proyección cinematográfica condiciona su configuración ficcional. En este apartado revisaremos los espectros sobrenaturales y anticipados que habitan los diferentes universos diegéticos.

Guillermo Grant y Enid, personajes de «El espectro», fluctúan entre ambos tipos de fantasma. Reflexionemos, en un primer momento, sobre la condición sobrenatural que acusan ambos espectros.

Guillermo Grant,²³² narrador homodiegético del relato, afirma sin titubeos en los primeros párrafos: «Enid y yo estamos muertos», (p. 542). El hecho de que el relato esté focalizado desde la perspectiva de un fantasma implica —además de lo fantástico generado como impertinencia semántica— una inversión del problema entre el yo y el otro que todo fantástico presupone.

Los fantasmas de Enid y Grant son espectadores asiduos: «todas las noches asistimos a los estrenos cinematográficos. Ni borrascas ni noches de hielo nos han impedido introducirnos, a las diez en punto, en la tibia penumbra del teatro» (p. 542). Este rasgo posiciona a ambos personajes en una condición particular de existencia

²³² Guillermo Grant es el nombre de los protagonistas de los relatos cinematográficos de Horacio Quiroga. Aunque los personajes comparten el mismo nombre en los relatos «Miss Dorothy Phillips, mi esposa», «El espectro» y «El vampiro» se trata de personajes distintos. En todos estos cuentos el personaje Guillermo Grant es escritor de ficciones.

que se superpone, como en una sobreimpresión fílmica, sobre la existencia de los seres en el «mundo vivo». Enid y Grant, invisibles para los *otros*, cohabitan con los demás espectadores, pero «su presencia de intrusos no es notada» (*idem*) en forma sensible, salvo en algunas ocasiones en que son percibidos como «un soplo helado que no se explica en la cálida atmósfera» (*idem*) de la sala cinematográfica.

En un orden de realidad semi-material distinto al del mundo vivo, y en virtud de un profundo sentimiento de culpa, los espectros de Enid y Grant padecen su existencia peculiar: fuera de los goznes del tiempo, por toda la eternidad, están condenados a seguir *viendo* las películas del amigo y esposo, Duncan Wyoming, quien desde la pantalla en la que se proyecta su imagen — punto de coyuntura ficcional de los diversos ordenes de existencia y de las diferentes distancias miméticas tematizadas— los castiga por la infidelidad sufrida.

En una semi-materialidad casi imperceptible: «no estorbamos, creo; por lo menos de un modo sensible» (p.542), afirma Grant; condenados a su propia lógica temporal: «pero no ha concluido aún [...] Más allá de la muerte, de la vida y sus rencores, Enid y yo nos hemos encontrado. Invisibles del mundo vivo [...] esperando el anuncio de otro estreno cinematográfico» (p. 551); cautivos en un espacio *fronterizo* entre lo material y su simulacro, unidos a las pantallas de cine de todo el mundo: «todo es posible esperar menos que el más leve incidente de un *film* [sic] pase inadvertido a nuestros ojos» (*idem*), los espectros de Enid y Grant, desde «la niebla invisible de lo incorpóreo» (*idem*), expresan las paradojas materiales y espaciotemporales propias del espectro sobrenatural.

El elemento amoroso —la ilícita pasión erótica y espiritual que Enid, la esposa de Wyoming, despierta en Grant: «amor, deseo... una y otra cosa eran en mí gemelas, agudas y mezcladas» (p, 544), así como la consumación de ésta— es también un

rasgo que condiciona a sus espectros sobrenaturales. El apego al ser amado, la pasión y el amor que perduran más allá de la muerte, y que conllevan un poderoso sentimiento de culpa, afectan su particular existencia: «no son suficientes un tiro y un espectro [el de Duncan] para desvanecer un amor como el nuestro» (p. 551).

La culpa y el sentimiento amoroso, confundidos en una sola emoción, que para Enid es un «crimen» contra Duncan, los obliga a continuar *existiendo* en un plano fronterizo y paradójico que oscila entre dos realidades cuyo punto de inflexión es la pantalla del cinematógrafo: «Enid y yo, aparte del mundo que nos rodea, somos todos ojos hacia la pantalla» (p. 542), porque en ella se vinculan —a través de la identificación y de la participación— con el fantasma de Duncan.

Enid y Grant son, en otro momento de la anécdota, también espectros anticipados. Es decir, no son propiamente espectros —almas en pena, simulaciones de vida, dobles proyectados o imágenes impalpables en una pantalla—, son personas vivas cuyas acciones narrativas los posicionan como «muertos en vida».

Si al principio de la diégesis Enid y Grant expresan su carácter de espectros sobrenaturales, en otro momento de la narración ostentan un estado espectral figurado. Cuando, estando vivos aún, Enid y Grant están viendo *El páramo*, película en la que actúa Duncan, la identificación con la ficción fílmica es tan vívida que Enid lanza un grito de terror. Los demás espectadores se incorporan para saber qué es lo que pasa y algunos afirman: «la señora está enferma, *parece* muerta [...] más muerto *parece* él» (p. 549). Desde la perspectiva de los demás espectadores, Grant y Enid, parecen muertos. Este uso figurado del lenguaje se vuelve literal hacia el final de la diégesis. Grant, enfermo y perturbado, se dispara en la sien, creyendo apuntar el arma en contra del espectro de Duncan. Enid fallece tres días más tarde.

Esta transformación de lo figurado en literal implica, sumariamente, distintos

posicionamientos en diferentes niveles ficcionales. El mismo fenómeno se registra también en grados y modos distintos en los otros relatos.

En el narrador homodiegético de «El vampiro», también llamado Guillermo Grant, predomina la condición de espectro anticipado: «La extrema depresión en que yazgo llega conmigo a su fin» (p. 717), afirma el protagonista desde el sanatorio mental en el que, junto con algunos veteranos de guerra, se encuentra internado. Más adelante, Guillermo Grant compara la clínica con una «tumba viva» (*idem*) en la que los enfermos «yacen inmóviles [...] inertes, muertos de verdad en el silencio que amortaja» (*idem*). La condición anticipada de espectro se hace concluyente cuando Grant asegura que «en la penumbra sepulcral y el silencio sin límites de la vasta sala, yazgo inmóvil, con los ojos cerrados, muerto» (*idem*) y, en seguida, «mi ser todo, mi colapso y mi agonía son un ansia blanca y extenuada hasta la muerte, que debe sobrevenir en breve» (*idem*). También Rosales, aunque en menor grado, ostenta esta condición. En alguna ocasión Rosales declara «esta vez fui yo el enfermo» (p. 722). Este estado de enfermedad se agudiza en Rosales cuando entra en contacto con el fantasma; de hecho, la enfermedad es indicio de la presencia del espectro-vampiro, quien acaba por aniquilar a Rosales.

El prófugo de *La invención de Morel* comparte con Guillermo Grant, con Rosales y con Rolland Poe la condición anticipada de espectro. En su diario, el prófugo señala que un italiano, Dalmacio Ombrellieri, que vendía alfombras en Calcuta, le dio la idea de refugiarse en la isla: «para un perseguido, para usted, [afirma el italiano] sólo hay un lugar en el mundo, pero en ese lugar no se vive» (p. 94).

A lo largo del relato, el prófugo refuerza su carácter anticipado de espectro a través de expresiones que, hacia el final de la diégesis, cuando el protagonista decide convertirse en un verdadero espectro, adquieren para el lector un profundo valor

irónico: «aquí no hay alucinaciones ni imágenes: hay hombres verdaderos, por lo menos tan verdaderos como yo» (p. 95); y más adelante, «quién sabe por qué destino de condenado a muerte los miro, inevitablemente, a todas horas» (p. 96), y «siento con desagrado que este papel [en el que escribe el diario] se transforma en testamento» (p. 97). Frases como las anteriores robustecen el sentido lúdico e irónico del relato.

Este tono irónico se intensifica cuando el prófugo entra en contacto con Faustine, quien es incapaz de *verlo*. Escribe el prófugo: «*aparecí*, tal vez demasiado brusca-mente, a su mirada; sin embargo, la paz de su pecho no se interrumpió; la mirada prescindía de mí, como si yo fuera *invisible*» (p. 113. Las cursivas son mías). Este estado de inversión en el que el prófugo se postula como un espectro —«me agrada-
daba ser un muerto insomne» (p.120)— frente a los habitantes de la isla (que son, ellos sí, verdaderos espectros cinematográficos) lo coloca en un nivel análogo al de Enid y Grant, quienes son imperceptibles para los vivos.

En la diégesis, existen muchas situaciones que, tal y como lo revisamos en el apartado 3.3.1., permiten al protagonista experimentar el sentimiento de ser un fantasma, postulando la inversión de órdenes de existencia y la cuestión de la *otredad*. ¿Quién es el espectro? ¿Quién representa el simulacro?, parece plantearse esta inversión de lo *otro*. La inversión del protagonista implica también que los hombres se *sientan* como fantasmas.

Dos situaciones son elocuentes: Faustine pasa de un lado a otro del jardín creado por el prófugo y se mueve, a pesar de la presencia del fugitivo, «con esa libertad que tenemos cuando estamos solos» (p.121). Más adelante, una señora, que imprevista-mente mira al perseguido, dice: «esta no es hora para cuentos de fantasmas» (p. 127). Esta afirmación le permite al protagonista la siguiente reflexión: «no sé, todavía, si

contaban, efectivamente, cuentos de fantasmas o si los fantasmas aparecieron en la frase para anunciar que había ocurrido algo extraño (mi aparición)» (*idem*).

El carácter de espectro anticipado del prófugo genera, como ya se ha mencionado, una inversión de los órdenes de lo real: los planos de existencia en los que oscila el protagonista quedan alterados y confundidos —tanto para el personaje como para el lector— durante gran parte del relato. No obstante, a pesar de su condición anticipada, el prófugo se encuentra, irónicamente, condenado, como Enid y Grant, a *ver* —sólo a ver— los fantasmas cinematográficos de Morel y sucumbir ante el encanto de la imagen de Faustine: «con estirar el brazo, la hubiera tocado. Esta posibilidad me horrorizó (como si hubiera estado en peligro de tocar a un fantasma)» (p. 115).

Los espectros anticipados conviven, como en una sobreimpresión fílmica, con los cinematográficos o tecnológicos: el prófugo de la isla de Morel junto a Faustine, Enid y Grant con Duncan; Grant y Rosales con el fantasma de la actriz; Rolland Poe con sus muñecas. En todos los casos parece inevitable un fenómeno de inversión u oscilación en los niveles ficcionales que se genera a partir del contacto de los personajes espectadores con la recepción fílmica y las distancias de la mimesis.

En el caso de *XYZ*, el narrador, William Perkins, desea desmentir lo registrado en un archivo policiaco de San Francisco denominado «El caso de los “dobles” de Hollywood y la locura de Mr. Rolland Poe (a) doctor Xyz» (p. 13). La intención de que se «conozca la verdad de las cosas» (*idem*) implica un rasgo paródico en el relato, cuyo origen, como vimos en un apartado anterior, se fundamenta en «lecturas mentirosas» (p. 9) sobre Hollywood. El relato de William Perkins quiere desmentir la versión pública que Hollywood, la prensa y los archivos de la policía, han «inventado» (*idem*) sobre el caso de Rolland Poe y los dobles de cine. Este deseo de que se

«conozca la verdad de las cosas» para limpiar el nombre del amigo muerto, impone a Perkins la tarea de ejecutar un relato testimonial «verdadero» sobre los dobles de Rolland Poe.

Temporalmente, la diégesis inicia después de la muerte de Rolland Poe, quien, *enfermo* por la radiación utilizada en sus experimentos, ha decidido convertirse en un espectro cinematográfico. En una carta escrita por Rolland Poe, éste se despide de su amigo en los siguientes términos:

Como ves, querido viejo, ya eso había terminado. ¡El radium se había vengado! ¡El radium, eso que es aliento de la divinidad y el alma del Cosmos, es Vida y es Muerte! Me sustituí a Dios para fabricar la vida, y, como Prometeo, el místico ladrón del fuego divino, me ha entregado, en castigo, a la voracidad de un buitre que me roe las entrañas (p. 245).

Durante sus últimos meses de vida, mientras es consumido por el cáncer, Rolland Poe lleva una existencia de «muerto en vida», por lo que decide finalmente, como el prófugo de *La invención de Morel*, convertirse en una de sus creaciones, en un espectro cinematográfico. Rolland Poe, dueño de su destino espectral, señala en su carta de despedida que «ya esto está definitivamente resuelto, viejo: me voy con mis muñecas» (p. 246).

Al igual que Grant, Rosales y el prófugo de la isla de Morel, Rolland Poe se enamora de una imagen cinematográfica, de una simulación de vida. Tanto Faustine, la mujer fantasma de «El vampiro», como las «estrellas» duplicadas por Poe son imágenes, simulaciones proyectadas por un cinematógrafo. En el caso de Enid, aunque no es un espectro de luz, una imagen visual, tiene las cualidades cinematográficas femeninas de la imagen cultural ofrecida por Hollywood, porque también es una actriz. Grant dice de ella que, cuando vivía en el mundo, Enid tenía «la más divina

belleza que la epopeya del cine ha lanzado a miles de leguas y expuesto a la mirada fija de los hombres» (p. 544).

La pasión amorosa determina el destino espectral de cada uno de estos personajes. Ya sea que tengan un carácter de espectro anticipado o sobrenatural, su destino ficcional (y fantástico) está afectado por el sentimiento amoroso que despierta en ellos el deseo de apoderarse de la imagen de la mujer amada ofrecida por la proyección.

Todos estos espectros se encuentran en falta. Prófugos de una justicia que no comprenden, creadores de monstruos tecnológicos que quebrantan las leyes de la naturaleza o traidores de la amistad y el compromiso, su carácter transgresor posibilita el tránsito de un orden de existencia a otro, es decir, permite la oscilación entre dos realidades: la del mundo vivo y la del mundo espectral. La existencia de estos seres se encuentra en los límites de la vida y de un «más allá» espiritual y tecnológico. Este fenómeno implica en el mundo narrado el desarrollo de más de un nivel ficcional.

