

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

TEMA:

HORACIO QUIROGA, EL HORROR EN EL CUENTO LATINOAMERICANO

AUTORA:

ABRIL ALTAMIRANO

DIRECTOR:

DR. SANTIAGO PÁEZ GALLEGOS

QUITO – JULIO 2018

ÍNDICE

RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
1. CAPÍTULO I: EL CUENTO LATINOAMERICANO.....	12
1.1. TEORÍA DEL CUENTO	12
1.1.1. <i>El cuento y la ficción.....</i>	<i>12</i>
1.2. EL CUENTO COMO GÉNERO LITERARIO	15
1.2.1. <i>Interpretación y análisis del género épico.....</i>	<i>17</i>
1.2.2. <i>La denominación cuento</i>	<i>23</i>
1.2.3. <i>Características del género</i>	<i>25</i>
1.2.4. <i>Estructura tradicional de la trama en el cuento.....</i>	<i>31</i>
1.3. EL CUENTO LATINOAMERICANO.....	32
1.3.1. <i>Quiroga y la teoría del cuento moderno latinoamericano.....</i>	<i>37</i>
CAPÍTULO II: EL HORROR SOBRENATURAL.....	51
2.1. EL HORROR CLÁSICO	51
2.1.1. <i>Edgar Allan Poe: el cuento de horror y el suspense.....</i>	<i>60</i>
2.1.2. <i>Rudyard Kipling: el horror fantástico y la selva.....</i>	<i>67</i>
2.2. EL ORIGEN DEL HORROR EN LO FANTÁSTICO	71
2.2.1. <i>Todorov: los temas de lo fantástico</i>	<i>71</i>
2.2.2. <i>Vax: lo fantástico interior</i>	<i>81</i>
2.2.3. <i>Lovecraft: el horror sobrenatural.....</i>	<i>88</i>
2.3. EL HORROR EN LOS CUENTOS DE QUIROGA	92
CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL HORROR SOBRENATURAL EN DOS CUENTOS DE HORACIO QUIROGA.....	98
3.1. METODOLOGÍA PARA EL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO	98
3.1.1. <i>Parámetros para el análisis comparativo</i>	<i>99</i>
3.2. ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LOS CUENTOS.....	100
3.2.1. <i>El almohadón de plumas</i>	<i>100</i>
3.2.2. <i>La insolación</i>	<i>130</i>
CONCLUSIONES.....	156
BIBLIOGRAFÍA.....	161
ANEXOS.....	163

RESUMEN

Horacio Quiroga fue el autor que inauguró el cuento latinoamericano, a inicios del siglo XX. Parte de su obra se distingue por la presencia de las bases del horror europeo y norteamericano, sobre todo, del romanticismo de Edgar Allan Poe, autor que figura como la principal influencia en el estilo y las temáticas de la narrativa del uruguayo. En esta investigación, se analiza la conjugación de los elementos propios del horror clásico con el contexto latinoamericano, el cual se expone en la obra de Quiroga por medio de su prosa realista que, no obstante, utiliza recursos de la literatura fantástica. El escenario que Quiroga escoge para sus mejores cuentos acerca su narrativa a la de Rudyard Kipling, quien desarrolló el horror fantástico en el exótico ambiente de la selva india. Tomando como referencia a estos y otros exponentes del horror, se aplica un análisis comparativo entre los elementos fantásticos y los recursos estilísticos presentes en obras selectas de la literatura de horror clásica, y dos cuentos fundamentales de Quiroga.

INTRODUCCIÓN

El horror es la escala máxima del miedo, sentimiento con el cual el cuerpo responde ante aquello que resulta incomprensible o amenazante. En la literatura, el género del horror tiene como objetivo provocar esa sensación en el lector, enfrentándolo con aquello que le provoca dicha reacción: la fuente del miedo está, precisamente, en aquello que el lector desconoce. De ahí que lo *sobrenatural* haga referencia a aquello que resulta imposible de explicar por medio de las leyes que rigen el mundo de lo *real* o lo *conocido*; las historias de horror encuentran su origen en los mitos y leyendas de una comunidad, que, a través de los siglos, conforma un imaginario alrededor de los fenómenos inexplicables. Estas creencias, a pesar de ser refutadas con el paso de los siglos gracias a los avances de la ciencia, mantienen su cualidad intrigante y seductora, siendo fuente inagotable de propuestas renovadas por el ingenio de nuevos autores.

La literatura de horror nació en el siglo XVIII, en el auge del Romanticismo inglés, cuya principal vertiente fue la novela gótica. En Norteamérica, el gótico derivaría en el siglo XIX en el subgénero del romanticismo oscuro (*Dark Romanticism*), corriente cuyo principal representante es Edgar Allan Poe. En Latinoamérica, no obstante, la literatura del horror no apareció sino hasta inicios del siglo XX, con la obra de Horacio Quiroga, quien no solo introdujo el horror a las letras latinoamericanas, sino que revolucionaría también el género del relato corto, hasta entonces poco trabajado —en comparación con la novela— en el ámbito latinoamericano. Dentro de su obra, Quiroga evoluciona del realismo al cuento fantástico bajo la gran influencia de Poe, pero sin alejarse del ambiente selvático misionero, propuesta generalmente comparada con la de Rudyard Kipling y sus cuentos ambientados en la selva india. Esta selección del escenario en los cuentos de Quiroga da como resultado una adaptación del cuento de horror clásico al contexto latinoamericano.

La aplicación de los recursos estilísticos y elementos fantásticos del horror extranjero en el escenario latinoamericano da como resultado una obra híbrida y diversa en cuanto a referentes culturales. Esta pluralidad se ve reflejada en las temáticas de los cuentos de Quiroga, los cuales, por lo general, rodean la fascinación romántica por la muerte, lo sobrenatural y la fatalidad. La presente investigación pretende indagar cómo se conjugan estos elementos en los cuentos “El almohadón de plumas” (1907) y “La insolación” (1908), de Horacio Quiroga.

El objetivo principal de esta investigación es reconocer la presencia de los elementos del horror sobrenatural clásico en los cuentos de Quiroga y analizar las variaciones que aplica el autor a los mismos. La pregunta desde la cual parte la investigación es: *¿Cómo adapta Horacio Quiroga los elementos del horror sobrenatural clásico y los introduce al escenario latinoamericano?* Habiendo determinado lo anterior, es necesario partir desde una revisión de los conceptos generales que servirán de base para la investigación, empezando por el género cuento. Para su estudio, se toma como referencia el aporte que varios autores han realizado a la teoría del cuento, fundamentalmente el del alemán Wolfgang Kayser y el del argentino Enrique Anderson Imbert, así como las reflexiones que hacen Edgar Allan Poe y el mismo Horacio Quiroga acerca del tema.

Por lo tanto, en el Capítulo I se realiza una descripción del género cuento y sus características esenciales, para luego ubicar su aparición en Latinoamérica y, finalmente, analizar la retórica quiroguiana del cuento. De este estudio, cabe resaltar que los autores coinciden en que el cuento debe ser una narración breve, con uno o pocos personajes, centrada en un único evento conflictivo y su resolución. Puesto que el límite de espacio para el cuento demanda concisión, cada elemento de la narración debe contribuir al efecto final que el narrador previamente se ha propuesto provocar, el cual generalmente se logra

mediante un desenlace inesperado. Basta recordar algunos cuentos de Quiroga para confirmar el cumplimiento de esta estructura en sus narraciones.

En segundo lugar, la investigación se centra en el concepto de literatura fantástica, de la cual deriva el horror sobrenatural, mediante un estudio de las fases evolutivas del género para llegar a una conclusión sobre las características esenciales de esta corriente. Para esta sección, se tomó como referencia el análisis de los temas de la literatura fantástica realizado por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* (1980), la teoría de la literatura fantástica propuesta por Louis Vax en *Las obras maestras de la literatura fantástica* (1979), y el estudio sobre el horror del norteamericano Howard Phillips Lovecraft, en su ensayo *El horror sobrenatural en la literatura* (1927). Los autores consultados coinciden en que el origen del género del horror está en la literatura fantástica; no se puede concebir la sensación del miedo sin relacionarla con aquello que sobrepasa los límites del entendimiento y la lógica. Lo fantástico abarca lo sobrenatural, que es la principal fuente del horror.

