

# Sobre la creación de precursores y otras fantasmagorías

OSCAR HAHN  
Universidad de Iowa

El prestigio alcanzado por la narrativa hispanoamericana de los últimos años debe no poco a los componentes fantásticos o maravillosos de sus relatos<sup>1</sup>. Como los célebres “tiempos” del jardín de senderos borgiano, los motivos insólitos que los rigen se aproximan, se bifurcan o se cortan en cada texto, e incluso se trasladan de obra en obra. Las ficciones de Borges y de Cortázar, las mil y una soledades de García Márquez, los combates de Carpentier contra la cronología lineal, las incursiones de Carlos Fuentes en los dominios de lo extraño; en fin, las narraciones de Arreola, de Rulfo, de Anderson Imbert, de Bioy Casares, son ejemplos clásicos de esas preferencias.

Sin embargo, el cuento fantástico de Hispanoamérica no empieza con estos maestros del género, sino que se inscribe en una tradición continental que se remonta por lo menos hasta el “Gaspar Blondín”, de Juan Montalvo, fechado por su autor en 1856. De ahí en adelante, otros cultores de lo incierto se irán sumando en el siglo XIX a la corriente inaugurada con el romanticismo, evidenciando de paso las limitaciones estéticas propias de una literatura en desarrollo y las

<sup>1</sup>Para una discusión teórica sobre la literatura fantástica y otras expresiones análogas, véanse Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972, y sobre todo Iréne Bessière, *Le récit fantastique*, París, Larousse, 1974.

imprecisiones de una forma narrativa que en sus comienzos vacila entre el cuento literario y el cuadro de costumbre<sup>2</sup>.

Las diversas manifestaciones de lo fantástico durante el siglo XIX están fuertemente ligadas a las influencias superestructurales predominantes en cada período. Al actualizarse en una obra determinada, lo fantástico adquiere la forma de la tendencia literaria en boga, cuyo sistema de preferencias condiciona los temas y motivos, los personajes y el tipo de acontecimiento ruptural. Las tendencias que presiden la época son dos: romanticismo, de 1845 a 1889, y naturalismo, de 1890 a 1934, aproximadamente. El romanticismo cubre entonces gran parte del siglo pasado y se eclipsa en la última década. Ocasionalmente reaparece en las obras de la generación modernista, que fusiona elementos procedentes de distintas escuelas y movimientos.

El elogio de lo trascendente, característico de la tendencia romántica, se revela a través de asuntos y motivos relacionados con la vida de ultratumba, con lo diabólico y con la inspiración artística. El protagonista de "Gaspar Blondín", de Juan Montalvo, aparentemente regresa de la tumba después de su ahorcamiento; en "Coincidencias", de Juana Manuela Gorriti, un sacerdote difunto se presenta en el sueño del narrador, y una mujer agónica adopta la figura de un espectro; en "El ruiseñor y el artista", de Eduardo Ladislao Holmberg, una joven retorna dos años después de su muerte; y en "Lanchitas", de José María Roa Bárcena, un hombre vuelve del más allá para confesarse. La presencia del diablo es también frecuente. En "Gaspar Blondín" es un espíritu maligno; en "Coincidencias", un desconocido extraño y siniestro, y en "El número 111", de Eduardo Blanco, domina todo el relato y lo llena de connotaciones eróticas. En cuanto al tema de la inspiración, "El ruiseñor y el artista" proporciona una verdadera *summa* de sus rasgos relevantes.

Durante el naturalismo, en cambio, hay un auge de las ideas positivistas. Los hechos insólitos son presentados como productos de la ciencia y dan pie a debates intelectuales sobre lo inmanente y lo trascendente, sobre lo racional y lo irracional, de los cuales siempre resulta victoriosa la razón. En "El canto de la sirena", de Miguel Cané, el protagonista es encerrado en un manicomio y sometido a la observación científica, porque lo insólito es inscrito en el campo de la locura clínica. En "Horacio Kalibang o los autómatas", de Holmberg, aparece

<sup>2</sup>Nos hemos ocupado de esta zona cronológica en *El cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX*, México, Premiá Editora, 1978.

el tópico que, a la manera de Fray Antonio de Guevara, bien podría denominarse “menosprecio de religión y alabanza de ciencia”. En este caso el acontecimiento insólito es producto de la tecnología, y su comportamiento es observado siguiendo los pasos de las ciencias experimentales.