La parte final de *XYZ*, de *La invención de Morel* y de «El vampiro» presenta a sus espectros anticipados —Rolland Poe, el fugitivo y Guillermo Grant— en el momento previo de su transición de un orden de lo real a otro. A los tres podría aplicárseles lo que el prófugo enamorado de Faustine escribe: «mi alma no ha pasado, aún a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustine» (p. 186). En este mismo sentido, Rolland Poe expresa su deseo de marcharse con sus muñecas y Guillermo Grant, la certeza de que «en la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer» (p. 717), el mismo espectro-vampiro que cobró la vida de su creador, Rosales, quien quedó muerto junto a un diván y «en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de

sangre» (p. 731).

Los espectros sobrenaturales y anticipados son también espectadores obsesivos e ingenuos de los espectros cinematográficos proyectados. Estos últimos, que son convincentes simulacros de vida, permean, en virtud de la identificación, la participación y la ambigüedad de la recepción fílmica, en los diferentes órdenes de lo real representado y en los diferentes niveles ficcionales que constituyen el mundo narrado de estos relatos.

La recepción fílmica es el punto de inflexión ficcional que permite que el carácter anticipado del fantasma se transforme en espectro verdadero, ya sea sobrenatural o cinematográfico, y que oscilen en diversos órdenes y niveles ficcionales. Es decir, que la ambigüedad y el simulacro cinematográficos permiten que la ficción fílmica y la vida se confundan y se mezclen en varios grados y niveles.

Existe un rasgo más que se desprende de este último fenómeno y que condiciona la relación entre los espectros anticipados y los espectros tecnológicos: se trata de la *enfermedad* que adquieren los personajes vivos cuando entran en contacto con las imágenes proyectadas, cuando confunden la «realidad» con la ficción propuestas en el mundo narrado. Guillermo Grant, el de Enid, enloquece y se dispara en la sien creyendo apuntarle a Wyoming; Rosales enferma por la exposición a los rayos N¹, que le permiten la creación del «fantasma de una mujer» (p.717); Guillermo Grant, el compañero de Rosales, sufre una «crisis nerviosa» que lo lleva a un sanatorio mental en el que espera la muerte; Rollan Poe enferma de cáncer por la exposición al *radium* con que crea sus muñecas cinematográficas; y la isla de Morel es «el foco de una enfermedad, aún misteriosa, que mata de afuera para adentro» (p. 94).

El carácter obsesivo e ingenuo de los espectadores, la fuerte *identificación* (la convincente ilusión de veracidad) que las imágenes proyectadas ejercen en ellos, el

predominante carácter visual de la diégesis que privilegia la *participación* de los vivos en las acciones representadas (dramatizadas) en la proyección y la concreta confusión o *ambigüedad* de los órdenes de existencia posibilita la configuración metaficcional de los relatos que condiciona la estructura diegética de todos estos espectros. Modela su estado fronterizo y fantasmagórico que permite una tensión entre diferentes órdenes de existencia y los hace permeables en los diferentes niveles ficcionales que conforman a los relatos.

3.4.2. Espectros cinematográficos

En el apartado anterior hemos señalado que los espectros tecnológicos que habitan el mundo narrado están *unidos* a los espectros sobrenaturales porque estos últimos son espectadores que no distinguen entre la «ficción» (la proyección fílmica) y la «realidad» planteadas en la diégesis. Así, los diferentes grados de recepción cinematográfica —la *identificación* de la semejanza de la representación con la vida, la *participación* de los espectadores en las simulaciones dramatizadas por los actores y la *ambigüedad* entre la existencia «verdadera» o el simulacro de los hombres y las mujeres— modelan los fantasmas tecnológicos que habitan el mundo narrado de estos textos. Revisaremos ahora los espectros propiamente cinematográficos.

En «El puritano» se exponen los mecanismos que modelan la existencia de los espectros cinematográficos en un orden de realidad específicamente tecnológico. El narrador, que es un espectro cinematográfico, enuncia la coyuntura entre el «alma» humana, la tecnología, la proyección y la recepción que permite una permanencia espectral específica. La diégesis invierte el problema de la otredad a través de la impertinencia semántica: el espectro de un actor de cine expresa, desde su condición

sobrenatural y tecnológica, los estatutos que condicionan su existencia. El relato transparenta las características tecnológicas que pueden reconocerse en todos los espectros fílmicos.

El narrador de «El puritano» es consciente del estado tecnológico y fantasmal en que existe junto con otras «estrellas» muertas. Los fantasmas de actores y actrices conviven en el guardarropa central de los estudios cuyo gran portón, que «no se cierra nunca» (p. 762), resulta la metáfora de una existencia paradójica, permeable entre la vida y la muerte. Desde esta muerte incompleta, aporía propia del fantasma, el narrador señala: «la impresión fotográfica de la cinta [...] ha privado a nuestros tristes huesos de la paz que debía reinar sobre ellos. Estamos muertos, sin duda; pero nuestro anonadamiento no es total» (*idem*).

En virtud de la identificación cinematográfica, cuya base se sustenta en las distancias miméticas de la proyección, el cine, que captura la vida —que para los espectadores ingenuos, como los personajes de estos relatos, es la vida—, aprisiona el «alma» de actores y actrices en la película de celuloide que, «sacudida por la velocidad de las máquinas, excitada por la luz de los focos», la mantiene en una «sobrevida intangible, apenas cálida para no ser de hielo» y la devuelve a los espectadores en la proyección de un «sutil remedo de vida» (p. 763).

A esta recepción sobrenatural del cine, en la que predomina la identificación fílmica, y que posiciona la existencia de los espectros cinematográficos en un orden distinto de lo real: «el film [sic] y la proyección que nos han privado del sueño eterno, nos cierran el Mundo, fuera de la pantalla, a cualquier otro interés» (*idem*), se añade el modo de representar (la simulación o el fingimiento) de los actores de cine.

La actuación cinematográfica, que, como hemos señalado en el capítulo segundo, contrasta de la teatral por la naturalidad —facilitada por los acercamientos de la

cámara— de los gestos y ademanes de los ejecutantes, propicia en los espectadores un profundo sentimiento de participación en las acciones y pasiones representadas en la proyección.

En un artículo publicado en la revista *Atlántida*, el 8 de junio de 1922, Quiroga observa que «la *verdad* de los sentimientos y su expresión, sólo el cine nos la da hoy en día»²³³ porque un buen actor de cine «se haya solo con su persona y sus pensamientos»,²³⁴ ignora que la cámara se encuentra a cincuenta centímetros de su rostro, y luego argumenta que,

al recibir una carta de su mujer [el actor de cine], acaso se levante, si es muy impresionable, o arroje la carta, o quede inmóvil con el ceño muy contraído. Pero no hará muecas dramáticas *pour la galerie* [sic], porque un hombre solo no hace jamás muecas por terrible que sea la impresión recibida, y únicamente en el estiramiento de los rasgos o algún tic personal acusará el desastre...²³⁵

Los actores cinematográficos representan «como si estuvieran solos» —tal y como el fugitivo observa «actuar» a Faustine— y esto implica cierta invasión o irrupción de los órdenes de realidad que oscilan en los relatos. Los espectadores incursionan o traspasan los límites de la ficción, se *meten* en las acciones, y, en una suerte dialéctica y fantástica, los espectros cinematográficos pueden hacer lo mismo en la «realidad» propuesta en el mundo narrado.

Por supuesto, esta última inversión se cumple únicamente cuando se conjugan la

²³³ Cfr. Horacio Quiroga, «La expresión por la expresión», *Atlántida*, núm. 218, 8 de junio de 1922, en Quiroga, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires, Losada, 1996, p. 244.

²³⁴ *Idem*.

²³⁵ *Idem*.

mirada de los espectadores y el funcionamiento de las máquinas de proyección. Es decir, los espectros cinematográficos son percibidos (o creados) mientras son *vistos* por los espectadores en la proyección tecnológica. Este es el caso de los espectros de Faustine y los demás habitantes de la isla, que sólo son perceptibles para el prófugo cuando las mareas echan a andar las máquinas proyectoras; Duncan Wyoming se desprende de la proyección frente a la mirada de Enid y Grant sólo mientras dura la cinta. El actuar de estos espectros está fuertemente ligado a las acciones filmadas que adquieren un estatuto de repetición temporal incesante.

En el caso de los fantasmas tecnológicos creados, o sustraídos de la proyección, como son los dobles de Rolland Poe y el espectro-vampiro de la mujer de Rosales y de Grant, puede decirse que, después de ser mirados y proyectados, adquieren alguna autonomía material y espaciotemporal que les permite moverse con cierta libertad en la «realidad» propuesta en el mundo narrado. Estos espectros desarrollan alguna independencia en su actuar —rasgo que los separa de los fantasmas que se encuentran condenados a repetir las acciones filmadas—, ciertas expresiones que denuncian una voluntad propia, que contraviene a sus creadores y acaba por cobrar su vida.

Con respecto a lo anterior, el narrador de «El puritano» señala algo que puede aplicarse a todos los espectros tecnológicos que habitan en sendos relatos. El narrador afirma: «nuestra existencia arranca de un golpe de obturador» (p. 763), y luego añade un estatuto temporal específico, propio de las aporías del fantasma, «somos un instante: tal vez imperecedero, pero un solo instante espectral» (*idem*). La tecnología, la proyección cinematográfica, que modifica las nociones del tiempo y el espacio, afecta también a los espectros que quedan vinculados con el tiempo cinematográfico y la ejecución tecnológica.

Las paradojas materiales y espaciotemporales del fantasma tradicional se mantienen, pero quedan afectadas por la presencia de la tecnología y el tiempo de la representación fílmicas. La ficción cinematográfica se postula como elemento constructor del carácter espectral de estos personajes y, al mismo tiempo, permite la inversión de los órdenes de lo real o la problematización de las diferentes otredades representadas. Es decir, permite el traslado de espectros anticipados a cinematográficos o sobrenaturales y viceversa, en los diferentes órdenes de realidad y en los distintos niveles de la diégesis. Por otra parte, este fenómeno permite también una naturalización de lo sobrenatural, pero a través de la tecnología y sus afectaciones ficcionales en el mundo narrado.

Como el de la identificación, el sentimiento de la participación fílmica resulta imprescindible para configurar la existencia de los espectros tecnológicos de estos relatos. Es claro que estos fantasmas existen en virtud de la duplicación fílmica —en la proyección se ven «idénticos» a hombres y mujeres que viven o vivieron en el mundo—, de los estatutos tecnológicos del cine que capturan y proyectan el alma de los seres y de la mirada de los espectadores que participan de este atributo tecnológico y espiritual.

Dichas peculiaridades les permiten a los espectros fílmicos acercarse en un estado de semi-materialidad o semi-sueño a la «realidad» del mundo narrado. En «El puritano» los espectros que conviven en el guardarropa de los estudios de filmación se ausentan, a veces, por un tiempo, y «cuando uno falta a aquella [tertulia], ya sabemos que algún *film* en que actuó se pasa en Hollywood [...] diríase que el tiempo invertido en el pasaje de su film, el actor estuvo sometido a un sueño de seminconsciencia» (p. 763). Como puede verse, los espectros tecnológicos están configurados a partir de la identificación y de la participación fílmicas, que permiten su existencia

paradójica, espectral, y su tiempo de convivencia con los espectadores, delineado por el tiempo de la proyección.

La doble identificación permite, a través de la semejanza fílmica, generar un *espectro*, un fantasma, idéntico al modelo. Este nivel es específicamente icónico. Sin embargo, para que un espectro cinematográfico exista debe añadir a su «imagen física», la «imagen de su alma» mediante la simulación de pasiones humanas. Sólo de esta manera pueden interactuar los espectros y sus espectadores. Pero en el caso de las «estrellas», que convocaban con su presencia a multitudes, y para quienes la industria cinematográfica hollywoodense creó una “imagen”, un simulacro, social y cultural, se plantea un fenómeno más: a la imagen física y espiritual que se generan en la proyección, se añade la imagen social y cultural inventada por los ejecutivos de la industria. Así, los estudios hollywoodenses —como ya hemos visto en el apartado 2.3. de este trabajo— «diseñan» la ficción que sustituye la vida verdadera de las estrellas que se perfilan como simulacros de realidad.

El tercer modo de la recepción cinematográfica, la ambigüedad, que acusa un carácter metaficcional porque se relaciona con la imitación de un simulacro, el de las imágenes culturales creadas para las estrellas, también afecta a los espectros tecnológicos. Sobre todo, porque plantea a los fantasmas como el resultado de una «desrealización» en segundo o tercer grado.

El «sistema de estrellas» —que implicó una exitosa estrategia comercial impulsada por William Fox— involucró un grado más de representación: el cine, que ya implicaba una ficción, empezó a incluir en sus películas la ficción de una ficción: las «imágenes icónicas», imitadas de la vida, organizadas en «imágenes móviles», estructuradas para narrar una película cuyo protagonista era «la imagen cultural» de una estrella inventada por la industria. Esto planteó un tercer grado de recepción

fílmica: una *ambigüedad* entre lo real y su simulacro.

Las estrellas se postularon, así, como seres fronterizos, como simulacros que mediaban entre la vida y la ficción, entre lo «real» y lo «inventado», entre el mundo narrado en la película y la vida misma, que, por lo demás, implicaban para los espectadores cierta problematización de esos límites.

Por estas razones, no es raro que los espectros tecnológicos de los relatos sean estrellas de cine. Con excepción de Faustine, los personajes Duncan Wyoming, la mujer vampiro de Rosales, la actriz enamorada del puritano, los dobles de Rolland Poe, son todos espectros que se caracterizan por su máximo distanciamiento con el modelo imitado; son, como hemos expresado anteriormente, simulacros en segundo grado.

En «El puritano» la actriz protagonista acusa este fenómeno. El narrador afirma que «cosa muy distinta sucedía con Ella [...] la hermosa y vívida estrella, que una noche hizo en el guardarropa su entrada entre nosotros —muerta» (p. 763). La actriz de este relato es una imagen cultural inventada por la industria: «no es para nadie una novedad el éxito que alcanzó en vida esta actriz en su brillante y fugaz carrera de meteoro» (*idem*). Sus rasgos físicos corresponden, como los de Enid, a la figura deseada para la pantalla: «la extrema belleza del rostro, del cuerpo, del sentimiento —cualquiera de estos supremos dones puede por sí sólo derribar un alma femenina con su excesivo encanto. Ella, casi como un castigo, poseyó y soportó los tres» (*idem*).