Para empezar, es menester definir los límites de lo fantástico. Tzvetan Todorov plantea que lo fantástico se da cuando en el mundo real, cuyas leyes nos son conocidas y familiares, se produce un acontecimiento inexplicable. Lo fantástico existe, según el autor, en la incertidumbre que se genera ante la presencia de un evento sobrenatural; se debe optar, entonces, por una explicación: al optar por la lógica, se deja lo fantástico y se entra en el terreno de lo extraño; al inclinarse por lo irreal, se entra en lo maravilloso. Lo fantástico es únicamente: “[...] la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (Todorov, 1980, págs. 18-19). La posibilidad de vacilar entre lo real y lo imaginario crea el efecto de lo fantástico.

En cuanto a la relación de lo fantástico con lo sobrenatural, Todorov añade que lo sobrenatural es una categoría demasiado amplia para agruparla en un solo género. Lo

sobrenatural es un recurso aplicado en un sinnúmero de obras y no las clasifica con suficiente precisión. Tomando a H.P. Lovecraft como referente, Todorov afirma que lo sobrenatural en lo fantástico ha sido concebido por otros teóricos como un artificio necesario para generar una impresión específica en el lector, por medio de la atmósfera; es decir, un relato solo es fantástico en función de la intensidad emocional que provoca. Todorov no se adhiere a este punto de vista y, citando algunos ejemplos que apoyan su postura, afirma que: “[...] el temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias” (Todorov, 1980, pág. 26).

Por su parte, para H.P. Lovecraft lo sobrenatural está ligado indisolublemente a lo fantástico. Lovecraft insiste en que no se debe confundir la literatura de horror sobrenatural con la de horror físico: más que un evento misterioso o una aparición, en los cuentos fantásticos: “[...] debe respirarse una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas [...], la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza” (Lovecraft, 1927, pág. 8). Por lo tanto, Lovecraft descarta los cuentos en donde lo fantástico puede explicarse por medios naturales y centra su estudio en la genuina literatura sobrenatural, sobre todo, en el efecto que esta provoca en el lector: “Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus pequeñas sugerencias sobrenaturales” (Lovecraft, 1927, pág. 9).

En cambio, Louis Vax determina que el término ‘sobrenatural’ es ambiguo. Al igual que lo natural, lo sobrenatural puede cambiar de significado dependiendo del contexto en el cual se lo analice. Un eclipse no tuvo las mismas acepciones para las culturas de la antigüedad que en la actualidad. Al determinar que ‘natural’ es sinónimo de ‘explicable’, se abre un campo inestable y cambiante de posibilidades para lo sobrenatural. Lo que incumbe

a la literatura de horror fantástica no es, entonces, la figura de la aparición o el demonio, sino el efecto que estos provocan en el lector: “Lo fantástico no es inferido por el entendimiento, sino percibido con la sensibilidad, de igual modo que lo gracioso, lo trágico o lo cómico” (Vax, 1979, pág. 18). Vax coincide con Lovecraft en la noción de que la esencia de lo fantástico está en su capacidad para provocar: “[...] un estremecimiento deleitoso [...]” (ib.); reacción que necesariamente está relacionada con el concepto del *mal*: “El mal es más inquietante que el bien, y lo fantástico está ligado a la aprehensión de los valores negativos. El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechazan la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto” (ib.).

En cuanto a la vacilación o ambigüedad antes descrita por Todorov, Vax afirma que la ambigüedad es, ante todo: “[...] un artificio concebido para mantener el *suspense* en el lector, y un procedimiento encaminado a modificar su percepción del mundo. Si un objeto nos inquieta no es porque tengamos de él un conocimiento incierto, sino porque suponemos que su naturaleza es equívoca” (Vax, 1979, pág. 26). Para Vax, está en la naturaleza de lo sobrenatural el provocar horror, el monstruo o la aparición nace del espanto que inspira.

De estas definiciones se obtuvieron los parámetros para el análisis de los cuentos “El almohadón de plumas” y “La insolación”, y su correspondiente comparación con la muestra de relatos clásicos de horror sobrenatural. Los puntos por analizar fueron: el tipo de narrador, la vacilación o ambigüedad fantástica, el uso del sentido figurado, la creación de la atmósfera y la consecución del efecto que el narrador pretende provocar en el lector.

Una vez seleccionados los elementos del horror clásico a identificar en los cuentos de Quiroga, se realizó un análisis narratológico en el cual se pretende describir y examinar la estructura narrativa de cada cuento, con el objetivo de facilitar la búsqueda de los elementos que intervienen en la conformación del horror fantástico dentro de esta. En este punto, se exponen las concordancias estructurales que “El almohadón de plumas” y “La

insolación” mantienen con las características del género cuento, establecidas por los teóricos revisados en el Capítulo I, resaltando así la pericia de Quiroga como cuentista. Mediante el análisis narratológico, se identifican los tipos de personajes que utiliza Quiroga en estos relatos y cómo estos encajan con el modelo clásico del horror. Posteriormente, se realiza un estudio de los temas y motivos presentes en los cuentos —siguiendo la categorización de Todorov, que divide lo fantástico en temas del ‘Yo’ y temas del ‘Tú’— y cómo estos están ligados a lo sobrenatural; en este proceso, se seleccionaron narraciones exponenciales del horror clásico (escogidas con base en la selección que los teóricos revisados han tomado como objeto de estudio) pertenecientes a la misma categoría temática de cada cuento, con el fin de establecer una comparación que exponga las semejanzas y diferencias entre los cuentos de Quiroga, influenciados por el ámbito latinoamericano, y los relatos de autores clásicos del género.

Una vez identificados los cuentos que intervendrían en la comparación, se pretendió evidenciar los recursos narrativos y estilísticos que Quiroga retoma y adapta del horror clásico para introducir el elemento sobrenatural en sus cuentos. Para esto, se diseñó un cuadro comparativo en donde se colocaron los elementos del horror clásico antes mencionados (punto de vista, vacilación, sentido figurado, atmósfera y unidad de efecto), para ejemplificar de manera clara las semejanzas y diferencias entre los textos. Para el análisis de “El almohadón de plumas”, se tomaron como punto de comparación: un fragmento de la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897), y los cuentos “Berenice” (1835) y “Ligeia” (1838) de Edgar Allan Poe, por su relación con el vampirismo y su tratamiento de los temas del ‘Tú’. Para el análisis de “La insolación”, en cambio, se tomaron como referencia los cuentos “La marca de la bestia” (1890) y “Al final del camino” (1922) de Rudyard Kipling, que pertenecen a la categoría temática del ‘Yo’ y se refieren, concretamente, al tema del doble.

Finalmente, se encontró que los cuentos de Quiroga mantienen la estructura del cuento de horror planteada por Allan Poe y Louis Vax, con énfasis en la trama lineal y la *unidad de efecto* producida por la gradación de la tensión hasta la aparición del elemento sorpresa situado al final de la historia. Los temas y motivos trabajados en la trama de ambos cuentos coinciden con las categorías planteadas por Todorov, como son: la pasión desmedida (temas del ‘Tú’) en “El almohadón de plumas” y el doble (temas del ‘Yo’) en “La insolación”. En cuanto a los elementos del horror sobrenatural clásico presentes en los cuentos, se encontró que todos se aplican en ambos cuentos de Quiroga, con ciertas variaciones, como por ejemplo la selección del narrador testigo, que no concuerda con el punto de vista protagónico que sugieren Todorov y Poe. Mediante la comparación con la muestra de cuentos clásicos, se logró distinguir la concordancia con los principios del horror sobrenatural y, sobre todo, la originalidad que añade Quiroga a sus cuentos. Por lo tanto, se establece que la hipótesis es verdadera, es decir, que los cuentos de Quiroga en realidad pertenecen a la literatura de horror sobrenatural, con variaciones según el contexto en el cual fueron escritos.

Desde el punto de vista literario, no se ha ahondado en la investigación de las características del cuento de horror sudamericano, a diferencia de lo que se ha hecho con el europeo y angloamericano. Partiendo desde un estudio de la teoría del cuento y del horror fantástico en la literatura, este estudio evidencia los elementos de la literatura de horror clásica que incidieron en el surgimiento de la literatura de horror del siglo XX en Latinoamérica y, de esta forma, establece las características propias del cuento latinoamericano de horror.