El personaje predilecto de los naturalistas (particularmente de la generación argentina de 1882) es por lo tanto el científico, que se enfrenta a los hechos extraños ubicándolos primero en el plano de lo verificable; pero como la certidumbre atenta contra lo fantástico, en la mayoría de esos relatos se dejan algunos resquicios que permiten la entrada de elementos conflictivos. En “Horacio Kalibang o los autómatas”, por ejemplo, lo sorprendente es al principio la existencia de robots, pero cuando surgen las explicaciones positivistas, la sorpresa desaparece. Se produce entonces un desplazamiento: lo insólito ya no es la fabricación de autómatas, sin la posibilidad de que los seres humanos sean la obra de un fabricante.

Un progreso apreciable en el desarrollo de la narrativa fantástica se vislumbra desde los últimos años del siglo XIX, con la publicación de algunos cuentos de Rubén Darío y de Leopoldo Lugones en las revistas de la época. Entre ellos merecen destacarse “El caso de la señorita Amelia” y “Verónica”, del poeta nicaragüense, y los cuentos de Lugones que después fueron perfeccionados y recogidos en *Las fuerzas extrañas*. Pero la mayoría de las obras de valor estimable, anteriores a la eclosión borgiana, se escriben en las primeras décadas del siglo XX; es decir, en la zona de vigencia de las generaciones modernista y mundonovista. Los cuentos de esas generaciones acogen muchos rasgos del romanticismo y del positivismo; sin embargo revelan una sensibilidad diferente y son una transición hacia otras modalidades de lo fantástico.

La nueva sensibilidad se patentiza en la incorporación de motivos originales y en la reelaboración de los motivos proporcionados por la tradición. De lo primero da testimonio “Cirugía psíquica de extirpación”, de Macedonio Fernández, ese verdadero anacronismo al revés y adelantado de la escritura superrealista; de lo segundo, “La mano del comandante Aranda”, de Alfonso Reyes, que reedita el motivo de los miembros destroncados, lo aquilata y termina por cancelarlo.

La apertura amplia hacia lo fantástico o hacia lo maravilloso es la consecuencia natural tanto de la inclinación de los modernistas y de sus continuadores a sobrevalorar la fantasía y a elogiar los llamados frutos puros de la imaginación, como del magnetismo que las doctrinas oculistas y esotéricas ejercía en ellos. Agréguese la atracción de origen

romántico por lo ultraterreno, la revaloración de lo religioso y la incorporación de la ciencia a un orden trascendente —todo esto, ya como exacerbación del materialismo positivista, ya como reacción contra su excesos—, y se tendrá una imagen adecuada de las fuerzas motrices que gobernaban sus obras.

Varios de los cuentos fantásticos (o afines a esta dirección), publicados entre 1905 y 1934 por escritores ubicables dentro de las generaciones modernista y mundonovista, anticipan aspectos y motivos frecuentes en la narrativa actual<sup>3</sup>. Merecen por ello el calificativo de “precursores”; siempre y cuando asignemos a este vocablo el significado propuesto por T.S. Eliot en *Points of View* y retomado por Jorge Luis Borges en uno de sus ensayos: “En el vocabulario crítico —dice Borges— la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”<sup>4</sup>.

“Verónica”, de Rubén Darío, desarrolla tres motivos que suelen atraerse mutuamente: el de la ciencia considerada como instrumento del mal, el de la penetración en lo vedado y el motivo —retrospectivamente borgiano— de la contemplación del rostro divino. Una nueva versión de este cuento —con desafortunadas alteraciones— fue publicada por Darío en 1913 bajo el título de la “La extraña muerte de Fray Pedro”.