Este éxito se plantea casi como un castigo porque en vida la actriz estaba enamorada de Douglas Mac Namara, un puritano casado y con hijos, quien le negó una relación amorosa. También aquí el sentimiento amoroso afecta al espectro fílmico de la joven actriz. Sin embargo, más interesante resulta la ambigüedad fílmica expresada por el espectro de la joven, quien en un momento afirma: «siento todo lo que

hago como si no hubiera *fingido* en el estudio [...] es como si yo misma fuera el personaje» (p. 765). Más adelante el narrador afirma acerca de la actriz: «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» (*idem*).

Como puede verse, la ambigüedad cinematográfica presupone y, de hecho, concreta, la posibilidad de confundir y transitar entre los órdenes de lo real representado y los niveles ficcionales en los que se mueven los espectros. La ambigüedad fílmica, cuyo fundamento es el simulacro, la representación icónica de una representación cultural, se empata, en estos relatos, con la oscilación fantástica.

La recepción y las distancias miméticas fílmicas configuran los espectros cinematográficos porque estos están unidos a los espectadores, quienes son predominantemente visuales. Además, esta unión permite a los espectros (sobrenaturales, anticipados y cinematográficos) interactuar y transgredir en los diferentes órdenes de lo real que se hacen permeables a través de los distintos niveles ficcionales que conforman los mundos narrados.

A nivel narrativo, la recepción cinematográfica permite la superposición y la confusión de los niveles ficcionales que conforman los relatos. Esto posibilita en ellos una configuración fantástica moderna en la que el cuestionamiento y la desarticulación que problematizan las relaciones con la otredad y las relaciones entre la ficción y lo real quedan planteadas en el nivel mismo de la ficción, o por lo menos de la representación.

3.5. La oscilación fantástica

Así es, miss Jannette; lo mejor en la vida es empalmar unos sueños con otros.

Clemente Palma, *XYZ (Novela grotesca)*, 1934.

A través de la recepción cinematográfica y de sus distancias miméticas, los relatos fantásticos en clave fílmica reconfiguraron los instrumentos de lo fantástico identificando la tecnología con la magia; invirtieron al protagonista focalizando la percepción de los fantasmas; transformaron a los hombres en espectros desrealizando su existencia; cambiaron la dirección de lo fantástico planteando primero lo imposible y después lo posible; problematizaron lo real representado empalmando diferentes niveles de representación y actualizaron lo sobrenatural imposible convirtiéndolo en imposible tecnológico y, por lo tanto, manipulable.

Pero no fueron éstos los únicos cambios, la ficción fílmica también permitió la reconfiguración de uno de los rasgos esenciales del género: la oscilación conflictiva entre dos órdenes inconciliables de lo real y la transgresión siniestra de sus límites. El cine, después de todo, lo permite porque, tal y como lo revisamos en el segundo capítulo, es un arte cuya naturaleza supone una frontera muy delgada entre la ficción y lo real.

En la introducción de este trabajo señalamos que «la noción de frontera, de límite infranqueable [...] se presenta como preliminar a lo fantástico»²³⁶ y que éste consiste en la transgresión de «dos estatutos de realidad».²³⁷ Los relatos fantásticos cinematográficos problematizan la oscilación de por lo menos tres niveles de lo real

²³⁶ Rosalba Campra, «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión» *op. cit.*, p. 161.

²³⁷ *Idem.*

representado: el que habitan los hombres, el que habitan los espectros y el que, como en una sobreimpresión, mezcla y superpone los dos anteriores. Los límites de estos niveles de lo real son, en uno o varios momentos de la diégesis, confundidos, desdibujados, manipulados o sustituidos por algún personaje. En todos los casos, se contaminan y generan la oscilación fantástica. Dicha complicación no excluye la presencia de lo siniestro, sino que más bien la transforma: el miedo siniestro se convierte en humillación o degradación de lo «real».

En los relatos fantásticos cinematográficos la oscilación entre los diversos órdenes de lo real se consigue de las siguientes formas: 1) una intertextualidad con la tradición fantástica decimonónica, 2) una interdiscursividad entre el cine y la literatura, y 3) una metaficción en la que se evidencia el carácter ficcional de los relatos y se tematiza la ficción cinematográfica. Todos estos elementos condicionan y reconfiguran lo fantástico.

3.5.1. Intertextualidad e interdiscursividad

En los relatos fantásticos cinematográficos se expresan relaciones intertextuales con la tradición fantástica del XIX y relaciones interdiscursivas con el cine. Las constantes referencias literarias que aparecen en los relatos son ejemplos claros de intertextualidad que, por lo demás, evidencian, por un lado, la intención de continuidad genérica y, por otro, el carácter metaficcional de los relatos.

Con respecto a las relaciones de intertextualidad podemos señalar lo siguiente: Edgar Allan Poe es un referente fundamental en «El vampiro» y en XYZ. En el primero de éstos se lee: «el retrato oval de Poe vivía, porque había sido pintado con “la vida misma”» (p. 721); y en el segundo: «no sé por qué encontraba en la cara de

Greta reminiscencias de esas mujeres que creó el atormentado espíritu de nuestro poeta Edgar Allan Poe [...] lady Rowena, Ligeia, Eleonora» (p. 89). En este relato, incluso, se presenta al protagonista como «remoto pariente» (*idem*) del poeta estadounidense. En su prólogo a *La invención de Morel*, Borges acude a unos versos de Dante Gabriel Rossetti: «básteme aclarar que Bioy renueva literariamente un concepto que San Agustín y Orígenes refutaron, que Louis Auguste Blanqui razonó y que dijo con música memorable Dante Gabriel Rossetti: I have been here before / but when or how I cannot tell» (p. 91), para señalar el extrañamiento que se desprende de la novela; y, ya en la diégesis, el narrador recupera la figura del ingeniero Bernard Forest de Belidor:

[El museo] tiene un hall con bibliotecas inagotables y deficientes: no tiene más que novelas, poesía y teatro (si no se cuenta un librito —Belidor: *Tra-vaux-Le Moulin Perse*- París, 1937— que estaba sobre una repisa de mármol [...] y ahora abulta un bolsillo de estos girones de pantalón que llevo puestos (p. 99).

La presencia de libros ficcionales en la biblioteca de Morel —novelas, poesía, teatro— y uno de ingeniería sugiere un rasgo del pensamiento interdiscursivo del inventor: la influencia de la ficción como detonante de su propósito fantástico de imponer a lo real simulacros profundamente convincentes, y, el libro de Belidor, sus conocimientos técnicos para, sin recurrir a lo sobrenatural, alcanzar dicho propósito mediante la tecnología.

Por otro lado, los relatos también tematizan la relación interdiscursiva entre el cine y la escritura, no siempre literaria. Guillermo Grant, protagonista de «El espectro», es escritor de ficciones literarias, y Duncan Wyoming, una estrella de cine: «habíamos pasado dos años sin vernos con Duncan: él, ocupado, en sus trabajos de cine,

y yo en los míos de literatura» (p. 543). En «El vampiro», el narrador-protagonista, también llamado Guillermo Grant se dedica a escribir artículos de divulgación para revistas, Rosales es un inventor diletante que trabaja con la tecnología y la proyección cinematográficas para crear al espectro-vampiro de una actriz hollywoodense: «un mes más tarde, tornaba a recibir otra carta de la misma persona. Preguntábame si la experiencia de que yo hacía mención en mi artículo [...] era sólo una fantasía de mi mente, o había sido realizada en verdad» (p. 718). En este relato, el artículo escrito por Guillermo Grant sobre los rayos N¹ prefigura y posibilita la experiencia tecnológica de lo sobrenatural cinematográfico: la creación del espectro.

En XYZ, se configura el relato mediante el intercambio epistolar entre William Perkins y Rolland Poe. La correspondencia entre ambos presupone el registro de los hechos «verdaderos» de «El caso de las dobles»; y, cuando Rolland Poe explica a los andrógenos de las estrellas su aparición en la isla, recurre a una ficción literaria que se apega a la tradición oriental de *Las mil y una noches*: «si ustedes lo prefieren [les dice a los andrógenos] revestiré mi relato [científico] con los prestigios de un cuento oriental con príncipes, hadas, genios, encantamientos, palacios de pedrería, tesoros ocultos, endriagos, ensalmos y todas las maravillas de la imaginación de los árabes» (p. 109). Este intercambio epistolar involucra diferentes niveles diegéticos y narradores delegados; en un primer momento, William Perkins es el enunciador de la diégesis, y más adelante, enmarca los relatos narrados por Rolland Poe en las cartas, en las que se percibe con claridad una conciencia de narrador de ficciones y «maravillas de la imaginación» (*idem*). Las relaciones interdiscursivas e intertextuales quedan evidenciadas a lo largo de todo el relato: se citan los nombres literarios de Villiers d’Lisle Adam, Jonathan Swift, Robert Louis Stevenson y Oscar Wilde; los filósofos de Friedrich Hegel, John Locke, y los cinematográficos de Douglas Fairbanks,

William Fox, Lewis Stone, entre otros.

En *La invención de Morel*, el prófugo insiste en su condición de escritor: «escribo para dejar testimonio del adverso milagro. Si en pocos días no muero ahogado, o luchando por mi libertad, espero escribir la *Defensa ante sobrevivientes* y un *Elogio a Malthus*» (p. 93), y «yo soy un escritor, que siempre he querido vivir en una isla solitaria» (p. 147). Mas adelante, la escritura le sirve al prófugo no sólo como archivo sino como elemento creador: «mi fracaso es definitivo, y me pongo a contar sueños» (p. 123). Por otra parte, en el relato también se registra un cambio de enunciador cuando el fugitivo lee, comenta y corrige los papeles amarillos de Morel. La novela expresa diferentes niveles narrativos cuya enunciación se realiza a través del prófugo y de Morel, de quien no sólo se recuperan sus papeles sino también su *actuación* grabada y proyectada por las máquinas. Morel, como Faustine, y los demás acompañantes, pertenecen a la realidad ficcional —cinematográfica— de la que el prófugo, sin saberlo, es espectador y partícipe.

La participación, que se fundamenta en la simbiosis entre la actuación y el montaje, permitió, por otra parte, una particular relación interdiscursiva que evidencia el carácter «perceptual» de lo fantástico en estos relatos. La oscilación fantástica de los diferentes órdenes de lo real representados en la diégesis tiene su origen, en gran parte, en el modo en que estos textos transfieren a la escritura ciertos elementos propios del montaje cinematográfico. En este nivel estructural las relaciones entre el discurso cinematográfico, particularmente en su aspecto de participación a través del montaje, y el discurso fantástico se ponen en contacto. Revisemos algunos ejemplos de este fenómeno.

En el apartado 2.2. de este trabajo vimos que Quiroga identifica claramente los recursos del montaje fílmico articulado por Griffith y reconoce sus posibilidades

narrativas. Quiroga fue un buen espectador de cine y supo aprovechar ciertos elementos del montaje para trasladarlos a la escritura. En el «Espectro» se leen fragmentos que expresan una correspondencia con algunos recursos del montaje. El *plano* cinematográfico, entendido como la relación de ángulo y tamaño que presenta en cuadro a los seres y las cosas en el espacio, se traslada a la escritura cuando el narrador señala que «Enid miraba ahora el fuego, achuchada por el sereno glacial, mientras yo, *de pie, la contemplaba*» (p. 544) y, más adelante, «sus brazos se rindieron cansados, y *yo levanté la cabeza*. Encontré sus ojos un instante» (p. 245).

En ambos casos, focalizados desde la perspectiva del narrador, predomina el carácter «visual» del fragmento y sugiere adecuaciones del *plano picado*, en el primer caso, del *plano contrapicado* y del *primerísimo primer plano* de los ojos de Enid, en el segundo. Otros ejemplos de traslados de este último recurso visual, el primerísimo primer plano, a la escritura se leen cuando el narrador señala que «desde la penumbra rojiza del palco vimos aparecer, *enorme* y con el rostro más blanco que a la hora de morir, a Duncan» (pp. 546-549) y, después, «Enid me tomó la cara entre las manos. *Largas* lágrimas rodaban por sus mejillas» (p. 547).

En otros casos, los movimientos de la cámara se ajustan al discurso narrativo. En los siguientes fragmentos se percibe claramente la adecuación del *travelling* y el *zoom* cinematográficos al ámbito escritural.

Enid y yo, juntos e inmóviles en la oscuridad, admirábamos como nadie al muerto amigo, cuyas pestañas nos tocaban casi cuando Wyoming venía desde el fondo a llenar el sólo la pantalla. Y al alejarse de nuevo a la escena del conjunto, la sala entera parecía estirarse en perspectiva. Y Enid y yo, con un ligero vértigo por este juego, sentíamos aún el roce de los cabellos de Duncan que habían llegado a rozarnos (p. 548).

En el fragmento, la interdiscursividad se mezcla con las distancias miméticas y la participación para iniciar un proceso gradual de ambigüedad que concluirá con la oscilación fantástica. Sólo Enid y Grant participan de un modo particular con el amigo, y la ambigüedad, lo fantástico, se anuncia con el hecho de que comienzan a *sentir* el roce de los cabellos del actor. Los movimientos de la cámara, el zoom, el travelling y la grúa, aplicados a la narrativa preparan lo fantástico porque ofrecen una transgresión sobrenatural; a través de ellos se genera la oscilación de órdenes de lo real:

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada (p. 550).

El traslado de los recursos del montaje a la escritura permite plantear al relato la relación conflictiva de diferentes órdenes de lo real que deviene fantástica. En los relatos de Quiroga este proceso se repite y en uno o varios momentos de la estructura narrativa se encuentran traslados similares. Un fragmento de «El vampiro», que tematiza una visión de Guillermo Grant en la que atestigua, desde Buenos Aires, el asesinato de la «verdadera» actriz cuya imagen es el modelo del espectro-vampiro creado por Rosales, es particularmente interesante. La secuencia narrativa es la siguiente:

Yo lo sentí sin mover los ojos, pues los muros del salón cedían llevándose adherida mi vista, huían con extrema velocidad en líneas que convergían sin juntarse nunca. Una interminable avenida de cicas surgió de la remota perspectiva.

—¿Santa Mónica? —pensé atónito.

[...]

Con el último esfuerzo de volición que quedaba en mí arranqué mi mirada de la avenida de cicas. Bajo los plafonniers en rombo incrustados en el cielo raso de la alcoba, la joven yacía inmóvil, como una muerta. Frente a mí, en la remota perspectiva transoceánica, la avenida de cicas destacábase diminuta con una dureza de líneas que hacía daño.