El aporte que brinda este estudio a la línea de investigación del cuento latinoamericano consiste en motivar un análisis más profundo del género, puesto que los estudios académicos de la narrativa hispanoamericana se han centrado, en su mayoría, en la

novela. Además, el enfoque en la literatura de horror tiene como propósito sacar a la luz un ámbito poco estudiado de la literatura latinoamericana, ya que se da por sentada la idea de que esta es esencialmente realista. La fuente del horror sobrenatural se encuentra en lo fantástico y las letras sudamericanas cuentan con grandes exponentes de la literatura fantástica, que, no obstante, es poco leída y estudiada. La obra de Quiroga, por ejemplo, es reconocida principalmente en su faceta naturalista y realista, sin tomar en cuenta que sus cuentos más reconocidos están cargados de elementos sobrenaturales. Con su obra, Quiroga instauró en Latinoamérica una narrativa novedosa y heterogénea, que marcó un precedente clave del Boom Latinoamericano e influyó decisivamente en el posicionamiento del relato corto como el género más sobresaliente del siglo de oro de la literatura del Cono Sur.

1. CAPÍTULO I: EL CUENTO LATINOAMERICANO

1.1. Teoría del cuento

1.1.1. El cuento y la ficción

Para iniciar el estudio y análisis del cuento, es necesario empezar por recordar la premisa esencial de todo tipo de literatura, aquella que la define como una de las formas de la ficción. El Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia muestra actualmente las siguientes definiciones de la palabra ficción:

(Del lat. *fictio*, -ōnis) 1. f. Acción y efecto de fingir. / 2. f. Invención, cosa fingida. / 3. f. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios (RAE, 2014).

En “La ficción literaria”, primer apartado de *Teoría y técnica del cuento* de Enrique Anderson Imbert (1979), el autor repasa sus conocimientos del latín y sostiene que *fictio*, -ōnis viene de *fingere*, que significa: “[...] fingir, engañar, y a veces modelar, componer, heñir” (Anderson, 1979, pág. 10). Refiriéndose al cuento, el autor añade que: “[...] en ambas acepciones podría decirse que el cuento es ficticio pues a veces simula una acción que nunca ocurrió y a veces moldea lo que sí ocurrió pero apuntando más a la belleza que a la verdad” (ib.).

De esta forma, Anderson Imbert destaca que la función de la literatura, y, por lo tanto, del cuento, no es reproducir fielmente la realidad, sino brindar placer estético al lector. La libertad del goce estético brinda al escritor posibilidades ilimitadas en cuanto a la elección de temas: “[...] pues todo lo que pasa por la mente es digno de convertirse en literatura. [...] En el instante de la creación literaria la realidad pierde su imperio sobre nosotros” (Anderson, 1979, pág. 12).

Aunque existen vertientes literarias que tienen como fin mimetizar la realidad —véase el caso del realismo, con sus numerosas variantes—, Anderson Imbert señala que el

sometimiento del escritor a las leyes naturales nunca es absoluto, ya que: “[...] seguimos seleccionando con criterio estético” (ib.).

Según el autor, el conocimiento que brinda la literatura no es conceptual, como sucede en la ciencia —la cual se preocupa por leyes generales o universales—, sino intuitivo: evoca elementos particulares, privados y concretos de la experiencia del escritor, quien, a su vez: “[...] expresa la experiencia total del hombre en cuanto hombre: una experiencia personal, privada, abundante en matices y relieves” (Anderson, 1979, pág. 11). Puesto que la intuición no distingue entre lo real y lo irreal, a la ficción literaria no le concierne la distinción entre verdad y falsedad. Toda literatura es meramente ficción.

De la misma forma, Wolfgang Kayser apunta en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (1954), al referirse a las obras en prosa:

[...] con la primera palabra que crea el novelista, crea ya un mundo, que, al mismo tiempo, se crea a sí mismo a través de él. Las más exactas descripciones de procesos técnicos, de situaciones sociales o de mociones internas nunca son reproducciones, sino siempre creaciones (Kayser, 1954, pág. 469).

Con esta afirmación, Kayser previene al lector a no caer en la confusión de unificar al autor —persona real que escribe el cuento— con el narrador, quien, al igual que los personajes, es otro agente de la ficción: “[...] no entienden que también el narrador es fruto de la ficción, que también él forma parte de la realidad poética que narra y que considera como su única realidad” (Kayser, 1954, pág. 466).

La misma observación es hecha por Anderson Imbert, quien introduce un esquema de la comunicación literaria (ver Anexo 1) en donde se diferencia la figura del *escritor* con la del *narrador*, y, posteriormente, la del *lector ideal* con el *lector real*: para empezar, Anderson afirma que: “Todo el cuento es un mundo imaginario. El escritor comunica un lenguaje, pero no se comunica con nosotros por medio de su habla viva. Las frases que leemos no son de él mismo sino de ese personaje suyo al que llamó *narrador*” (Anderson, 1979, pág. 44). El escritor, al momento de escribir, representa un papel y se produce en él

un desdoblamiento que tiene como resultado la aparición de: “[...] la persona ideal que asume la función de narrar dentro de un texto” (Anderson, 1979, pág. 45). El escritor puede o no asignarle al narrador rasgos de su personalidad, así como puede o no compartir las ideas que expresa el narrador; aquello deja de tener importancia para el análisis literario, dado que: “[...] el narrador es un personaje tan ficticio como los personajes que inventa” (Anderson, 1979, pág. 46).

De la misma figura del escritor real nace el *lector ideal*, por medio de la relectura. La primera persona en leer un texto es, evidentemente, su autor; en este acto: “[...] el escritor comprueba la credibilidad de su cuento leyéndose o imaginando a alguien que lo lee: el lector” (Anderson, 1979, pág. 50). Al situarse en la posición del lector, el escritor, además de fingir a un narrador ficticio, finge también un lector ideal, con el fin de lograr que el lector real imagine algo parecido a lo que él, como autor, imaginó al momento de escribir. Puesto que el escritor y el lector están en situaciones reales, no participan en la situación imaginaria del cuento. Así como el escritor entra en la ficción por medio del narrador, durante la lectura el lector se deja ‘ficcionalizar’ al identificarse con el lector ideal para quien el cuentista escribe.

Kayser menciona también al lector ideal como parte del universo ficticio de la obra y lo diferencia del lector real: “[...] trátase del lector al que se dirige el narrador en la novela” (Kayser, 1954, pág. 462). Citando a Hugo Von Hofmannsthal, el autor añade que:

[los prosistas] escriben en contacto con un oyente ideal. Este oyente es, en cierto modo, el representante de la humanidad: crearlo al mismo tiempo que la obra y mantener vivo el sentimiento de su presencia es quizá lo más fino y lo más fuerte que puede producir la fuerza creadora del prosista (ib.).

Para Kayser, la simulación del papel del lector es de gran importancia para el arte narrativo, ya que, por este medio, el autor puede crear y corregir el efecto deseado, advertir las preguntas que el lector real se hará en el momento de la lectura y definir cómo irá mostrando las respuestas, o cuáles de ellas pueden quedar irresolutas.

1.2. El cuento como género literario

Al hablar de *géneros*, la discusión persiste entre los autores, críticos y estudiosos de la literatura. Partiendo de la división griega de los géneros en épico, lírico y dramático, los estudios literarios discuten hasta la actualidad sobre si estos existen o no, si esta clasificación es aplicable a todas las obras literarias o si cada obra debería estudiarse por su individualidad, como una creación esencialmente única, que: “[...] vale por lo que tiene de inimitable, por lo que la distingue de todas las demás y no por aquello que la vuelve semejante a ellas” (Todorov, 1980, pág. 4). El problema está dado, entonces, por el valor de *género* como categoría estética. Anderson Imbert parafrasea a Benedetto Croce, quien impugna la teoría de los géneros sosteniendo que la obra literaria: “[...] es la expresión de intuiciones individuales; cuando de la obra pasamos al concepto de *género* hemos abandonado la Estética y ya estamos en la Lógica” (Anderson, 1979, pág. 13). A lo largo de la historia de la literatura, el concepto de género encadenó por momentos a la ficción literaria, obligándola a regirse a normas y concepciones abstractas.