En “El ángel caído”, de Amado Nervo, figura el motivo del visitante insólito. Este puede ser desde el principio una aparición sobrenatural o, en otras variantes, un personaje rutinario, cuyo carácter insólito se va evidenciando a medida que transcurre el relato. A veces lo ajeno se intuye, pero es ambiguo e indeterminable y poco a poco va contagiando el mundo de la obra; o el visitante —que con su presencia ha quebrado todo el sistema de relaciones entre los hombres— desaparece sin que se debole su verdadera naturaleza. La fábula de “El ángel caído” prefigura la de “Un señor muy viejo con unas alas enormes”, de

<sup>3</sup>Dichas generaciones incluyen autores nacidos entre 1860 y 1889, según la serieación de Cedomil Goić. Véanse: “Generación de Darío. Ensayo de comprensión del Modernismo como una generación”, *Revista del Pacífico*, Valparaíso, año IV, n. 4 (1967), pp. 17-35; e *Historia de la novela hispanoamericana*, Valparaíso, Ediciones Universitarias, 1972.

<sup>4</sup>T.S. Eliot, *Points of View*, London, Faber and Faber, 1941, pp. 25-26; y Jorge Luis Borges “Los precursores de Kafka”, en *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 140.

Gabriel García Márquez. En el cuento del colombiano, eso sí, el visitante es un ángel degradado: un antihéroe. De Amado Nervo, conocido como poeta, pero que probablemente acabará por perdurar gracias a sus textos fantásticos, son también “Cien años de sueño”, “Mencía” y “La serpiente que se muerde la cola”. Este último no sólo anticipa en forma quasi ensayística una de las preocupaciones centrales de Borges —el tema del eterno retorno—, sino que incluso se funda en las mismas ideas de Nietzsche que Borges privilegia años después en sus notas “La doctrina de los ciclos” y “El tiempo circular”, incluidas en *Historia de la eternidad*.

Las dificultades para discernir los límites entre la vigilia y el sueño, entre lo real y lo imaginario, entre la vida y la muerte, y la inquietante posibilidad de que esas fronteras hayan sido desmanteladas, alimentan los avatares e incertidumbres de los protagonistas del ya citado “Mencía” y de “El sícope blanco”, de Horacio Quiroga. Ambos se adelantan de algún modo a una de las historias más celebradas de Julio Cortázar: “La noche boca arriba”.

“Un fenómeno inexplicable”, de Leopoldo Lugones, “La granja blanca”, de Clemente Palma, y “El vampiro”, de Horacio Quiroga, se basan en el motivo de las proyecciones. El motivo se caracteriza por la aparición de seres irreales, fantasmagóricos, análogos a las imágenes de los espejos o de los sueños. Son el producto de la mente de un hombre o de un dios, o la elaboración de una máquina; es decir, meras proyecciones; entes que desprendidos del productor e interpolados en la realidad logran una existencia autónoma. Los fenómenos psíquicos de la ilusión y de la alucinación —puramente internos— nada tienen que ver con este motivo, que exige la presencia objetiva de los seres ficticios en el espacio de la realidad exterior. El personaje ilusorio es una proyección de Dios en “La última visita del caballero enfermo”, de Giovanni Papini; es la corporización de los celos en la narración de Adolfo Bioy Casares “En memoria de Paulina”; y es (son) el reflejo de una máquina cinematográfica en el hermoso relato del mismo Bioy *La invención de Morel*, cuya vinculación con “El vampiro” y con la novela de Clemente Palma *XYZ* es bastante acentuada.

Comentando el acontecimiento de las proyecciones, el inglés de “Un fenómeno inexplicable” enfatiza que “las apariciones son autónomas”. Una expresión semejante es empleada por Borges mucho después para traducir cierto pasaje de Novalis. “El mayor hechicero —dice— sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus fantasmagorías por apariciones autónomas”. Es por lo demás lo que ocurre en “Las

ruinas circulares”, de Borges, y con anterioridad en “La granja blanca”. Se pregunta el narrador de Clemente Palma; “¿Somos seres autónomos e independientes en nuestra existencia? ¿Somos efectivamente viajeros en la jornada de la vida o somos tan sólo personajes que habitamos en el ensueño de alguien, entidades de forma aparente, sombras trágicas o grotescas que ilustramos las pesadillas o los sueños alegres de algún eterno durmiente?”.