Cerré los ojos y vi entonces, en una visión brusca como una llamarada, un hombre que levantaba un puñal sobre una mujer dormida.

—¡Rosales! —murmuré, aterrado (727).

El fragmento es particularmente cinematográfico. Se articula mediante un dinámico encadenamiento de imágenes trasladado del montaje a la escritura. Primero, la *sobreimpresión* que permite al lector participar de la visión de Grant y ser también testigo del crimen; después un travelling que ofrece movilidad a los muros del salón que se transforman en una avenida de Santa Mónica que se alcanza mediante un zoom; inmediatamente, la imagen de la alcoba que enfatiza la figura de la mujer que yace, como muerta; finalmente, un plano americano que muestra a un hombre que levanta un puñal sobre una mujer dormida para dar cuenta del crimen cometido por Rosales.

En *La invención de Morel* también se encuentra este fenómeno interdiscursivo. El hecho de que el prófugo se esconda constantemente condiciona su perspectiva y eso permite que la visión de las imágenes pueda ser representada mediante recursos del montaje fílmico. Por ejemplo, cuando afirma que «están en lo alto de la colina y para quien los espía desde aquí son como gigantes» (p. 96), predomina el ángulo contrapicado porque él, desde quien se focaliza la perspectiva, los mira desde abajo. En otro momento el recurso del plano general es trasladado al relato cuando el fugitivo «mira» a los visitantes desde una ventana que le sirve de *cuadro*: «hombres y mujeres,

sentados en bancos o en el pasto, conversaban» (p. 110). La primera descripción de Faustine está realizada como en un plano general: «en las rocas hay una mujer mirando las puestas de sol, todas las tardes. Tiene un pañuelo de colores atado a la cabeza; las manos juntas, sobre la rodilla» (p. 105) y más adelante, se focaliza en lo que podría ser un primerísimo primer plano: «una basta gitana de ojos enormes» (p. 125). Durante toda la anécdota, el prófugo es testigo de una constante y repetida sobreimpresión de la que él mismo echa mano para vivir eternamente junto a Faustine: «han quedado grabados siete días. Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso» (p. 183).

Las relaciones intertextuales de estos relatos con la tradición fantástica y con la escritura, y las relaciones interdiscursivas con el cine les permiten generar una serie de niveles diegéticos que, entrecruzados, se perturban entre sí. La escritura, que en más de una ocasión se perfila como portadora de imaginaciones o ficciones literarias, se intercala con la recepción, la mimesis y el discurso cinematográficos, no menos ficcionales que las letras, para problematizar lo real representado. Esto se debe a que al conflictivo binomio fantástico —lo posible y lo imposible— añade un nuevo elemento: lo ficcional tecnológico y lingüístico. Este es un claro rasgo de modernidad.

3.5.2. La metaficción

La ficción cinematográfica —su recepción y sus distancias miméticas— trasladada, ya sea como tema o como recurso estructural, a la narrativa permite configurar lo fantástico como un fenómeno metaficcional. En las ficciones fantásticas en clave fílmica la ficción cinematográfica se manifiesta en dos niveles: sirve como tema y como recurso configurador de lo fantástico. Los procedimientos del montaje —uno de los

aspectos que propicia la participación—, al ser trasladados a la escritura, enfatizan en estos relatos el predominante carácter «visual» de la diégesis: los espectadores «ven» o interpretan la «realidad» representada como si estuvieran viendo una película y eso condiciona el empalme de los diferentes órdenes de lo real que propicia lo fantástico.

Los espectros naturales de Guillermo y Enid, personajes de «El espectro», son asiduos espectadores cinematográficos que siguen «las historias del *film* con un mutismo y un interés tales [...] mudos y atentos siempre a la representación [...] Enid y yo, aparte del mundo que nos rodea, somos todo ojos hacia la pantalla» (p. 542). El fragmento expresa el predominio de la simulación de Duncan y la participación de Enid y Grant que, aparte del mundo, son todo ojos hacia la pantalla cinematográfica.

En «El puritano» los fantasmas de las estrellas de cine se congregan, en eterna tertulia, en el guardarropa de «los talleres del cinematógrafo» (p. 762) y «cuando uno falta a aquella, ya sabemos que algún *film* en que aquel actuó se pasa en Hollywood» (p. 763). Los aspectos del simulacro y la ambigüedad —materializada en las estrellas—, así como el de la simulación y la participación en su doble valor de actuación y montaje, predominan en el fragmento citado.

El escritor Guillermo Grant y Rosales, personajes de «El vampiro», se encuentran casualmente en «el pasadizo central de un cinematógrafo» (p. 721). El narrador Guillermo Grant señala que «Rosales se retiraba con lentitud, alta la cabeza a los rayos de luz y sombras que partían de la linterna proyectora y atravesaban oblicuamente la sala» (*idem*). Posteriormente, cuando Guillermo Grant conoce al espectro-vampiro de la actriz, se registra el siguiente diálogo:

—¿Siempre va usted al cinematógrafo, señor Grant? —me preguntó

Rosales.

—Muy a menudo —respondí.

—Yo lo hubiera reconocido a usted enseguida —se volvió a mí la dama—

. Lo he visto muchas veces.

—Muy pocas películas tuyas han llegado hasta nosotros —observé.

—Pero usted las ha visto todas, señor Grant —sonrió el dueño de la casa— (p. 723)

El fragmento revela el predominio de la identificación que permite reconocer la semejanza del espectro con el fantasma de la actriz, generada por la tecnología cinematográfica —la linterna proyectora—, así como el de la participación de Grant y Rosales que conviven con la estrella de cine, y el del simulacro y la ambigüedad que cristalizan en la existencia del espectro-vampiro de la mujer.

En los tres relatos se tematiza el cine: sus personajes son espectadores, cuya recepción ingenua los lleva a confundir los límites entre lo real representado y la ficción fílmica. En *XYZ* y en *La invención de Morel* también se evidencia la ficción cinematográfica y sus protagonistas son igualmente espectadores ingenuos que modelan sus nociones de lo real mediante la proyección.

Cuando Rolland Poe revela a la doble de Greta Garbo su condición de artificio ficcional y de simulacro tecnológico recién creado gracias a la ciencia, el espectro de la actriz —quien convive sin restricciones físicas con su creador— responde: «me doy cuenta de que estoy delante de un autor de argumentos fantásticos de cine, y de que, como lo hacía el director técnico de la Paramount, me está explicando una cinta» (p. 71); el expresidiario refugiado en la isla de Morel, cuando husmea por el museo, afirma que «entré a una cámara poliédrica —parecida a unos refugios contra bombarderos, que vi en el cinematógrafo— con las paredes recubiertas» (p. 103) y Morel

crea su artefacto como el cinematógrafo, que sustituye la ausencia con la imagen de una persona (p. 154).

Tanto *XYZ* como *La invención de Morel* tematizan la ficción cinematográfica y sus protagonistas son igualmente espectadores ingenuos de la proyección fílmica; pero, a diferencia de los relatos de Quiroga, expresan la inversión de lo fantástico con mayor claridad al focalizar la aventura desde la perspectiva de personajes que ignoran su participación en la proyección fílmica: 1) los dobles de Rolland Poe, quienes desconocen su condición de artefacto cinematográfico — todos se consideran famosas estrellas y exigen a Rolland Poe un trato semejante a los modelos originales porque no saben que son una copia —, y 2) el refugiado en la isla de Morel que tarda mucho tiempo en comprender que la experiencia fantástica en que participa tiene su origen en una proyección cinematográfica cuya recepción afecta todos sus sentidos y, por lo tanto, su percepción de lo real.

De hecho, lo fantástico surge, en ambos relatos, únicamente en los personajes que ignoran su participación en el simulacro de lo real creado por el cinematógrafo. El prófugo y las dobles ven un mundo fantástico, en tanto que Morel y Rolland Poe lo perciben científico y tecnológico.

En *XYZ* los protagonistas de la oscilación fantástica son, específicamente, los andrógenos, los dobles de las estrellas, creados por Rolland Poe y, desde la perspectiva de éstos, es que se evidencia la ficción cinematográfica y se configura lo fantástico. El espectro de Greta Garbo, como todos los andrógenos de *XYZ*, modelan su percepción de la realidad, e intentan comprenderla, mediante la ficción cinematográfica. Esto permite que, para ellos, únicos protagonistas de lo fantástico en la diégesis, lo real — *sus nociones de lo real*, la forma en que lo perciben y les otorga seguridad — se problematice a partir de su — para ellos — «misteriosa» aparición en la isla. Para

el lector, que comparte la justificación tecnológica con Rolland Poe y William Perkins, sin embargo, la aparición de los dobles no envuelve una incertidumbre fantástica sino una divertida especulación científica.

El prófugo, exiliado en la isla de Morel, se encuentra en el mismo rango de focalización diegética que el doble de Greta Garbo; para él —y, en este caso específico, también para el lector, que comparte su perspectiva— la aparición de los intrusos en la isla *sí* es un «misterio» fantástico, inexplicable. Por un largo tiempo de la diégesis, el fugitivo —y también el lector— ignora que está *participando* de un simulacro, es decir, de una representación fílmica que superpone 1) la realidad que habita (la isla en su aspecto natural, geográfico), 2) la realidad que lo habita (las diversas interpretaciones, a veces realistas y a veces sobrenaturales, tanto de la isla como de los visitantes registradas en el diario) y 3) la realidad ficcional de la que es espectador y partícipe (la proyección cinematográfica del tiempo, del espacio y de los «intrusos»). El contacto de estos niveles de lo real genera la ambigüedad y detona lo fantástico.

Si en *XYZ* los personajes que experimentan lo fantástico explican y modelan lo real a través de la ficción fílmica, en *La invención de Morel*, el prófugo lo hace mediante los moldes tradicionales románticos o realistas. Si para los andrógenos lo sobrenatural imposible se identifica con la ficción cinematográfica, con los argumentos fantásticos de cine, para el prófugo, lo sobrenatural imposible que percibe en la isla de Morel se vincula, por lo menos hasta el momento en que se descubre el artificio cinematográfico, con los rasgos del espectro y de lo fantástico decimonónicos.

En *La invención de Morel* se tematiza la ficción cinematográfica, sus grados de recepción, en diferentes momentos de la diégesis, pero, sobre todo, se hace explícita cuando Morel presenta y esclarece a sus amigos la función y el funcionamiento de su invento. Morel explica los tres aspectos. La semejanza tecnológica que permite la

identificación: «una persona o un animal o una cosa, es, ante mis aparatos, como la estación que emite el concierto que ustedes oyen en la radio» (p. 156) y «ningún testigo admitirá que son imágenes» (*idem*). La simulación que permite la participación del espectador en el simulacro ficcional: «estaba seguro de que mis simulacros de personas carecerían de conciencia de sí (como los personajes de una película cinematográfica)» (p. 157) y también, «imagínense un escenario en que se representa completamente nuestra vida en estos siete días. Nosotros representamos. Todos nuestros actos han quedado grabados» (p. 152). Y el simulacro y la ambigüedad: «después de mucho trabajo, al congregar esos datos armónicamente, me encontré con personas reconstituidas [...] pero que, para nadie, podían distinguirse de las personas vivas» (p. 157).

La correspondencia entre ficción cinematográfica y ficción literaria, en estos relatos, implica, además de un tema, la problematización de la ya de por sí compleja oscilación fantástica. Es decir, la ficción fílmica comporta en estos relatos un elemento configurador de lo fantástico y de los efectos de sentido. La presencia de la «realidad» ficcional planteada por el artificio cinematográfico se convierte, en estos relatos, no sólo en un tema narrativo, sino en un elemento fundamental de la oscilación fantástica representada en los mundos narrados.

Esto sucede porque, como ya hemos señalado, el cine añade al problema de la oscilación una realidad nueva que complica lo fantástico. El prófugo de *La invención de Morel* expresa la presencia de esta nueva *realidad ficcional* de la siguiente manera: «no me perdonaba mi lentitud en comprenderlo. Esto es absurdo, pero creo que puedo justificarlo. Quién no desconfiaría de una persona que dijera: *Yo y mis compañeros somos apariencias, somos una nueva clase de fotografías*» (p. 160. Las cursivas son del autor), es decir, una nueva clase de «lo real», la de la ficción cinematográfica.

A lo largo de este análisis hemos insistido en que los relatos que estudiamos envuelven una reconfiguración de lo fantástico, es decir, que lo fantástico se focaliza no sólo en los personajes vivos, sino también en los personajes muertos, en los fantasmas; y que al binomio tradicional de la oscilación fantástica se añade un nuevo estatuto de lo real: la ficción cinematográfica.

Dicha reconfiguración se logra, a nivel semántico, mediante la tematización de la recepción fílmica —identificación, participación y ambigüedad— y sus distancias miméticas —semejanza, simulación y simulacro—. A nivel estructural se alcanza mediante el tratamiento particular que cada relato hace de esta nueva realidad ficcional —el montaje cinematográfico, entendido como discurso—, esto es, del traslado de algunos procedimientos de este montaje a la escritura. Sin embargo, también se consigue a través de ciertas estrategias narrativas predominantes.

Con respecto a esto último, cabe señalar que en «El espectro» y «El puritano» predomina la *impertinencia semántica*: los fantasmas de Guillermo Grant y el de una estrella hollywoodense anónima son los mediadores de la diégesis en ambos relatos. En «El espectro», en XYZ y en *La invención de Morel* —relatos que acusan más de una coincidencia— predominan los rasgos *metaficcionales* y *lingüísticos* que detonan lo fantástico: el dominio de la tecnología que tienen Rosales, Rolland Poe y Morel permite crear una ficción que se impone a otra; los espectros de la actriz-vampiro, de los andrógenos y de Faustine se imponen a lo real representado, y quienes los perciben —que, a veces, son los propios espectros, como en el caso de los andrógenos de Rollan Poe frente al fantasma de Rodolfo Valentino— se enfrentan al cuestionamiento o a la incertidumbre de dicha experiencia.

La metaficción se plantea en estos relatos en dos niveles: la ficción implícita hace evidente el tema ficcional ofrecido por el cine y, por otro lado, se enriquece

estructuralmente de los recursos y procesos ficcionales ofrecidos por la recepción cinematográfica y las distancias miméticas que el cine entabla con el modelo imitado.