Pero, como señala Anderson Imbert, estos fueron: “[...] accidentes en la historia de las costumbres, no rasgos esenciales de la expresión estética” (Anderson, 1979, pág. 14). Todorov señala que es necesario hacer una distinción entre los dos sentidos que se le atribuyen a la palabra género: “[...] para evitar toda ambigüedad habría que hablar por una parte de *géneros históricos* y por otra, de *géneros teóricos*. Los primeros resultarían de una observación de la realidad literaria; los segundos, de una deducción de índole teórica” (Todorov, 1980, pág. 11). La primera acepción es la aceptada por Anderson Imbert, quien señala que los géneros existen, sí, en cuanto a manifestaciones históricas, pero no como categorías estéticas: “Teóricamente, un género no existe, históricamente, sí” (Anderson, 1979, pág. 14). Los géneros son necesarios, entonces, para ordenar de algún modo la inconmensurable cantidad de obras escritas a lo largo de la historia, por medio de la

abstracción de sus características comunes: “Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aún al escritor” (ib.).

Sobre el escritor y los géneros, Anderson Imbert y Todorov coinciden en que los géneros invitan al escritor a repetir rasgos semejantes a los de las obras tradicionales, o, por el contrario, a desligarse de los mismos:

Sólo reconocemos a un texto el derecho de figurar en la historia de la literatura en la medida que modifique la idea que teníamos hasta ese momento de una u otra actividad, [...] Un texto no es tan solo el producto de una combinatoria preexistente [...], sino también una transformación de esta combinatoria (Todorov, 1980, págs. 5-6).

“Una obra importante no pertenece a un género, más bien pertenece a dos, al género cuyas normas acaba de transgredir y al género que está fundando con sus nuevas normas” (Anderson, 1979, pág. 14). Todorov recalca que, para que haya transgresión, es necesario que la norma sea evidente. Es poco acertado afirmar que la literatura contemporánea carezca de distinciones genéricas; no obstante, estas distinciones ya no corresponden a las nociones legadas por las teorías literarias del pasado. Siguiendo la afirmación de que “la literatura se crea a partir de la literatura” (Todorov, 1980, pág. 8), es imposible negar que toda obra literaria mantiene relación con las obras ya existentes. En conclusión: “los géneros son esos eslabones mediante los cuales la obra se relaciona con el universo de la literatura” (ib.).

Con respecto al *cuento*, el cuentista, aunque libre para seleccionar los temas y artilugios estéticos que prefiera, “[...] tiene que desgajar su cuento, no de la realidad cotidiana, sino del universo de la literatura. Porque su cuento está hecho de convenciones artísticas nos es fácil incluirlo, junto con otros similares, en un *género cuento*” (Anderson, 1979, pág. 14). El género cuento no existe dentro de un cuento en concreto, sino dentro de la mente del escritor y del crítico: “[...] es un mero concepto histórico y teórico” (ib.).

Una definición más concreta es la que plantea Kayser, partiendo de la misma tripartición clásica: la lírica, la épica y la dramática. Kayser afirma que:

En general, no ofrece duda la cuestión de si una obra pertenece a la Lírica, a la Épica o a la Dramática. La inclusión en el plano correspondiente está condicionada por la forma en que se presenta la obra de arte. Si se nos cuenta alguna cosa, estamos en el dominio de la Épica; si unas personas disfrazadas actúan en un escenario, nos encontramos en el de la Dramática, y cuando se siente una situación y es expresada por un *yo*, en el de la Lírica. (Kayser, 1954, pág. 438).

La división coincide con la que Anderson Imbert retoma de Karl Bühler en *Teoría de la expresión* (1950), quien clasifica los géneros según las funciones del lenguaje —expresiva, apelativa y representativa—, como actitudes mediante las cuales se lleva a cabo el acto de la comunicación entre hablante, acontecimiento y oyente: “Los géneros serían pues derivaciones imaginarias de esas situaciones y esos acentos” (Bühler, 1950, pág. 252). Estas derivaciones serían el género lírico (hablante que habla consigo mismo, función expresiva), el dramático (interacción entre hablantes, función apelativa) y el narrativo (hablante imaginario —narrador— que se dirige al lector para contarle eventos pasados, su función es *representar* el mundo).

Ambos autores reconocen que, en la práctica, estos géneros no se expresan de forma pura y pueden intercalarse, así como las tres funciones están siempre presentes en el acto del habla. Lo que concierne a la presente investigación es la actitud y la forma de lo narrativo o lo épico, género dentro del cual los teóricos consultados incluyen al cuento.

1.2.1. Interpretación y análisis del género épico

Para el análisis de los cuentos de Horacio Quiroga —y su respectiva comparación con obras representativas del horror sobrenatural—, es necesario empezar por una revisión de los elementos que intervienen en la conformación de un texto narrativo. Después de revisar los puntos de vista de varios autores con respecto al tema, a continuación, se expone una breve descripción de los elementos que se tomarán en cuenta en el análisis narratológico del Capítulo III:

1.2.1.1. Elementos referentes al contenido de la narración

- **Tema:**

Según Boris Tomashevsky (1925), cuyo ensayo “Temática” consta en *Iniciación a la narratología* (Corrales, 2011), la combinación de frases individuales en el proceso artístico de la narración da como resultado una construcción en la que se hallan unidas por una idea o tema común: “Las significaciones de los elementos particulares de la obra constituyen una unidad que es el tema (aquello de lo que se habla)” (citado en Corrales, 2011, pág. 153).

Ante el concepto de *tema*, Anderson Imbert opta por el de *idea*, al concebirla como una interpretación de la concepción del mundo del narrador:

El narrador pone una idea en su interpretación poética de la vida sentida por él mientras que el crítico pone un tema en su propia interpretación científica del cuento. [...] El tema del cuento es una abstracción obtenida por el crítico en una operación lógica, conceptual discursiva. (Anderson, 1979, pág. 85)

Asimismo, Kayser postula la idea como unidad de sentido del mundo poético: “[...] la obra puede estar sometida a la fuerza de una *idea*, que actúa como un imán, dando unidad a las diversas partes” (Kayser, 1954, pág. 293). El autor diferencia la *idea* del *asunto*, noción cercana a la que Anderson Imbert asigna a *tema*: “Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria, y va a influir en su contenido, se llama asunto” (Anderson, 1979, pág. 71). El tema es, en conclusión, una abstracción que el lector realiza del argumento y los motivos que se tratan en la obra, donde intenta encontrar la idea principal que el narrador quiso exponer en el texto, la cual atraviesa toda la trama. El lector relaciona esta idea con temas convencionales establecidos por la tradición, y que están vinculados, generalmente, con la condición humana; citando a Kayser: “[...] los problemas del destino, de lo religioso, del hombre, de sus relaciones con la naturaleza, del amor, de la muerte” (Kayser, 1954, pág. 297).

- **Motivos:**

Para Kayser: “[...] el motivo es una situación típica que se repite; llena, por tanto, de significado humano” (Kayser, 1954, pág. 77). El motivo surge de la semejanza que se encuentra al estudiar varias obras literarias o narraciones de la cultura popular, no solo en pequeños rasgos comunes, sino también en las situaciones, los personajes y en los esquemas narrativos. “Trátase, por tanto, de unidades que aparecen en las más diversas combinaciones” (Kayser, 1954, pág. 76). Un tema puede albergar varios motivos, de la misma forma, las cualidades particulares de un motivo pueden favorecer su uso en determinados géneros. Adicionalmente, Kayser sostiene que: “Hay motivos que surgen en determinadas épocas con tanta frecuencia que se convierten en índices del espíritu entonces reinante” (Kayser, 1954, pág. 79); por lo tanto, el análisis de los motivos literarios es una parte clave para identificar los rasgos de determinados géneros históricos.

El motivo es, además, el impulso de una acción. Anderson Imbert deshecha la acepción *motivos* y opta por *temas parciales*, aunque la idea que propone es la misma: “[...] empujan la acción o la arrastran” (Anderson, 1979, pág. 138). Al igual que Kayser, Anderson afirma que los temas parciales están presentes desde tiempos inmemoriales en la literatura universal, estos: “[...] están entre la tradición y la invención, pues el narrador, aunque los tome del pasado histórico, los renueva con su talento personal” (ib.). A diferencia del tema general, los temas parciales no dominan la totalidad de la narración.