La obra más significativa de todo el período y una de las pocas expresamente concebidas por su autor como *libro* de cuentos fantásticos, es sin lugar a dudas *Las fuerzas extrañas* (1906), de Leopoldo Lugones. Entre las doce historias que la componen, sobresalen —además de “Un fenómeno inexplicable”— “La lluvia de fuego”, “Yzur” y “Viola acherontia”. Los relatos de *Las fuerzas extrañas* —ha escrito Anderson Imbert— “se inspiran en un vago misticismo oriental, en mitos clásicos y en hechos seudocientíficos”<sup>5</sup>.

El humor metafísico de Macedonio Fernández hace de las suyas en “Cirujía psíquica de extirpación”, cuyo agonista parece la imagen invertida de otro célebre mutante: el memorioso Funes de Borges; y en “El zapallo que se hizo cosmos”, ese orbe disparado en el espacio físico y literario por lo disparatado de su escritura.

“El espectro”, de Horacio Quiroga, despliega el motivo de los mundos comunicantes, que se funda en las siguientes premisas. La realidad es el marco de los orbes ficticios y autónomos creados por la fotografía, las narraciones, la pintura, las películas cinematográficas, las imaginaciones, la televisión, los espejos. En nuestra vida cotidiana las personas reales y los personajes ficticios no pueden compartir sus mundos: están recíprocamente incomunicados. El personaje Don Quijote no puede aparecer *en persona* ante nosotros; a una persona real no le es dado entrar en el cosmos de Don Quijote literalmente. En el quiebre de estas imposibilidades se basa el fenómeno literario que denominamos motivo de los mundos comunicantes. En “El espectro”, por ejemplo, uno de los caracteres que constituyen un triángulo amoroso emprende la travesía de mundo a mundo con el fin de realizar un crimen pasional. Un cuento posterior, “Continuidad de los parques”, de Julio Cortázar, se sustenta en premisas análogas. Pero más que la difuminación de los límites entre lo real y lo imaginario, a Quiroga le interesa el motivo gótico del muerto que regresa del más allá para

<sup>5</sup> Enrique Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, t. 1, México, F.C.E., 1974, p. 415.

vengarse. El éxito de Edgar Allan Poe con los temas de horror fúnebre es un estímulo permanente para los escritores de la época.

Afirma Tzvetan Todorov que toda dilucidación racional de sucesos que son aparentemente sobrenaturales cancela por completo el despegue hacia lo fantástico. En "El misterio del *Maria Celeste*", de Alfonso Hernández Catá, se ofrece la explicación de un acontecimiento insólito: la extraña desaparición de los pasajeros de un barco, que es por lo demás un hecho histórico. Pero por fortuna la explicación del narrador resulta tan insólita como el acontecimiento mismo que se pretendía aclarar, y por esa vía el cuento ingresa en los dominios de lo fantástico.

La presencia en un orden secreto, enmarcado por el mundo real y sujeto a una temporalidad ajena a nuestra cronología, es el tema de "La cena", el notable cuento de Alfonso Reyes. La prueba adducida por el narrador para demostrar su estancia en otro mundo es eco de una idea de Coleridge, que Borges cita en estos términos: "Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?"<sup>6</sup>. Hacia el pasado, "La cena" se conecta también con el enxiemplo de "Don Illán, el mágico de Toledo", del Infante Juan Manuel; y hacia el futuro, con la novela *Aura*, de Carlos Fuentes; sobre todo en lo que atañe al dibujo de los tres únicos personajes y a la fantasmal atmósfera que los rodea.

Al incursionar en estas rápidas notas por los aledaños de la literatura comparada, he querido develar parcialmente el proceso de creación de precursores al que aluden Eliot y Borges, y establecer al mismo tiempo un diálogo de textos, registrando los motivos insólitos recurrentes. Las funciones que esos motivos cumplen en los cuentos modernistas y postmodernistas son por cierto radicalmente distintas a las que ejercen en los relatos actuales. Absorbidos y transformados por los textos posteriores, responden a otra idea de la literatura, a otra cosmovisión y a otros influjos superestructurales, y generan por tanto diferentes modalidades de escritura. Rindiendo tributo a la vocación de esta narrativa de ser el reino de lo contradictorio y de lo incierto, digamos en suma que nada nuevo y todo nuevo hay a la vez bajo el sol de la literatura fantástica.

<sup>6</sup>Borges, "La flor de Coleridge", en op. cit., p. 20.