3.6. La oscilación fantástica fílmica y lo siniestro

Por casualidad recordé que el fundamento del horror de ser representados en imágenes, que algunos pueblos sienten, es la creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

En los relatos fantásticos en clave fílmica, lo imposible tecnológico plantea una oscilación conflictiva de dos o más órdenes de lo real que, para el personaje que la percibe, representa una anomalía amenazante. Y, dado que esta anomalía ya no corresponde a ninguna de las formas codificadas de lo sobrenatural, como en el mito o en la hagiografía, provoca una respuesta afectiva representada: un sentimiento *siniestro*, que se fundamenta en el colapso de las nociones de lo real en las que el personaje establece su seguridad. En lo fantástico cinematográfico, la oscilación de diversos niveles de lo real provoca lo siniestro que, específicamente en estos relatos, recupera la antigua idea mágica o animista de que la imagen representada se apodera del alma del modelo imitado, cuya representación no es ya más que su fantasma. La reactivación cinematográfica de este antiguo horror sirve a los relatos que estudiamos como uno de los fundamentos de lo fantástico, que, como ya lo hemos visto, se establece al tematizar y trasladar ciertos recursos cinematográficos a la narrativa

literaria.

Lo siniestro, tal y como lo revisamos en el apartado 1.1.1.1. de este trabajo, es la expresión afectiva de la reactivación de antiguas creencias mágicas, sagradas, rituales o animistas que se creían olvidadas o desaparecidas. Cuando se reactivan estos saberes en un mundo racionalista se manifiestan de forma negativa —inquietud, angustia, repulsión, humillación, burla, etcétera— porque su impertinencia desarticula las certezas de algún personaje. Lo siniestro afecta porque genera la impresión de que es intolerable vivir en un mundo repentinamente transformado; expresa, por lo tanto, más que el miedo a la muerte, el pánico ante la existencia.

En este apartado revisaremos los momentos de la diégesis en que cada relato narra la oscilación de dos o más órdenes de lo real representado y los sentimientos siniestros que ésta genera en los personajes que la perciben.

En «El espectro», el fantasma de Guillermo Grant, narrador y protagonista de lo fantástico relata el momento de la oscilación de la siguiente manera:

Nadie notaba en la pantalla algo anormal, y es evidente que Wyoming continuaba jadeante adherido al diván. Pero Enid [...] tenía la cara vuelta a la luz, pronta para gritar [...] ¡Cuando Wyoming se incorporó por fin!

Yo lo vi adelantarse, crecer, llegar al borde mismo de la pantalla, sin apartar la mirada de la mía. Lo vi desprenderse, venir hacia nosotros en el haz de luz; venir en el aire por sobre las cabezas de la platea, alzándose, llegar hasta nosotros con la cabeza vendada. Lo vi extender la zarpa de sus dedos (p. 550).

El pasaje plantea el momento en que el protagonista percibe que los diferentes órdenes de lo real permean, se tocan y se contaminan. Primero, mira a Duncan Wyoming representar una ficción en la pantalla, es la imagen de una película;

inmediatamente, ve al actor incorporarse del diván y posicionarse al borde de la pantalla, que es umbral y límite de ambos órdenes; finalmente, afirma verlo desprenderse y venir hacia él y Enid que están en los palcos. Desde la perspectiva de Guillermo Grant, los órdenes de lo real oscilan, se confunden y generan una anomalía siniestra que el narrador expresa de la siguiente forma: «Más fácil nos sería ver a nuestro lado a un muerto que deja la tumba para acompañarnos que *percibir* el más leve cambio en el rostro lívido de un film [...] pero a despecho de las leyes y los principios, Wyoming nos estaba viendo» (p. 548). Lo tecnológico imposible actualiza la figura del espectro y permite una oscilación que es interpretada por Guillermo Grant como un desajuste del mundo que le resulta intolerable. Por esta razón, decide «matar» al espectro de Duncan. Esta decisión acusa una profunda ambigüedad de los órdenes de lo real; para él, el espectro de Duncan existe efectivamente. Esta ambigüedad, base de lo fantástico en este relato, queda expresada en el siguiente pasaje:

No puedo decir qué pasó [...]

[...]

Desde el instante en que Wyoming se había incorporado en el diván, dirigí el cañón del revólver a su cabeza. Lo recuerdo con toda nitidez. Y era yo quien había recibido la bala en la sien.

Estoy completamente seguro de que *quise* dirigir el arma contra Duncan. Solamente que, creyendo apuntar al asesino, en realidad apuntaba contra mí mismo (pp. 550-551).

El suicidio de Guillermo Grant es elocuente en dos sentidos: por un lado, expresa la incapacidad de vivir una vida intolerable por su repentina transformación y, por otro lado, traslada la ambigüedad al nivel del lector implícito, quien puede explicar el suicidio como el resultado de la locura, de la culpa o de lo sobrenatural. El relato,

sin embargo, no permite una explicación clara y unívoca de lo sucedido.

En «El puritano» se lee un párrafo que conjunta tanto la oscilación como lo siniestro, en su valor de transformación del propio mundo, aunque éste sea el espectral:

La proyección de la cinta continuaba; pero la actriz no parecía ya sufrir la pasión de sus personajes. Todo se había desvanecido en la nada inerte, dejando en compensación un sendero de lívida y tremenda angustia, que iba desde una butaca vacía a un diván espectral (p. 765).

El relato narra las consecuencias de un «culpable amor» (p. 763): el suicidio de una estrella de cine, protagonista de la anécdota. El pasaje citado señala el momento en que el espectro de la actriz, en virtud de la inversión del protagonista, deja de ver, desde el interior sobrenatural de la pantalla, al hombre que ama, un puritano que asistía diariamente a la función y ocupaba siempre el mismo palco. La angustia, que oscila entre el mundo espectral del celuloide y el cotidiano de la butaca vacía, nace en el espectro cuando percibe la ausencia del amante. Cuando éste deja de asistir al cine, la actriz siente que su mundo se desvanece, se transforma. El relato se focaliza desde el protagonista fantástico, el espectro de una actriz que existe en un más allá tecnológico y en virtud de la mirada de los espectadores que asisten al cine para ver sus películas.

Cuando el narrador protagonista de «El vampiro», el escritor Guillermo Grant, autor del artículo sobre los Rayos N¹, se encuentra, al igual que el protagonista de «El espectro», frente al contacto y la contaminación de los órdenes de lo real representados en la diégesis, es decir, cuando se halla en casa de Rosales con el espectro cinematográfico, traslúcido y sonriente, de la famosa actriz, afirma:

Un breve instante me detuve; pero había en la actitud de Rosales tal partipris de hallarse ante lo *normal* y *corriente* que avancé a su lado. Y pálido y crispado asistí a la presentación.

[...]

En cualquier otra circunstancia distinta de aquella, la fina lluvia del espanto me hubiera erizado y calado hasta los huesos. Pero ante el partipris de *vida normal* ya anotado, me deslicé en el vago estupor que parecía flotar sobre todo.

[...]

Si yo *creía estar seguro* de no haber muerto en la calle al encaminarme a lo de Rosales, debía perfectamente admitir la trivial y mundana *realidad* de una mujer que sólo tenía vestido y un vago respaldo de silla en su interior. (p. 723).

La oscilación representada cristaliza en la incertidumbre que experimenta Guillermo Grant frente al espectro-vampiro de la actriz. En un primer momento, las nociones de lo real se desarticulan por la presencia del fantasma porque Guillermo Grant ignora —como las dobles de las actrices en *XYZ* y el prófugo en *La invención de Morel*— el artilugio cinematográfico que la impuso a la realidad; pero Rosales, que, como Rolland Poe y Morel, es el creador del invento que reproduce al fantasma, conoce bien los artificios técnicos y su percepción es otra. Rosales tiene dominio sobre ambos órdenes de lo real: el tecnológico fílmico y el cotidiano.

Como Morel y Rolland Poe, Rosales reproduce tecnológicamente al espectro que le quitará la vida: «Adquirí una linterna y proyecté las cintas de nuestra amiga sobre una pantalla muy sensible a los rayos N¹» (p. 730). La imagen fílmica de la actriz, la presencia de su espectro en el diván, y la convivencia de Rosales y Grant con el fantasma plantea la relación oscilatoria de los órdenes de lo real representado.

Guillermo Grant señala esta oscilación de la siguiente forma:

En las horas diurnas estoy seguro que un individuo llamado Guillermo Grant ha proseguido activamente el curso habitual de su vida, con sus quehaceres y contratiempos de siempre. Desde las 21, y noche a noche, me he hallado en el palacete de Rosales, en el comedor sin servicio, primero, y en el salón de reposo, después (p. 725).

La muerte de Rosales diseña, finalmente, el rasgo de ambigüedad fantástica del relato: la servidumbre tenía la impresión de que «debido a un descuido las películas se han abrasado, alcanzando las chispas a los cojines del diván [...] la muerte del señor debe imputarse a una lesión cardíaca, precipitada por el accidente» (p. 731). Sin embargo, la impresión de Grant era que «en lo más hondo de las venas no le quedaba una gota de sangre» (*idem*) porque el espectro-vampiro lo había vaciado.

Esta impresión que comporta la ambigüedad genera expresiones siniestras en Guillermo Grant, quien narra la anécdota estando en un sanatorio mental porque el acontecimiento vivido ha desarticulado sus nociones de lo real, transformando su mundo, destruyendo su sistema nervioso. Afirma: «aunque yo no he estado en la guerra, no podría resistir un ruido inesperado. La sola apertura a la luz de un postigo me arrancaría un grito» (p. 717) porque «en la tiniebla de mis ojos espero a cada momento ver, blanco, concentrado y diminuto, el fantasma de una mujer (*idem*). La oscilación ha detonado lo siniestro en Guillermo Grant quien espera morir prontamente, porque el sanatorio es una «tumba viva» (*idem*) intolerable.

En XYZ, existen varios momentos en que los protagonistas de lo fantástico — esto es, los andrógenos creados por Rolland Poe — se encuentran frente al entrecruzamiento de los órdenes de lo real representados en la diégesis, pero hay un fragmento en el que se refleja la oscilación fantástica con bastante claridad. Se trata del instante

en que Rolland Poe platica con los dobles de Jannette McDonald y Joan Crawford y les explica su misteriosa estancia en la isla:

—Ya caigo —exclamó la traviesa Joan Crawford— ese canalla de Powell nos ha dado en la cena que tuvimos anoche cocaína, heroína, opio, marihuana o alguna de esas porquerías que se acostumbra ahora, y estamos soñando ser las protagonistas de un viaje disparatado...

[...]

—Tienen ustedes una brillante imaginación [...] no están muy lejos de la verdad al insinuar que están viviendo un sueño; algo de eso hay.

—Hay que seguir soñando mientras duren los efectos de la droga perturbadora.

—Así es, miss Jannette; lo mejor en la vida es empalmar unos sueños con otros. (pp. 102-103).

El énfasis que se hace en empalmar los sueños puede aplicarse también a la superposición de los órdenes de lo real representado y que, por momentos, genera cierto sentimiento siniestro. Esta coyuntura de realidades configura lo fantástico en la novela desde la focalización de los andrógenos y posibilita tanto la complicación de la oscilación como la inversión del protagonista: los espectros son los que sienten incertidumbre frente al misterio que, a pesar de ser científico y tecnológico, éstos la vinculan con lo sobrenatural: la magia, la alucinación, la locura creada por un hechicero o brujo, es decir, el genio científico, Rolland Poe.

Lo siniestro, que transforma lo familiar en extraño y que se materializa en diferentes sentimientos negativos, se encuentra en *XYZ* representado en varias ocasiones, sin embargo, es en el espectro de Greta Garbo en donde mejor se expresa:

A medida que yo iba hablando y descorriendo a Greta el secreto de su

existencia, veía pintarse en su rostro indescriptible *estupefacción* y *espanto*. Púsose primero intensamente lívida como si a través de mis palabras viera el espectro de sí misma; un brillo de *locura* apareció por un momento en sus ojos desorbitados y entreabrió los labios para lanzar un grito de indefinible angustia suprema; pero esta conmoción sólo duró poquísimos segundos. Fue como si su alma, o lo que fuere se hubiera asomado al *borde de un abismo infinito* y, percibiendo la insondable negrura de él, hubiera retrocedido presa de vértigo y de terror incomparables [...] paralizando su artificial vida si [una] inconsciente aura de incompreensión salvadora no hubiera subido a servir de refugio a su instinto vital (p. 73-74).

En la novela de Palma, la inversión del protagonista permite que los espectros experimenten tanto la oscilación como lo siniestro que se desprende de ella. Para los personajes que ignoran el artificio tecnológico, como los espectros o la servidumbre, la misteriosa aparición de las actrices resulta fantástica: «Las cuatro damas [al ver a Rodolfo Valentino] palidecieron intensamente expresando en sus fisonomías un indecible espanto» (p. 145). Sin embargo, para Rolland Poe y William Perkins es «la estupenda posibilidad de la fabricación industrial de la humanidad» (p. 41). Puede decirse que la novela trabaja con una mezcla de géneros, pues, desde la perspectiva del inventor y protagonista, el lector asiste a un relato de ciencia ficción; pero, desde la perspectiva de los espectros, el relato cumple con los elementos de lo fantástico y los reconfigura. La mezcla genérica, que se fundamenta en la separación de perspectivas, se expresa en la misma novela con la frase: «¿Qué divergencia de conceptos podría producirse entre el *pensamiento* de mi *yo* y el de mis *dobles*?» (p. 35).

El protagonista de *La invención de Morel* percibe en diferentes momentos de la diégesis la oscilación fantástica. Ésta se produce a través de una serie de

acontecimientos en los que se tocan los diferentes órdenes de lo real representado: unos intrusos «aparecen» en la isla, hay dos soles en el cielo y dos lunas, milagrosamente el verano se adelanta, los intrusos bailan en mitad de una tormenta sobre la maleza, el libro de Belidor está en su bolsillo y al mismo tiempo en una mesita de mármol, las paredes destruidas se reconstruyen, Faustine camina indolente sobre el jardín creado para ella, un fonógrafo toca siempre las dos mismas canciones, etcétera. El expresidiario percibe el contacto de ambos órdenes, el simulacro y lo real, y los encuentra oscilantes, conflictivos, inexplicables.