- **Fábula:**

Kayser utiliza el término fábula, que es el actualmente aceptado en la narratología, para designar a la reproducción del contenido de una obra, en la cual se extrae en forma de relato solo aquello que es importante para la estructura de la acción: “Si se intenta reducir el desarrollo de la acción a extrema sencillez, a esquema puro, se obtiene precisamente lo que la ciencia de la literatura suele designar como *fábula* o argumento de la obra” (Kayser, 1954,

pág. 98). Para este proceso, Kayser señala que suele ser necesario “invertir el orden del contenido” (ib.) para exponerlo de forma cronológica.

Para designar a la fábula, Tomashevsky utiliza el término *argumento*: “Llamamos argumento al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra” (citado en Corrales, 2011, pág. 158). El autor coincide en que el argumento es la exposición en orden cronológico de los acontecimientos, “[...] independientemente del modo en que han sido dispuestos e introducidos en la obra” (ib.). Para Anderson Imbert, la fábula responde a la pregunta de *qué* se ha narrado, independientemente del *cómo*.

- **Trama:**

La trama se diferencia de la fábula en cuanto a que expone los acontecimientos en el orden en que estos aparecen en la obra. Tomashevsky postula que trama es lo opuesto a la fábula, puesto que: “[...] aunque está constituida por los mismos acontecimientos, respeta en cambio su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los presentan” (citado en Corrales, 2011, pág. 158). Según Anderson Imbert: “[...] la trama somete los acontecimientos a una estructura” (Anderson, 1979, pág. 93).

1.2.1.2. Elementos referentes a la estructura de la narración

- **Narrador:**

El narrador es, como se vio en el apartado (1.1.1), el elemento principal del acto narrativo, puesto que es el encargado de llevar al plano de la ficción la idea del escritor y, también, el guía del lector dentro de la obra, puesto que: “[...] él y sólo él es quien impone su punto de mira. El lector tiene que aceptar esa perspectiva y sumirse en la personalidad del narrador” (Anderson, 1979, pág. 50). Para Kayser, el narrador es el punto de unión entre lo que se narra y el público: “La técnica del arte narrativo se deriva de la situación inicial del *narrar*; existe un acontecimiento que se narra, existe un público a quien se narra y existe un narrador que sirve de intermediario entre ambos” (Kayser, 1954, pág. 261). Por medio del

narrador, se establece una *perspectiva o punto de vista* desde el cual se narra, que varía según los fines estéticos del escritor. Los tipos de narrador nacen, entonces, del punto de vista seleccionado por el autor.

Kayser y Anderson dividen a los tipos de narrador entre los que narran en *primera persona* y los que narran en *tercera persona*. En la primera categoría constan los narradores internos (narrador protagonista y narrador testigo), mientras que en la segunda están los narradores externos (narrador omnisciente, que Corrales divide en omnisciente neutro, editorial y multiselectivo) (Anderson, 1979, págs. 44-49) (Ver Anexo 2).

- **Tiempo**

La situación épica primitiva es la siguiente: un narrador cuenta a un auditorio algo que ha sucedido. El punto de vista del narrador se encuentra, por tanto, frente a lo que va a contarse. [...] La expresión lingüística de lo épico es, evidentemente, el pretérito, que presenta lo que narra como pasado, es decir, como inmutable, fijo [...] (Kayser, 1954, pág. 460).

Como expone Kayser, toda narración se refiere a acontecimientos pasados y es el narrador quien elige cómo dichos acontecimientos están dispuestos, libertad que le permite invertir el orden temporal de la historia. Cabe partir por definir, entonces, la situación del narrador con respecto al punto desde donde narra: “El hablante vive simultáneamente en dos órdenes temporales: en el de sus personajes [...] y, al mismo tiempo, en un punto mucho más avanzado, el de su presente narrativo, desde el cual ve todo como pasado” (Kayser, 1954, pág. 467).

Determinado lo anterior, resta definir los recursos narrativos de los cuales se sirve el narrador para alterar el orden de los acontecimientos y estructurar la trama:

- Prolepsis o anticipación: “El narrador cuenta el acontecimiento B antes que el acontecimiento A, cuando en la realidad lógica y cronológica, este último había ocurrido antes que el primero” (Corrales, 2011, pág. 75). Lejos de disminuir la tensión y resultar, con esto, contraproducente para el efecto esperado en el lector,

mediante la anticipación, dice Kayser, el narrador puede crear la “disposición anímica para lo que va a venir” (Kayser, 1954, pág. 467).

- Analepsis o retrospección: “El artificio consiste en que el narrador, en el decurso de un acontecimiento, introduce la narración de otro que había ocurrido antes, cronológicamente hablando” (Corrales, 2011, pág. 78). El narrador puede servirse de la retrospección para traer del pasado un dato aislado que aporta al entendimiento del incidente que se narra o, si un cuento empieza precisamente por el incidente, la retrospección, en un carácter más amplio, recupera la totalidad del pasado (Anderson, 1979, pág. 206).

- **Personaje:**

Los personajes son los agentes de la acción que se narra. Tanto por su importancia en el desarrollo de la trama, como por su expresión de los motivos que trata la obra, ciertos personajes adquieren más relevancia que otros. La caracterización de un personaje principal es, por tanto, más compleja que la de un personaje secundario o de relleno. En una narración bien lograda, esta caracterización no se nombra, sino que se evidencia en las acciones e interacciones del personaje; para Anderson Imbert, “el carácter de esos personajes queda revelado por esa trama de acciones [...], el camino que ha elegido (por impulso propio o empujado por lo que lo rodea) acusa su carácter”(Anderson, 1979, pág. 236). La jerarquía entre personajes viene dada, además, por si a lo largo de la trama se ejecuta o no un *cambio* en su carácter. La forma más simple de categorizarlos es en personajes *planos* y *redondos*: los personajes planos no cambian a lo largo de la acción del cuento; con respecto a su caracterización, sucede generalmente que: “[...] aunque su personalidad no sea simple, el narrador destaca en ellos una cualidad singular” (Anderson, 1979, pág. 249), cualidad que se repite a lo largo de la trama y no sufre alteración con los incidentes. El personaje redondo, en cambio: “entra en un curso de acción y cuando sale ya no es el mismo: algo ha cambiado

en su modo de ser” (ib.), cambio que sorprende al lector y contribuye a la satisfacción estética al final del relato.

- **Espacio**

El espacio o escenario se refiere al marco espacio-temporal dentro del cual se desarrollan los acontecimientos, a saber, el lugar y el período histórico donde estos suceden. Kayser advierte que no debe entenderse como el simple paisaje, ya que es posible llevar su caracterización al plano poético (Kayser, 1954, pág. 476). Anderson Imbert señala que la función del marco espacio-temporal de un cuento es: “[...] convencernos de que su acción es probable” (Anderson, 1979, pág. 233); gracias a un marco espacio-temporal bien definido, la obra gana verosimilitud. Anderson señala que, incluso: “[...] la descripción del ambiente es a veces un índice de carácter” (ib.).

1.2.2. La denominación *cuento*

La segunda dificultad que surge al hablar del género del cuento se hace presente al comparar los diversos nombres que se le asigna en otras lenguas. En las lenguas romances, el término *romance* o *romanz* terminó por utilizarse para designar una narración en prosa, con excepción del castellano, donde *romance* se refiere a una composición épico-lírica. Cervantes fue el primero en adoptar el préstamo lingüístico *novella*, diminutivo proveniente del italiano (*nuova*: nueva, noticia), para denominar a sus narraciones breves y, dentro de la novela, usó el término *cuento* para una narración popular.

La diferencia entre novela y cuento no es para él cosa de dimensiones en el espacio sino de actitud: espontánea en el cuento, empujada en la novela. Novelar es inventar; contar es transmitir una materia narrativa común (Anderson, 1979, págs. 16-17).

La ambigüedad se da en cuanto que las novelas de Cervantes son más extensas que los cuentos, pero breves en comparación con otras narraciones, también llamadas novelas en aquella época. Finalmente, la palabra novela acabaría por designar la narración larga. En cambio, el término *nouvelle*, utilizado en el francés y el alemán, generalmente traducido

como ‘novela corta’, se utiliza con frecuencia para designar obras que en castellano se incluirían más bien en la categoría de cuento.