La diégesis de *La invención de Morel* se construye como una larga sobreimpresión cinematográfica en la que se empalman imágenes y sonidos. El prófugo, quien, como los espectros de Rolland Poe, ignora su participación en el simulacro de Morel, cuando se encuentra frente a una oscilación de los diferentes órdenes de lo real representados en la diégesis, la registra como una anomalía sobrenatural, como un «adverso milagro» (p. 94). En otro momento, recurre a la explicación psicológica: «por su aparición inexplicable, podría suponer que son efectos del calor de anoche, en mi cerebro» (p. 95).

Las diferentes hipótesis formuladas por el prófugo sobre la aparición de los intrusos —que yo tenga la peste, que yo me haya vuelto invisible, que ellos sean seres de otro planeta, que yo esté loco, que yo confunda la realidad por el sueño (pp. 141)— son una prueba de la incertidumbre que genera en el protagonista la oscilación entre los órdenes inconciliables de lo real. Otros ejemplos que expresan la percepción de esta larga oscilación que cristaliza en la ambigüedad de lo que se ve, se registran en frases como: «Hoy, en esta isla ha ocurrido un milagro» (p. 93), «esta gente desaparecerá; tal vez he tenido alucinaciones» (p. 108). En ambas se enfatiza el carácter oscilatorio de diferentes órdenes de lo real que se tocan y se contaminan:

lo real que habita el protagonista, lo real cinematográfico que proyectan las máquinas y lo real que surge del contacto y la superposición. La oscilación de estos estatutos de lo real percibida por el expresidiario se materializa en una serie de sentimientos siniestros.

En *La invención de Morel* la dirección de lo fantástico se registra de lo imposible a lo posible, porque el simulacro precede a lo real. Los sentimientos siniestros que el prófugo expresa a lo largo del relato van transformándose de acuerdo con sus descubrimientos y su comprensión progresiva del instrumento tecnológico sobrenatural que genera lo fantástico. Antes de saber que Morel es el inventor del simulacro en que participa, el prófugo registra sentimientos siniestros que se vinculan con el peligro, el miedo, la incomodidad, el espanto. Por ejemplo, «En este juego de mirarlos hay peligro» (p. 96), «debo temer las esperanzas» (p. 105) y «da miedo aceptar tanta suerte» (p. 115). No obstante, cuando comienza a sospechar el carácter de simulacro de los espectros que él consideraba reales, sus sentimientos, sin abandonar el ámbito de lo siniestro, cambian; afirma que «la situación que vivo no es la que yo creo vivir» (p. 145); finalmente, cuando descubre el carácter tecnológico de los fantasmas, declara que «sentí repudio, casi asco, por esa gente y su incansable actividad repetida» (p. 161) y «estar enamorado de una de esas imágenes era peor que estar enamorado de un fantasma» (p. 161).

El sentimiento siniestro alcanza su punto más alto hacia el final de la diégesis, cuando, una vez develado el aparente misterio, el prófugo presiente la desrealización de su propio mundo: un mundo en constante transformación, pero siempre repetitivo; lleno de simulacros que se empalman con la vida. Afirma con toda claridad que «un día más será intolerable» (p. 177); refrenda esta idea más adelante: «entonces la vida es intolerable para mí» (p. 179). Hacia el final de la anécdota, confiesa

que, «acostumbrado a una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual» (p. 169) y, finalmente, un sentimiento de humillación: «me vejó la dependencia de las imágenes (en especial de Morel con Faustine) (p. 184).

El mundo narrado del prófugo es un universo siniestro porque enfatiza el dinamismo y la transformación constantes, que, paradójicamente, repiten una y otra vez sus moldes: las estaciones se superponen, a veces hay dos soles y dos lunas en el cielo, las mismas flores se marchitan y mueren simultáneamente, el acuario se puebla de peces vivos y muertos al mismo tiempo. Debido a esta constante transformación de lo real, el prófugo afirma que «no me daré muerte en seguida. Es ya costumbre de mis teorías más lúcidas deshacerse al día siguiente, quedar como pruebas de una combinación de ineptitud y entusiasmo (o desesperación)» (p. 177). Estas afirmaciones son, debido a la constante transformación del mundo que las motiva, las manifestaciones de una angustia vital y un pánico a la desarticulación siniestra de la existencia. Sin embargo, la decisión final de grabarse con las máquinas de Morel y sacrificar la vida —porque las máquinas le roban el alma al modelo—, de pasar al simulacro, es la expresión más clara del horror a la vida. La profunda soledad del prófugo será salvada por el simulacro que le otorgará el medio de vivir eternamente «el goce de contemplar a Faustine» (p. 184).

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo hemos revisado las reconfiguraciones que los relatos fantásticos cinematográficos ejecutaron sobre los siguientes aspectos: los instrumentos de lo sobrenatural imposible, los protagonistas de lo fantástico, la dirección de la transgresión sobrenatural y la oscilación de los órdenes de lo real representado. Los relatos fantásticos en clave fílmica utilizaron al cine como tema y como recurso narrativo para actualizar distintos aspectos del género. La oscilación de los niveles de lo real está unida, necesariamente, a la percepción de los personajes. Cuando éstos perciben la contaminación de dichos niveles sienten que su mundo se transforma, se desgarran, y, así, se genera un sentimiento siniestro que se corresponde más con el pánico a la vida que con el miedo a la muerte.

Analizar las relaciones entre el cine y lo fantástico representadas en los relatos que estudiamos permitió distinguir los rasgos que los particularizan. Indudablemente, todos ellos ponen en contacto al cine con la figura del espectro para actualizar un problema literario que Miguel de Cervantes trató humorísticamente, Gustav Flaubert con alguna ironía, y, en forma de enigma epistemológico, la narrativa fantástica decimonónica: el tema de los límites entre la ficción y lo real. Los relatos fantásticos cinematográficos de Horacio Quiroga, Clemente Palma y Adolfo Bioy Casares ofrecen, sin embargo, una luz distinta sobre el asunto.

Las reflexiones siguientes se desprenden del acercamiento a los relatos fantásticos cinematográficos realizado a lo largo de esta investigación.

Las ideas de José María Pozuelo Yvancos, Cesare Segre y Susana Reisz sobre el carácter dinámico y adaptable tanto de la *mímesis* como de la *verosimilitud*, nos han permitido utilizar ambas categorías como herramientas teóricas para, siguiendo a Mery Erdal Jordan, deslindar tres formas de lo fantástico: romántico, realista y

moderno. En el análisis de los relatos fantásticos cinematográficos hemos observado que estos modos y sus estrategias —la metaficción y la naturalización de lo sobrenatural románticas; la ambigüedad interpretativa de los acontecimientos y la dicotomía posible-imposible realistas; la impertinencia semántica, la metadiégesis y la ficción como elemento de lo real modernas— pueden aparecer mezclados, superpuestos y renovados para configurar lo fantástico del siglo XX.

El fantástico del siglo XX parte de una tradición cuyos recursos temáticos y discursivos pueden adaptarse y estructurarse de diferentes modos para reconfigurar el género. Así, el recurso romántico de la naturalización de lo imposible se transforma, al menos en estos relatos, en un imposible tecnológico. En ninguno de estos casos el protagonista expresa miedo o temor. En el primero, porque lo sobrenatural imposible pertenece a una realidad oculta que sólo el poeta, en su condición de mago o vidente, puede descubrir o comunicar. En el segundo, porque lo sobrenatural imposible surge de la manipulación tecnológica que sólo el inventor, en su calidad de productor de prodigios, conoce y ejecuta. En este sentido, la figura del poeta se transforma en la del científico: ambos tienen la capacidad de descubrir, manipular y comunicar lo sobrenatural imposible y empalmarlo en otros órdenes de lo real. Rolland Poe es un ejemplo de esta equivalencia: constantemente es comparado con un mago, un brujo o hechicero que obra prodigios en su cueva encantada, es decir, en su sofisticado y moderno laboratorio.

La metaficción romántica, que enmarca en un segundo nivel narrativo lo fantástico sin desarticular el marco general del relato, se reconfigura mediante la metadiégesis en la que el contacto e intrusión de niveles narrativos permite lo fantástico en los relatos cinematográficos. La metadiégesis sustenta, sobre todo en *La invención de Morel* y en *XYZ*, la oscilación fantástica y la desarticulación de lo real o, mejor dicho,

de lo que el prófugo y los andrógenos consideran lo real. De esta manera, tematizar la ficción permite ironizar sus límites y sus posibilidades. Esta actitud queda demostrada por la intrusión del «editor» de *La invención de Morel* para corregir constantemente el diario del prófugo y por la narración «oriental» inventada por Rolland Poe para explicar la existencia artificial de los dobles. Ambas superposiciones diegéticas evidencian y problematizan la naturaleza ficcional del relato y de sus relaciones con lo real representado.

La ambigüedad interpretativa frente a un suceso que se debate entre lo posible y lo imposible, que se configura durante el realismo, se mantiene en los relatos fantásticos cinematográficos, pero se focaliza en personajes sobrenaturales: en los fantasmas, en los dobles y en quien, como el prófugo y en la servidumbre de Rolland Poe, ignoran las causas tecnológicas de lo sobrenatural imposible. Es decir, que la ambigüedad frente a la oscilación entre lo posible y lo imposible se traslada a la perspectiva de los personajes sobrenaturales quienes se perfilan como víctimas de lo fantástico tecnológico. Esto implica un ensanchamiento de lo fantástico y, por lo tanto, un ensanchamiento de lo real, pues se considera que tanto lo real como lo fantástico están configurados tanto por lo posible como por lo imposible.

De este modo, puede afirmarse que los relatos fantásticos cinematográficos prefiguran los rasgos predominantes del fantástico del siglo XX. La ausencia de miedo o terror, la presencia de lo imposible y lo posible como elementos compositivos de lo real, y la tematización de la ficción para problematizar e ironizar sus límites comienzan a configurarse en los relatos fantásticos cinematográficos.

Las ideas propuestas por Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y David Roas nos han permitido establecer una definición de lo fantástico que enfatiza lo posible y lo imposible como estrategias discursivas o formas de representación cuyo

funcionamiento fantástico, es decir, conflictivo —diferente al de lo maravilloso o al de lo extraño—, depende de la verosimilitud al interior del texto y no de las nociones de lo real de un posible lector. De esta manera, hemos podido esbozar una definición de lo fantástico que opera en los protagonistas de lo sobrenatural imposible y no en las creencias de quien realiza la lectura. Así, hemos identificado lo que consideramos rasgos propios de lo fantástico que, a pesar de las diferentes transformaciones, se mantienen en su paso del XIX al XX.

Dichos rasgos pueden expresarse del siguiente modo: el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, se sitúa inicialmente en el mundo cotidiano del protagonista y, posteriormente, en uno o varios momentos de la anécdota, es asaltado por un fenómeno sobrenatural imposible que subvierte los códigos, las certezas, en las que el protagonista fundamenta su seguridad. La oscilación problemática de lo posible y lo imposible representados destruye la estabilidad de lo real que se expresa en forma de sentimiento siniestro. Dichos rasgos se cumplen en los relatos fantásticos cinematográficos. No importa que los protagonistas sean los espectros, porque lo fantástico que ellos viven trastoca sus propias nociones de lo real y de lo que consideran o no imposible.

El tratamiento fantástico de estos relatos expresa una noción de lo real en la que lo posible y lo imposible, lejos de oponerse, se complementan. Esto acusa un cambio de mentalidad con respecto a la ficción, la cual se aleja de la búsqueda de realismo —o mejor dicho, ya no intenta ocultar su carácter de artificio lingüístico— para evidenciar su naturaleza artificial e ilusoria en la que conviven seres de diversos órdenes de lo real. La ficción se convierte en un componente de lo real y el cine, tal y como lo revisamos en el segundo capítulo, permitió en más de un sentido este fenómeno.

Las observaciones realizadas por Susana Reisz sobre los códigos institucionalizados de lo sobrenatural que se manifiesta más o menos legalizado en el mito, en la leyenda cristiana y en el cuento feérico nos ha posibilitado trazar la noción de lo *sobrenatural imposible*, la cual enfatiza su carácter de transgresión irreductible a lo natural o a lo culturalmente aceptado, para diferenciarlo de lo *siniestro*. En este trabajo pudimos comprobar que lo siniestro resulta, como propone Freud, de una reactivación de saberes antiguos, mágicos o animistas que se creían superados, y que, cuando se manifiestan en un mundo racional, resultan otredades amenazantes. Haciendo una correspondencia con lo grotesco propuesto por Wolfgang Kayser, hemos añadido que lo siniestro, cuando se reactiva, transforma la vida a tal grado que ésta resulta intolerable. En el caso de lo fantástico cinematográfico lo sobrenatural imposible se transforma en sobrenatural tecnológico porque la magia se identifica con el cine, y lo siniestro se manifiesta en sentimientos negativos que van del simple miedo a la degradación completa del protagonista y de su propio mundo. Todos los protagonistas de lo fantástico en los relatos que estudiamos pierden la vida porque el mundo repentinamente transformado por lo imposible es simplemente absurdo, siniestro.

El refugiado en la isla de Morel señala: «la situación que vivo no es la que yo creo vivir». Esta frase sintetiza un sentimiento expresado por todos los protagonistas de lo fantástico cinematográfico: Guillermo Grant, Rosales, el espectro de la actriz, los andrógenos, Rolland Poe y el fugitivo intuyen o descubren que lo considerado real envuelve una intensa irrealidad y, contrariamente, que lo irreal adquiere un fuerte estatuto de realidad. Esta transformación de un estado en otro genera un sentimiento siniestro: la humillación de sentirse degradado ontológicamente. Parecen sugerir estos textos que el «yo» no es más que un puro simulacro y esto,

necesariamente, transforma repentinamente el mundo y las certezas en las que se fundamenta. De este modo, los textos que estudiamos son expresiones que anuncian o advierten muchos rasgos de la crisis del hombre moderno, sobre todo su desrealización humana y su carácter de otredad de sí mismo.

Los relatos fantásticos en clave cinematográfica reconfiguraron los rasgos de lo fantástico mediante dos procesos: 1) la tematización de la recepción y de las distancias miméticas cinematográficas y 2) la adecuación de recursos del montaje cinematográfico a la narrativa. El primero, presupone un procedimiento semántico; el segundo, uno sintáctico.

Tanto en Europa como en Latinoamérica el cine representó nuevos modos de relacionarse con la ficción y lo real, y, por lo tanto, desató muchas reacciones, no siempre entusiastas. La revisión de las crónicas y de los relatos cinematográficos latinoamericanos que nos han servido de ejemplo en el segundo capítulo permite identificar tres distancias de representación cinematográficas con respecto al modelo imitado. Los primeros cronistas y narradores que se interesaron por el cine enfatizaron su doble carácter de prodigio tecnológico, a un mismo tiempo, realista y sobrenatural: el cine es la vida, pero espectral. Más adelante, cuando Griffith configuró el montaje fílmico, los escritores se interesaron por el arte y la actuación: a través del cine puedes vivir la vida de los otros, incluso ser un espectro. Finalmente, cuando William Fox inventó el «sistema de estrellas», los escritores se interesaron por el mito representado por actores y actrices: el cine es una pura apariencia, pero tan real como las «estrellas». A estas distancias, las hemos llamado *semejanza*, *simulación* y *simulacro*, y, hemos dicho que, cuando condicionan la recepción de un espectador, se corresponden con una *identificación*, una *participación* y una *ambigüedad*. Pues bien, estos aspectos de la recepción y de las distancias miméticas cinematográficas fueron

tematizadas por los relatos que estudiamos. Todos los protagonistas están condicionados por ellas, porque todos son espectadores de proyecciones cinematográficas.

Dado que los personajes espectadores perciben lo real representado en la diégesis como si estuvieran viendo una película, los procesos del montaje cinematográfico son trasladados al discurso literario para conseguir este efecto: los diferentes planos, que se relacionan con el tamaño del cuerpo y de las cosas en la pantalla, en cuadro; los ángulos desde donde se mira, es decir, la posición desde donde se focaliza la imagen; y los movimientos de la cámara que se acerca, se aleja o gira en el espacio, se convierten en recursos narrativos literarios que, en estos textos particularmente, sirven para generar una ambigüedad de la realidad de lo que se ve.

El cine añadió tres niveles de representación de lo real intradieгético: lo real en que habita el protagonista, lo real que habita la ficción cinematográfica y una realidad que conjunta, mezcla o superpone las dos anteriores. Esto presupone la existencia dieгética de dos o más órdenes de lo real que, cuando se tocan y se contaminan, provocan en el protagonista una oscilación que se empata con la ambigüedad fílmica. En este momento es en el que se problematizan los límites entre la ficción y lo real para configurar lo fantástico: detonar el sentimiento siniestro que nace, necesariamente, del contacto, la contaminación y la oscilación de los órdenes de lo real representado, percibida por el protagonista.

De esta manera, el cine se perfila como una forma no sólo de *representar* lo real sino de *ser* lo real. El cine, tal y como es representado en estos textos, se proyecta como un modo de lo real que impacta en las experiencias de la vida y sus representaciones: genera entre ambas una relación de ambigüedad. El fragmento de Chesterton que citamos en el apartado 2.1.1. es un claro ejemplo de esta concepción. En este sentido, los relatos fantásticos cinematográficos serían expresiones de una nueva

forma de concebir lo real que incluye muchas experiencias tanto empíricas como virtuales, es decir, imaginarias. Sumariamente, representarían una de las primeras manifestaciones que advierten y dan cuenta del poder de la imagen y los mitos que de ella se desprenden, y, por lo tanto, del predominante carácter visual de nuestra cultura y la manera en que este carácter fue modelado mediante la tecnología, el arte y la industria cinematográficas.

Lo siniestro acusa un doble valor: por un lado, implica la reactivación amenazante de ideas mágicas o animistas en un sistema en que resultan impertinentes para explicar lo real y, por otro lado, implica la transformación repentina de lo familiar y lo cotidiano en que se fundamenta la seguridad de un personaje. Los relatos fantásticos cinematográficos cumplen con ambos valores: por un lado, el tema de estos relatos es, tal y como se lee en *La invención de Morel*, el horror fundamentado en la «creencia de que al formarse la imagen de una persona, el alma pasa a la imagen y la persona muere» (p. 178) y, por otra parte, la producción tecnológica de los espectros implica no sólo el miedo a la muerte, sino que, siendo el espectro un simulacro, acaba por considerarse real, y lo real por transformarse en un simulacro grotesco. Los espectros cinematográficos son siniestros, no porque asusten —de hecho, no lo hacen— sino porque simbolizan la precedencia de los simulacros, como «una molesta conciencia de estar representando» (p. 184), de saberse a sí mismos, tanto los hombres como los espectros, puras apariencias. Los espectros fílmicos simbolizan la desrealización siniestra del propio yo y del propio mundo.

Suele decirse que los relatos fantásticos decimonónicos ideológicamente plantearon interrogantes a los códigos racionalistas que establecían el sistema de mundo porque su propuesta quería socavar el orden epistemológico imperante. Las reconfiguraciones de lo fantástico —la inversión del protagonista, el cambio de dirección

de la anomalía sobrenatural, la inclusión de un nuevo orden de lo real, la actualización del instrumento fantástico — parecen sugerir al posible lector que, a nivel ideacional, los relatos fantásticos en clave cinematográfica proponen una disolución de los límites entre la ficción y lo real porque ambos son componentes del mundo: son mecanismos de una misma noción de lo real. Y en este sentido, la disolución de los límites es también ensanchamiento, ganancia, de lo real.

José María Pozuelo Yvancos ha señalado que lo real se compone de muchas ficciones. Los relatos parecen confirmarlo. En un mismo nivel conviven hombres y espectros, la ficción y lo real. Ahora bien, ideológicamente, ¿qué significa lo siniestro en estos relatos?

Si sus protagonistas son una sinécdoque de la cultura occidental de las primeras décadas del siglo XX, entonces sus rasgos específicos —la profunda soledad que experimentan, la insalvable incapacidad de comunicarse con los otros, el descubrimiento de lo monstruoso de su existencia artificial, la amenaza ontológica de la manipulación técnica, la humillante precedencia de los simulacros, la transformación grotesca del mundo y del individuo, el ser humano convertido en otredad siniestra de sí mismo— permiten describir, explicar e intentar comprender ciertos aspectos de nuestra cultura y la percepción de nuestra propia existencia en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, Carlos, «La ciencia ficción peruana», *Revista Iberoamericana*, vol. 78, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 407-423.
- ACKERMAN, Forrest, *Ciencia ficción*, Los Ángeles, Evergeen-Taschen, 1998.
- ALAZRAKI, Jaime, «¿Qué es lo neofantástico?», *Mester*, vol. 19, num. 2, 1990, pp. 21-33.
- ALAZRAKI, Jaime, «Para una poética de lo neofantástico», *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos, 1983.
- ALTAMIRANDA, Daniel, «Campo designativo de la expresión “literatura fantástica”», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, núm. 21, Universidad Autónoma de Puebla, 2000, pp. 59-75.
- AMATO, Mariana, «El arte de la naturalidad: el cine y sus espectros en la literatura de Quiroga», *Revista de la red universitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, Buenos Aires, 1 de enero de 2010, pp. 75-93.
- AQUINO, Marlon, «La clonación como alegoría de los peligros de la modernización en XYZ de Clemente Palma», *Mester*, vol. 44, núm. 1, 2016, pp. 3-17.
- ARÁN, Pampa Olga, «La construcción teórica de lo fantástico literario. Lecturas y relecturas», *Odiseas de lo fantástico*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 3-24.
- ARÁN, Pampa Olga, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Madrid, Tauro, 1999.
- ARELLANO, Francisco J., *Cuentos fantásticos*, Madrid, Clan Editorial, 2000.
- ARIDJIS, Chloe, *Tipografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*, México, FCE, 2005.
- ASIMOV, Isaac, *Sobre la ciencia ficción*, Barcelona, Edhasa, 1986.
- BARBACHANO PONCE, Miguel, *Cine mudo*, México, Trillas, 1994.
- BARCELÓ, Miquel, *La ciencia ficción*, Barcelona, Editorial UOC, 2008.
- BARRENECHEA, Ana María y Emma Susana Speratti Piñero, *La literatura fantástica en*

- Argentina, México, UNAM, 1957.*
- BARRENECHEA, Ana María, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica (A propósito de la literatura fantástica)», *Revista Iberoamericana*, vol. 38, núm. 80, julio-septiembre, 1972, pp. 391-403.
- BAUDRILLAD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAUTISTA NARANJO, Esther, «Las paradojas de lo fantástico», *Çedille. Revista de estudios franceses*, núm. 6, 2016, pp. 7-14.
- BELEVAN, Harry, *Antología del cuento fantástico peruano*, Lima, Universidad Mayor de San Marcos, 1977.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico*, Barcelona, Anagrama, 1976.
- BENJAMIN, Walter, *Escritos sobre cine*, Madrid, Abada Editores, 2017.
- BERTI, Eduardo, *Fantasmas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.
- BESANT, Walter, Henry James y Robert Louis Stevenson, *El arte de la ficción*, México, UNAM, 2014.
- BIERCE, Ambrose, *El diccionario del diablo*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2017.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Madrid, Cátedra, 2009.
- BOCCUTI, Anna, «Representaciones del límite. Pasaje de lo fantástico entre literatura y cine», *Rappresentazioni del limite. Pasaggi del fantastico tra letteratura e cinema. Atti del Convegno Internazionale Torino 2015*, Turín, Anejos de Artifara, 2017, pp. 3-19.
- BONANATA, Álvaro, «Apuntes para una cronología de la ciencia ficción uruguaya hasta 1930», *Tenso Diagonal*, núm. 5, junio 2018.
- BOOTH, Wayne C., *La retórica de la ficción*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- BORGES, Jorge Luis, Italo Calvino, et al., *Literatura fantástica. Ciclo de conferencias organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Sevilla, 1984)*, Madrid, Siruela, 1985.
- BOTTON BURLÁ, Flora, *Los juegos fantásticos*, México, UNAM, 2010.
- BRAGDON, Paloma, *El re-curso del mito: sujeto y fantasma*, México, Fontamara, 2013.
- BRAVO, Víctor, *La irrupción y el límite. Hacia una reflexión sobre la literatura fantástica y la*

- naturaleza de la ficción*, México, UNAM, 1988.
- BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1985.
- BUENDÍA, Felipe, *Literatura fantástica*, Lima, Tierra Nueva, 1985.
- BURTON-CARVAJAL, Julianne, Patricia Torres y Ángel Miquel, *Horizontes del segundo siglo. Investigación y pedagogía del cine mexicano, latinoamericano y chicano*, México, Universidad de Guadalajara, IMCNE, 1998.
- CALVINO, Italo, *Cuentos fantásticos del XIX*, Madrid, Siruela, 2005.
- CAMPRA, Rosalba, «Lo fantástico. Una isotopía de la transgresión», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, pp. 153-191.
- CAMPRA, Rosalba, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.
- CANO, Luis C., *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, pp. 143-150.
- CASTRO VILALTA, «Ciencia, tecnología y sociedad en la literatura de ciencia ficción», *Revista Iberoamericana de Ciencia, Tecnología y Sociedad – CST*, vol. 4, núm. 11, Buenos Aires, julio, 2008, pp. 165-177
- CÁZARES, Laura, et al., *De la ironía y lo grotesco. En algunos textos literarios hispanoamericanos*, México, UAM, 1992.
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*, Madrid, Visor, 1999.
- CHAVES, José Ricardo, «Introducción» a Clemente Palma, *Mors ex vita*, México, UNAM, 2005.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *El hombre que fue jueves*, México, FCE, 1985.
- CIFUENTES-ALDUNATE, Claudio, «Otros componentes de la literatura neo-fantástica», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Conferencias y comunicaciones del 1^{er} Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 222-231.
- CLARKE, Roger, *La historia de los fantasmas. 500 años buscando pruebas*, Madrid, Siruela, 2016.

- CONNELLY, Frances S., *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, Madrid, Machado Libros, 2015.
- DE LOS REYES, Aurelio, «Los contemporáneos y el cine», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm., 52, México, UNAM, 1983, pp. 167-186.
- DELEUZE, Guilles, *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1991.
- DELEUZE, Guilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- DUFFEY, J. Patrick, «Un dinamismo abrazador: La velocidad del cine mudo en la literatura Iberoamericana de los años veinte y treinta», *Revista Iberoamericana*, vol. 68, núm. 199, abril-junio 2002, pp. 417-440.
- DUFFEY, J. Patrick, *De la pantalla al texto. La influencia del cine en la narrativa mexicana del siglo veinte*, México, UNAM, 1996.
- EPSTEIN, Edward Jay, *La gran ilusión. Dinero y poder en Hollywood*, Barcelona, Tusquets, 2007.
- ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y sus relaciones con las concepciones del lenguaje*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
- FARGA MULLOR, María del Rosario, *Monstruos y prodigios. El universo simbólico desde el Medioevo a la Edad Moderna*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2010.
- FAULSTICH, Werner, *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 1: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, México, Siglo XXI, 1997.
- FAULSTICH, Werner, *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen 2: 1925-1944. El cine como fuerza social*, México, Siglo XXI, 1997.
- FERNÁNDEZ RUIZ, Beatriz, *De Rabelais a Dalí. La imagen grotesca del cuerpo*, Valencia, Universidad de Valencia, 2004.
- FERNÁNDEZ, Sergio, *La realidad de un simulacro: el cine*, México, CONACULTA, 2000.
- FERRERAS, Daniel F., *Lo fantástico en la literatura y el cine. De Edgar A. Poe a Freddy Kruger*, Madrid, Vosa, 1995.
- FREUD, Sigmund, «Lo siniestro», *Obras completas*, vol. 3, Madrid, Biblioteca nueva, 1996.