El término *cuento* deriva etimológicamente del latín *compŭtus*, que significa ‘cuenta’; el verbo contar denomina el acto en el sentido numérico: calcular. De contar objetos a contar historias, parece ser que el paso se dio durante la Edad Media; Anderson Imbert señala que: “existieron narraciones medievales similares al género moderno que hoy llamamos *cuento* pero se las llamaba fábulas, fablillas, ejemplos, apólogos, proverbios, hazañas, castigos, palabras que señalaban la raíz didáctica del género” (Anderson, 1979, pág. 16). Durante el Renacimiento, la palabra *cuento* empezó a ganar aceptación al ser empleada para designar formas simples: chistes, anécdotas, refranes, etc. “En general retiene una alusión a esquemas orales, populares, de fantasía” (ib.). Los románticos mantuvieron la acepción fantástica del término, aunque preferían llamar a este tipo de narraciones *leyendas* o *baladas*. Pronto se relacionó el cuento con narraciones populares de corte fantástico, dirigidas para niños.

De esto último, cabe señalar la diferenciación que Louis Vax (1979) hace entorno al cuento y la leyenda, oposición que el autor remonta a los hermanos Grimm, bajo la premisa de que: “El cuento es más bien poético; la leyenda, más bien histórica” (Vax, 1979, pág. 42). La precisión de los datos sobre el lugar, la fecha y los involucrados en los acontecimientos es más una preocupación de la leyenda que del cuento. Las diferencias de estructura entre ambas narraciones están dadas por la función de cada una: “[...] el cuento aspira a divertir, la leyenda, a expresar y transmitir creencias” (ib.). A diferencia del cuento, que es reconocido por su universalidad, se entiende a la leyenda como algo propio del imaginario de una comunidad, no aplicable fuera de ese límite, que tiene como finalidad reavivar las creencias del grupo y consolidarlo como unidad: “Los relatos legendarios confirman la verdad de las creencias míticas, del mismo modo que

los relatos de milagros justifican la fe religiosa” (Vax, 1979, pág. 44). No obstante, la leyenda jugará un rol fundamental en la creación de los temas del cuento fantástico, tema que se revisa en el Capítulo II de esta investigación.

Ya en el siglo XIX, el término *cuento* empieza a emplearse para narraciones que cumplen con una estructura específica, independientemente del tema, ciertamente gracias a la renovación que autores como Edgar Allan Poe aportaron al género.

1.2.3. Características del género

Aunque se ha establecido previamente la relación del cuento con la tradición oral, para Anderson Imbert las conjeturas sobre el origen del cuento y el paso del cuento oral al cuento escrito son inverificables. Que varios cuentos de la antigüedad, creados en distintas regiones, se parezcan entre sí solo se explica mediante la premisa de que la ficción refleja constantes humanas: deseos, esperanzas, temores, etc., que son comunes y trascendentes. Al respecto, Anderson Imbert afirma que:

[...] la tradición del cuento oral y la historia del cuento escrito coexisten pero no en líneas paralelas. Son más bien ondulantes. Se apartan. Se acercan. Se tocan. Se entrecruzan. A veces el cuento oral adquiere forma literaria. A veces el cuento escrito se difunde por el pueblo. Las influencias son recíprocas (Anderson, 1979, pág. 31).

Son relativamente escasas las compilaciones de cuentos auténticamente folklóricos, cabe resaltar las colecciones de Perrault y los hermanos Grimm, e incluso ellos retocan y estilizan lo que transcriben. No obstante, queda clara la cercana y estrecha relación entre los cuentos primigenios y la oralidad. Anderson Imbert insiste en que los primeros cuentos se desprenden de conversaciones: “Los primeros cuentos del mundo llevan la marca de su nacimiento, que es la conversación de donde salen” (Anderson, 1979, pág. 23). El cuento, entonces, en sus orígenes históricos, fue una diversión que consistía en sorprender al oyente con la introducción de un acontecimiento extraordinario, que lo desvíe de la situación ordinaria en que los conversadores se encontraban.

Un ejemplo clásico está presente en la *Odisea*, de Homero, donde además de las aventuras que surgen directamente de la acción en el presente narrativo, hay escenas en donde los personajes se detienen a conversar. En el palacio de Alcínoo, Ulises cuenta sus peripecias después de abandonar Troya: la batalla con el Cíclope, el encuentro con Circe, su escapada de las sirenas, su estadía con Calipso, etc. Surge de los poemas homéricos la figura histórica del *aedo*, destinado a cantar las hazañas de los héroes, comparable con el bardo celta y, más tarde, durante la Edad Media, con el juglar.

Del origen oral del cuento derivan algunas de sus características esenciales. En el plano de la literatura, donde existe total libertad para el uso de la palabra, el cuentista mantiene la postura del conversador, quien sabe que dispone de poco tiempo para contar sin perder la atención de sus espectadores. La primera característica del cuento es, por lo tanto, la brevedad de la trama:

Al contar su cuento el cuentista asume la postura psicológica de un conversador que sabe que la atención del público dura poco y, por tanto, debe redondear rápidamente ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que lo interrumpan o lo desentiendan. Tiene que ser breve (Anderson, 1979, pág. 25).

Kayser, quien asigna a la expresión *novela corta* las mismas características que definen lo que en castellano comprendemos como cuento, postula también la limitación en la extensión, que diferencia a este de otros géneros épicos como la novela: “La novela corta tiende a la concentración, y, lo mismo que al drama, le interesa en primer lugar la tensión horizontal, [...] su estructura está determinada claramente por un solo acontecimiento y su desarrollo” (Kayser, 1954, pág. 234).

Para Edgar Allan Poe, el cuento se caracteriza por la existencia de un efecto único, situado al final de la historia, y por la obligación que tienen todos los elementos del relato a contribuir en ese efecto:

Un hábil artista ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayuden a

lograr el efecto preconcebido. Si su primera frase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido (Poe, 1842b, págs. 121-122)

Siguiendo la línea de Poe, los autores coinciden en que, debido a la brevedad, el cuento —a diferencia de la novela— debe centrarse en la trama más que en los personajes. Anderson Imbert construye su propia definición de cuento a partir de las propuestas de varios autores y concluye que este: “[...] consta de una serie de acontecimientos entretnejidos en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio” (Anderson, 1979, pág. 40). Siguiendo este razonamiento, para Anderson lo importante en el cuento es el placer estético y la sorpresa que produzca el relato al lector, para lo cual la atención ha de centrarse en la situación: “Lo que urge al cuentista es impresionar a los lectores más con una acción que con los agentes de la acción. [...] El cuento introduce un personaje como mero agente de acción, y el lector se interesa, no por su carácter, sino por la situación en que está metido” (Anderson, 1979, págs. 25, 35).

Según lo anterior, el cuento puede desarrollarse con uno o pocos personajes, inmersos en una única situación crítica que se precipita inmediatamente en su desenlace. Kayser comparte este punto de vista al afirmar que: “[...] entre todas las formas del arte narrativo, la novela corta se manifiesta una vez más como la más afín al drama, en cuanto que, a partir de cierto momento, sigue la línea recta del desarrollo de la acción” (Kayser, 1954, pág. 274). Sobre los personajes, el autor coincide en que su papel dentro del cuento es secundario: “Los personajes no pueden tener aquí valor propio; son, simplemente, parte de la estructura del acontecimiento” (Kayser, 1954, pág. 475). No obstante, en el cuento de horror la caracterización del personaje cobra mayor importancia, como se observará en el Capítulo II.

Con respecto al tratamiento del tiempo, Kayser expresa que su manipulación queda limitada, y, con ello: “[...] queda también limitado el papel del narrador. No puede hacer

largas digresiones, tiene que narrar objetivamente y, por su tono, se le nota impresionado por lo inquietante del mundo que la novela corta abarca y estructura” (ib.).

Para Louis Vax, la *nouvelle* —traducida en este caso como *cuento*, en lugar de la acepción *novela corta* utilizada en el texto original— está muy cerca de la *nouvelle* (noticia en francés) en el sentido que refiere a: “[...] un hecho reciente digno de retener la atención por su carácter insólito” (Vax, 1979, pág. 30). Del mismo modo que Anderson Imbert, Vax evidencia la relación entre el cuento y la oralidad al mencionar que: “[...] el que cuenta una *nouvelle* debe saber estimular la curiosidad, mantener sin aliento al auditorio, evitar dilaciones” (ib.). Ante esta premisa, Vax coincide en que, más que en los caracteres, la *nouvelle* se centra en la acción:

[...] el autor se ceñirá tanto como pueda a la unidad de acción que desdeña las peripecias inútiles, a la unidad de espacio que preserva una atmósfera original, a la unidad de tiempo que concentra el drama, a la unidad de efecto que brota en la acción para estallar en el desenlace (Vax, 1979, pág. 32).