- GANDOLFO, Elvio E., «La ciencia-ficción argentina», *Los universos vislumbrados. Antología de Ciencia Ficción argentina*, Buenos Aires, Andrómeda, 1978, pp. 13-50.
- GÁRATE, Miriam V., «Crítica cinematográfica y ficción en Horacio Quiroga», *Revista Iberoamericana*, vol. 74, núm. 222, enero-marzo, 2008, pp.1-13.
- GÁRATE, Miriam V., «Películas en papel: Cine y literatura en dos textos latinoamericanos de la década del veinte», *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, Memoria Académica*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación / Universidad Nacional de la Plata, 7 al 9 de mayo de 2012.
- GÁRATE, Miriam V., «Soñar con Hollywood en América Latina. Cine y literatura en algunos relatos de los años 1920 y 1930», *Cuadernos de literatura*, vol. 17, núm. 34, julio-diciembre, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2013, pp. 187-201.
- GARCÍA, Gustavo, *Viendo la luz... Salas de cine en la literatura mexicana*, México, CONACULTA, 2013.
- GARCÍA, Mariano, «Bioy y sus precursores. La tradición de la ciencia ficción en la narrativa de Adolfo Bioy Casares», *Revista Iberoamericana*, vol. 88, núms. 259-260, 199, abril-septiembre 2017, pp. 449-464.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *Narración y ficción*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- GEDULD, Harry M, *Los escritores frente al cine*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- GIMFERRER, Pere, *Cine y literatura*, Barcelona, Austral, 2016.
- GIRGADO, Luis Alonso, «Fantasía y realidad en la obra de Adolfo Bioy Casares», *Adolfo Bioy Casares. Una poética de la pasión narrativa. Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 27, Barcelona, diciembre de 1991, pp. 34-41.
- GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús, *El concepto de la ficción en la literatura*, Vigo, Maribel, 2006.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, Cáceres, VII, 1984, pp. 207-226.
- GRECO, Barbara y Laura Pache Carballo, *Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2014.

- GREGORI, Alfons, «Las corrientes de investigación en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión», *Studia románica posnanensia*, 40, 2. Poznan, Universidad Adam Mickiewicz de Poznan, 2013, pp. 5-23.
- GUBERN, Román, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- GUBERN, Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- GUERRERO-STRACHAN, Santiago, «Las varias caras de lo grotesco», *Antología del cuento grotesco*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- GÜICH RODRÍGUEZ, José, Carlos López Degregori y Alejandro Sustí González, *Del otro lado del espejo. La narrativa fantástica peruana*, Lima, Universidad de Lima, Fondo Editorial, 2016.
- HAHN, Oscar, «Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano», *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Colegio de España, 1998, pp. 169-180.
- HAHN, Oscar, *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*, México, Ediciones Coyoacán, 2002.
- HERRERO CECILIA, *Estética y pragmática del relato fantástico. Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- HONORES, Elton, «Cine y literatura en XYZ (1934) de Clemente Palma», *Cuaderno internacional de estudios Humanísticos y Literatura: CIEHL*, vol. 20, pp. 86-92.
- IBÁÑEZ, Andrés, *A través del espejo*, Salamanca, Atlanta, 2016.
- ÍÑIGO FERNÁNDEZ, Luis E., *Breve historia de la ciencia ficción*, Madrid, Nowtilus, 2017.
- KAYSER, Wolfgang Johannes, *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Madrid, Machado Libros, 2010.
- KISHIMOTO YOSHIMURA, Jorge, «Narrativa peruana de vanguardia», *Documentos de Literatura*, números 2/3, Trimestre abril-diciembre, Lima, MASIDEAS, 1993.
- KUNZ, Marco, «La dimensión fantástica en la era de la simulación: Nueva Lisboa de José Antonio Millán», *Lo fantástico en el espejo*, México, Coloquios Internacionales de

- Literatura Fantástica, 2006.
- KUNZ, Marco, Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, *Lo fantástico en el espejo*, México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2006.
- LEFORT, Myriam, «La estrategia de la duplicación en “Miss Dorothy Phillips, mi esposa” de Horacio Quiroga», *Alp*, núm. 4, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP) y Université d'Angers (Francia), 2001, pp. 27-40.
- LEÓN FRÍAS, Isaac y Ricardo Bedoya, *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Madrid, SGAE, 2011.
- LINK, Daniel, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- LITVAK, Lily, «Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX», *Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación*, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 154-155, Barcelona, marzo-abril, 1994, pp. 83-88.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola, «Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en Argentina», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Conferencias y comunicaciones del 1^{er} Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 242-255.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola, *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 2006.
- LÓPEZ PELLISA, Teresa, «El digitalismo en *La invención de Morel*», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Conferencias y comunicaciones del 1^{er} Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 893-911.
- LOSILLA, Carlos, *La invención de la modernidad o cómo acabar de una vez por todas con la historia del cine*, Madrid, Cátedra, 2012.
- LOTMAN, Yuri, *Estética y semiótica del cine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- MARTÍNEZ, José María, *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid,

- Cátedra, 2011.
- MAYRATA, Ramón, *Fantasmagoría. Magia, terror, mito y ciencia*, Madrid, La Felguera, 2017.
- MEEHAM, Thomas C., «Preocupación metafísica y creación en *La invención de Morel* por Adolfo Bioy Casares», *Actas VI. Asociación Internacional de Hispanistas*, Toronto, 1980, pp. 503-506.
- MILNER, Max, *La fantasmagoría*, México, FCE, 1990.
- MIQUEL, Ángel, *Cine y literatura. Veinte narraciones*, México, UNAM, 2009.
- MIQUEL, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE, 2005.
- MIQUEL, Ángel, *En tiempo de revolución. El cine en la Ciudad de México (1910-1916)*, México, UNAM, 2009.
- MOLINA PORRAS, Juan, *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- MORA, Gabriela, *Clemente Palma. El modernismo en su versión decadente y gótica*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- MORALES, Ana María, «Las fronteras de lo fantástico», *Signos literarios y lingüísticos II*, 2, diciembre de 2000, pp. 47-61.
- MORALES, Ana María, «Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje* 21, 2000, pp. 23-36.
- MORALES, Ana María, «Transgresiones y legalidades (lo fantástico en el umbral)», *Odi-seas de lo fantástico. Trabajos presentados en el III Coloquio de Literatura Fantástica: 2001: Odisea de lo fantástico*, Austin, septiembre de 2001, México, CIFL, 2004, pp. 25-38.
- MORENO, Fernando Ángel, «La ficción proyectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Conferencias y comunicaciones del 1^{er} Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 65-93.
- MORENO, Fernando Ángel, *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo*

- Prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010.
- MORENO, Fernando Ángel, *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010
- MORIN, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- MUÑOZ, Fanni, *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*, Lima, Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.
- NANCLARES, Gustavo, *La cámara y el cálamo. Ansiedades cinematográficas en la narrativa hispánica de vanguardia*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2010.
- NANDORFY, Martha J., «La literatura fantástica y la representación de la realidad», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, pp. 243-264.
- NERVO, Amado, *El castillo de lo inconsciente. Antología de literatura fantástica*, México, CONACULTA, 2000.
- NIETO, Omar, *Teoría general de lo fantástico. del fantástico clásico al posmoderno*, México, UACM, 2016.
- NÚÑEZ GORRITI, Violeta, *El cine en Lima 1897-1929*, Lima, Edición del autor, 2011.
- OLABUENAGA, Teresa, *El discurso cinematográfico. Un acercamiento semiótico*, México, Trillas, 1991.
- OLEA FRANCO, Rafael, «Borges y Quiroga: simpatías y diferencias», *Los dones literarios de Borges*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2005.
- OLEA FRANCO, Rafael, «Horacio Quiroga y el cuento fantástico», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LVI, 2, 2008, pp. 467-487.
- OLEA FRANCO, Rafael, *De la leyenda al relato fantástico. José María Roa Bárcena*, México, UNAM, 2007.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*, México, El Colegio de México, 2004.
- OLVERA VÁZQUEZ, Jorge, *Aquelarre en los bosques narrativos. La poética de Emiliano González*, México, UNAM, 2017.
- ORLANDI, Michelle, «Horacio Quiroga y el universo cinematográfico», *VI Congreso*

- Internacional de Letras* 2014. *Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, Universidad Federal de São Carlos, Brazil, 2014, pp. 1230-1239.
- OSTROV, Andrea, «Cagliostro: una novela-film de Vicente Huidobro», *Revista Iberoamericana*, vol. 77, números 236-237, julio-diciembre 2011, pp. 1051-1060.
- PALMA, Clemente, *Mors ex vita*, México, UNAM, 2005.
- PALMA, Clemente, *XYZ (Novela grotesca)*, presentación de Alejandra Amatto, Colección El Fondo de las Naves, México, Fondo Editorial UAQ, 2019.
- PALMA, Clemente, *XYZ. (Novela grotesca)*, Lima, Ediciones Perú Actual, 1934.
- PRADA OROPEZA, Renato, «El discurso fantástico contemporáneo. Tensión semántica y efecto estético», *Semiosis* 3, 2006, pp. 53-76.
- PAZ, Octavio, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 2006.
- PECORI, Franco, *Cine, forma y método*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977.
- PEDRAZA, Pilar, *Espectra. Descenso en las criptas de la literatura y el cine*, Madrid, Valdemar, 2004.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2003.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, Siglo XXI, 2002.
- PINI, Donatella, «El cine vampirizado por la literatura. Apuntes sobre *Cinelandia*», *Ori-llas. Rivista D'ispanistica*, núm. 1, Pavona, Pavona University Press, 2012.
- POLÁK, Petr, «El arte grotesco a través de los siglos», *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco europeo*, Brno, Masarykova Univerzita, 2011.
- POLLAROLO, Giovanna, *Nuevas aproximaciones a viejas polémicas: cine/literatura*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 2019.
- PONT, Jaume, *Narrativa fantástica en el siglo XIX. España e Hispanoamérica*, Lérida, Milenio, 1997.
- PORRAS MOLINA, Juan, *Cuentos fantásticos de la España del realismo*, Madrid, Cátedra, 2006.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

- PREVITERA, Roberta, «La adaptación de Morel: re-inversiones de lo fantástico», *Rappresentazioni del limite. Pasaggi del fantastico tra letteratura e cinema. Atti del Convegno Internazionale Torino 2015*, Turín, Anejos de Artifara, 2017, pp. 35-48.
- QUESADA GÓMEZ, «IncurSIONES de la metaliteratura en lo fantástico: a propósito de la metalepsis en Hispanoamérica», *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica. Conferencias y comunicaciones del 1er Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2008, pp. 293-305.
- QUIROGA, Horacio, *Arte y lenguaje del cine*, Buenos Aires, Losada, 1997.
- QUIROGA, Horacio, *Espejo del alma. Escritos sobre cine*, México, INBA, 1988.
- QUIROGA, Horacio, *Quiroga íntimo. Correspondencia. Diario de viaje a París*, Madrid, Páginas de Espuma, 2010.
- QUIROGA, Horacio, *Todos los cuentos*, Madrid, FCE, UNESCO, ALLCA XX, 1993.
- REBAZA SORALUZ, Luis, «Un proyecto grotesco: XYZ de Clemente Palma y la novela peruana del cine», *Lingue e linguaggi*, núm. 4, Lecce-Brescia, Pensa Multimedia, 2010, pp. 75-79.
- REISZ, Susana, «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco-Libros, 2001, pp. 193-221.
- REISZ, Susana, *Teoría y análisis del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989.
- REYES, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México (1896 - 1900)*, México, FCE, 1984.
- RISCO, Antonio, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova, *El relato fantástico. Historia y sistema*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1998.
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española. Teorías y aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987.
- RIVERA, Jorge B., «La forja del escritor profesional (1900-1930). Los escritores y los nuevos medios masivos (II)», *La historia de la literatura argentina. Capítulo 57*, Buenos Aires, Centro Editor de América latina, 2011, pp. 361-384.
- ROAS, David y Ana Casas, *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*,

- Palencia, Menoscuarto Ediciones, 2008.
- ROAS, David, «Hacia una teoría del miedo y lo fantástico», *Semiosis* 3, 2006, pp. 95-116.
- ROAS, David, *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco / Libros, 2001.
- ROAS, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- ROCCA, Pablo, «Horacio Quiroga ante la pantalla», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 32, Madrid, Universidad Complutense, 2003, pp. 27-36.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Itzel, «La fotografía y el cine como motivo fantástico en tres escritores latinoamericanos, Rubén Darío, Horacio Quiroga y Adolfo Bioy Casares», *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, París, julio de 2007, Nuevos caminos del hispanismo...*, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2010.
- RODRÍGUEZ GUERRERO-STRACHAN, Santiago, «Las varias caras de lo grotesco», *Antología del cuento grotesco*, Madrid, Espasa-Calpe, 2007.
- SADOUL, Georges, *Historia del cine mundial*, México, Siglo XXI, 1976.
- SADOUL, Georges, *Las maravillas del cine*, México, FCE, 1965.
- SARDIÑAS, José Miguel, *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
- SCHOLES, Robert, *La ciencia ficción. Historia, ciencia, perspectiva*, Madrid, Taurus, 1982.
- SCHUMAN, Peter B., *Historia del cine latinoamericano*, Buenos Aires, Legasa, 1987.
- SEGRE, Cesare, «El tiempo curvo de García Márquez», *Crítica bajo control*, Barcelona, Planeta, 1976.
- SIBERS, Tobin, *El espejo de Medusa*, México, FCE, 1993.
- SIBERS, Tobin, *Lo fantástico romántico*, México, FCE, 1989.
- SUÁREZ COALLA, Francisca, «El amor y lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares», *Adolfo Bioy Casares. Una poética de la pasión narrativa. Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 27, Barcelona, diciembre de 1991, pp.41-44.
- SUVIN, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción, Sobre la poética y la historia de un género*

- literario*, México, FCE, 1984.
- TAIBO I, Paco Ignacio, *Historia popular del cine. Desde sus inicios hasta que comenzó a hablar*, México, CONACULTA, 1996.
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, México, UNAM, 2016.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 2003.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia. «Crónica del cine silente mexicano: Elena Sánchez Valenzuela (1919-1929)». *Dixit*, núm. 24, enero-junio 2016, pp. 70-90.
- TOSCAN DU PLANTIER, Daniel, *La emoción cultural*, México, CONACULTA, 1996.
- TREVIÑO, Blanca Estela, *Kinescopio. Las crónicas de Ángel del Campo, Micrós, en El Universal*, México, UNAM, 2004.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 1988.
- VERDEVOYE, Paul, «Tradición y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 9, Madrid, Universidad Complutense, 1980, p. 283-303.
- WALPOLE, Horace, *El castillo de Otranto*, México, Ediciones Coyoacán, 2004.
- WOLF, Sergio, *Cine-Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós, 2011.
- WOMACK, Marian y David Roas, *Paseando con fantasmas. Antología del cuento gótico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2012.
- ZEGARRA, Crhystian, «José Carlos Mariátegui y el cine: Entre Hollywood y un Charlot desnudo», *Hispanamérica*, año 39, núm. 117, diciembre de 2010, pp. 3-14.