En esta cita de Vax se resumen las características con las cuales Anderson Imbert y Kayser diferencian al cuento de la novela: brevedad, unidad de tiempo-espacio, primacía de la trama por sobre la caracterización del personaje, existencia de un incidente central, gradación de la tensión hasta un desenlace inesperado. Los elementos estructurales del cuento trabajan, entonces, en función de la *intención* del narrador de provocar un efecto único y gradual en el lector, —cuya intensidad máxima se alcanza en el clímax de la narración (más adelante se revisará la estructura de la trama tradicional del cuento)—, efecto que se consigue cuando el curso de la narración está planeado con antelación, cuando las acciones están pensadas en dirección al desenlace:

Sólo cuando no perdemos de vista el desenlace es que podemos dar al argumento su indispensable aspecto de consecuencia o causalidad, derivado de la construcción de los incidentes, y especialmente por el tono en todos los temas, que sirven para el desarrollo de la intención (Poe, 1842b, pág. 29).

Vax también menciona un elemento primordial para Edgar Allan Poe y otros estudiosos del cuento: la *atmósfera*. Para Anderson Imbert, la atmósfera está directamente relacionada con la actitud del narrador, la cual se manifiesta no solo a través de sus variaciones tonales, sino también por medio de la localización de la acción en cierto lugar y cierta época. La atmósfera tiene que ver, entonces, con el marco espacio-temporal donde se ubica el cuento. Es innegable que ciertos escenarios están universalmente asociados a determinados sentimientos de forma metafórica (la paz de un valle, el misterio en un castillo abandonado, etc.), apunta Anderson:

[las atmósferas] no se desprenden de un lugar, sino que resultan de la asociación que el narrador establece entre un lugar, una edad, un personaje, un suceso, unas costumbres, [...] unos modos de vivir y de hablar. La atmósfera, pues, es la reacción del narrador, es la forma artística que da a su estado de ánimo (Anderson, 1979, pág. 87).

No obstante, la atmósfera no se limita a la descripción del espacio —en la cual sobresalen los detalles—, sino que está modelada por todos los elementos de la estructura y el contenido que intervienen en la creación del cuento. Todos los elementos que surgen en el proceso creativo (la trama, el carácter del personaje, el tema, el vocabulario, el ritmo, etc.) contribuyen a la conformación de la atmósfera del cuento. No se trata solo de la correspondencia entre el ánimo de los personajes y el aspecto de las cosas, sino que, además: “[...] la atmósfera es una de las fuerzas que ayudan al desenvolvimiento de la trama” (Anderson, 1979, pág. 88), puesto que dispone el ánimo del lector a la inminencia de lo que va a ocurrir, contribuyendo a la *unidad de efecto* que tiene tanta importancia para Poe y otros cuentistas. Lovecraft, por ejemplo, sostiene que en el cuento: “[...] la atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de la autenticidad no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada” (Lovecraft, 1927, pág. 9); dicha impresión es el efecto único, intenso y sorpresivo, que se genera en el lector durante la lectura de un cuento.

Julio Cortázar, en su ensayo “Algunos aspectos del cuento” (1970), sostiene que ese efecto se consigue partiendo por el tema y —todavía más importante— por el tratamiento que el escritor le da al mismo. Cortázar sostiene que el cuentista debe escoger y limitar sucesos *significativos*: “[...] que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad” (Cortázar, 1970) hacia algo que va mucho más allá de la anécdota literaria contenida en el cuento. Para conseguir esa *apertura*, no es necesario escarbar en situaciones extraordinarias; un evento significativo puede hallarse cuando lo cotidiano se convierte: “[...] en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico” (ib.). Un cuento memorable, según Cortázar, se da cuando se produce esa ruptura y el cuento traspasa sus propios límites, revelando algo trascendente sobre la condición humana, que está mucho más allá de la pequeña anécdota que se narra.

Para darle significación a una narración que parte de lo común, Cortázar vuelve a la estructura breve del cuento y propone que la concentración de los elementos en una trama limitada demanda intensidad y tensión: “La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema” (ib.). El alcance de la unidad de efecto depende, entonces, de la eficacia con la cual el escritor maneje los elementos del contenido y la estructura del cuento, para recrear en el lector la conmoción que lo llevó a escribir el cuento. Esta pericia, añade Cortázar, es propia del oficio del escritor, el cual consiste en:

[...] lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que lo rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con sus circunstancias de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa (ib.).

1.2.4. Estructura tradicional de la trama en el cuento

Tras determinar las características que diferencian al cuento de otros géneros épicos, es oportuno hacer una corta revisión sobre la estructura básica que constituye al cuento, pero para ello es imprescindible aclarar que no todos los cuentos siguen esta línea en el desarrollo de la acción. Cabe diferenciar, entonces, las nociones de principio, medio y fin de las de exposición, nudo y desenlace. Todo cuento tiene un principio, es donde la narración comienza y el lector se siente interesado —o no— por lo que el narrador empieza a contarle. Pero este inicio no tiene que coincidir con el inicio de la acción. Un cuento puede, por ejemplo, empezar por la muerte del protagonista, es decir, por el inevitable desenlace al cual nos llevará la acción. Puede también empezar por el nudo, en medio de una persecución, por ejemplo, y solo llegado a la mitad explicarnos cómo llegó el personaje a su actual situación. Podría decirse que los cuentos con final abierto no tienen desenlace; no obstante, es evidente que donde el narrador calla termina la historia. Queda en la libertad del narrador, como se vio en (1.2.1), el disponer los acontecimientos en el orden que considere mejor para llevar a cabo su intención.

Queda, por lo tanto, descartada la suposición de que las partes del cuento deben presentarse en un orden preestablecido. Es posible, no obstante, definir un esquema que sirva de referencia para el ordenamiento lógico de la trama. Anderson Imbert expone el más conocido, el cual se basa en el papel de la voluntad (o propósito) de los personajes, es decir, de los agentes que mueven la acción dentro del cuento. Estos agentes producen *conductas*, es decir, “un comportamiento que obra hacia fines” (Anderson, 1979, pág. 120). Por el orden en que estas conductas inciden en el desarrollo de la trama, un cuento consta de cuatro momentos (Ver Anexo 3):

- Exposición: Establece la situación en la que surge la acción del cuento. Define el marco espacio-temporal, introduce al protagonista y otros personajes y los

caracteriza. Al final de la exposición, se produce el incidente o estímulo que define el conflicto principal del cuento.

- Nudo: Los personajes entran en acción y, al mismo tiempo, aparecen obstáculos que dificultan el cumplimiento de su voluntad. Los personajes, “[...] al darnos un sentido de finalidad, mantienen nuestro ánimo en suspenso” (Anderson, 1979, pág. 122).
- Clímax: el conflicto principal llega a un punto crítico, al tiempo que la intensidad y la tensión llegan al punto máximo. Una de las voluntades en conflicto resulta vencedora. El protagonista cumple su propósito o fracasa. Generalmente, este punto está cercano al fin de la narración.
- Desenlace: “Aquí termina el estado de suspensión del lector” (ib.). En algunos casos, el punto culminante y el desenlace coinciden, pero también es posible que, después del clímax, el desenlace se retarde para mostrar el efecto que la resolución del conflicto produjo en los personajes.

1.3. El cuento latinoamericano

Si existe un género que se ha establecido como el predilecto de los escritores hispanoamericanos, no cabe duda de que este es el cuento. Esto se relaciona, claro está, con la particular cercanía que se ha mantenido entre la sociedad latinoamericana y la tradición oral, la cual —aunque ha entrado en un proceso de decadencia— permanece latente en la conformación de la identidad de cada cultura. El hecho de contar está implícito en la cotidianeidad de los pueblos, donde la leyenda y el mito resurgen en las conversaciones de los mayores y siguen atrayendo la atención de los más jóvenes. De aquí que, de la conversación tradicional, surgiera el cuento latinoamericano.

Enrique Pupo-Walker, en el prólogo a *El cuento hispanoamericano ante la crítica* (1973), afirma que: “la tradición narrativa hispanoamericana se remonta a las culturas

precolombinas” (Pupo-Walker, 1973, pág. 10); en el proceso de mestizaje que se llevó a cabo durante la etapa colonial, la fábula autóctona sufrió una transformación que la ajustó a los modelos de la narrativa europea. Esta hibridación comienza a hacerse presente en las compilaciones de relatos de los cronistas de Indias, de las cuales posiblemente la más relevante es *Los comentarios reales* de ‘El Inca’ Garcilaso de la Vega.

La leyenda constituye la principal fuente de inspiración de los primeros esbozos de cuento aparecidos en Hispanoamérica. En el mismo libro, José J. Arrom (1973) incluso destaca la inclusión de elementos fantásticos o maravillosos en cuentos de la época, que tenían por referencia los mitos etiológicos de los incas (su análisis se centra en el idilio indianista de fray Martín de Murúa, que data de 1610). En este punto, cabe retomar la distinción que Louis Vax hace entre el cuento y la leyenda, donde subraya que la leyenda está impregnada de *creencia*: “Presente en los dos géneros, lo maravilloso no se manifiesta en ellos de la misma manera. [...] En lugar de elevar la realidad cotidiana a la existencia mágica, los cuentos degradan la materia a la trivialidad. En el universo de la leyenda, por el contrario, una realidad única se revela alternativamente mágica y cotidiana” (Vax, 1979, pág. 47). No sucede así en el cuento fantástico, que Vax ubica más cercano a la leyenda que al cuento formal.

Esto último tiene lugar, señala Vax, gracias a la caducidad de las creencias. Cuando la leyenda encuentra su decadencia, el narrador fantástico halla en ella la fuente de sus creaciones: “Es de la leyenda popular de donde la literatura fantástica ha tomado la mayor parte de los temas que los especialistas han repartido en géneros, especies y variedades. Estos temas expresan, bien preocupaciones permanentes, bien opiniones pasajeras” (Vax, 1979, pág. 51). No obstante, esta transición se da solo cuando el escepticismo del escritor se transforma en convencimiento fingido, cuando el narrador logra convencer al

lector, también escéptico, de dejarse convencer por lo que el tema tiene de saberes antiguos y trascendentales:

La literatura fantástica moderna se remonta a la época en que los escritores dejaron de tragarse la carne de las creencias para deleitarse con su aroma, al momento en que lo ingenuo cedió su lugar a lo sentimental, es decir, a la edad en que el hombre que saborea el presente que pasa se eclipsa ante el que se deleita con el pasado inmutable (Vax, 1979, págs. 58-59).

De aquí que, gracias a la riqueza y complejidad en la cosmogonía de las civilizaciones precolombinas, los escritores hispanoamericanos hayan encontrado en la leyenda popular una fuente inagotable de temáticas y motivos, tendencia que se extendió hasta el siglo XX en autores como José María Arguedas o Miguel Ángel Asturias, y que derivaría en esa fascinación por lo fantástico que se expresa —en menor o mayor grado— en algunas de las obras magistrales de la literatura hispanoamericana contemporánea.

Establecido dicho antecedente, resta condensar en estos párrafos la historia del desarrollo del cuento moderno latinoamericano. Pupo-Walker inicia esta revisión a inicios del siglo XIX, cuando la tendencia se inclinaba al costumbrismo. Aún lejos de consolidar al cuento como el género que hoy conocemos, los autores se limitaban a una escritura enteramente descriptiva. Pupo-Walker señala que de este tipo de literatura se prolonga el realismo que ha predominado en parte considerable de la narrativa hispanoamericana: “Desde sus orígenes, el carácter deslumbrante del mundo americano invitó a la contemplación y al registro minucioso del mundo físico” (Pupo-Walker, 1973, pág. 12).

La preocupación estética de este período prevaleció hasta principios del siglo XX, cuando, aunque ya se habían desarrollado nuevas corrientes, existió una abundante producción de realismo criollista. Mucho y, a la vez, poco se ha dicho sobre esta corriente, que no es alabada por la crítica debido a su inclinación por lo regional y porque su interés se inclina más a la protesta social que a lo estético-literario. Incluso décadas más tarde, rezagos del criollismo siguieron desatando el furor de la crítica: Julio Cortázar reniega del uso que los ‘malos cuentistas’ le dan a los cuentos orales de la cultura popular, cuando el cuentista

inexperto: “[...] entiende, en cambio, que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando en lo posible el tono hablado, los giros campesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local” (Cortázar, 1970).

A finales del siglo XIX, la influencia del cuento europeo empezaría a evidenciarse en la nueva generación de cuentistas, paralelamente a la aparición de la corriente modernista, que tendría un impacto tan fuerte en el cuento como lo tuvo en la poesía. Pupo-Walker afirma que la prosa modernista: “[...] impuso al relato las economías severas del lenguaje poético” (Pupo-Walker, 1973, pág. 12), tomando en cuenta que la mayoría de los escritores modernistas sobresalen más como poetas que como cuentistas. Entre ellos, destacan José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, y Amado Nervo, en cuyos cuentos se definió el diseño estructural del cuento modernista. Aunque la prosa modernista tuvo como falencia el exceso de imágenes y evocaciones poéticas —que cortaban la fluidez de la trama—, el mayor aporte del modernismo al cuento hispanoamericano fue la introducción de nuevas formas de la ficción, en donde lo imaginativo se develó como un mejor recurso que la documentación exacta del mundo o de la tradición.

Superada la primera época del modernismo, la generación posterior “[...] amplió considerablemente el registro del cuento y, a partir de aquellos años, es cada vez más difícil identificar las direcciones múltiples que emprende el cuento hispanoamericano” (Alazraki, 1973, pág. 51). Corresponde a este período la obra de Leopoldo Lugones, Enrique López Albuja, Horacio Quiroga y Rafael Arévalo Martínez. Algunos críticos han optado por etiquetar a esta segunda etapa de la corriente como *postmodernismo*: José Miguel Oviedo, en *Historia de la literatura hispanoamericana (III. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo)* (2012) sostiene que el postmodernismo consiste en: “[...] un estilo literario cuyas fuentes están en el modernismo, pero que se procesan de modos diferentes”

(Oviedo, 2012, pág. 12). En esta fase, los autores ensayaron algunos de los más profundos cambios que la nueva estética establecería en el cuento.

A la par que el cuento modernista, el naturalismo empezó a cultivarse en la vertiente realista, aunque con mucho más éxito que el costumbrismo: “[...] el cuento tiene ahora una estructura precisa, personajes bien caracterizados y descripciones del ambiente con una función definida en la trama” (Leal, 1966, pág. 49). En algunos casos, llegó a producirse una fusión entre las dos tendencias predominantes del momento; Pupo-Walker menciona los cuentos “El fardo” de Rubén Darío y “Égloga de verano” de Manuel Díaz Rodríguez como muestras de la conjugación entre “la perfección verbal modernista” y “los sucesos violentos y grotescos que exaltó el naturalismo” (Pupo-Walker, 1973, pág. 13). Emir Rodríguez Monegal, destaca que fue en el naturalismo y el realismo europeo donde los modernistas latinoamericanos encontraron su mejor prosa narrativa: “El naturalismo [...] llegó a la América hispánica a través de la obra de los Goncourt, de Maupassant, Zola, Chéjov y Gorki” (Rodríguez, 1983, pág. 204). Esta influencia, afirma Rodríguez, eliminó los vestigios del heroísmo romántico para enfocar la atención en “los aspectos más sórdidos de la realidad contemporánea” (ib.). Entre los narradores que destacan en este período, Rodríguez menciona a autores uruguayos como Javier de Viana y Carlos Reyles, pero destaca la figura de Horacio Quiroga como el mejor cuentista de la época modernista.

Tras la Revolución mexicana (1910), el proceso de transformación social incidió en una literatura donde el cuento ocupa un sitio importante. El cuento, inspirado en el hecho colectivo de la revolución, evoluciona hasta entrar en una época donde, en la narrativa, prevalece la creación de lo imaginario. De la nueva actitud literaria, la cual inauguran los cuentos admirables de Juan Rulfo, Juan José Arreola y Julio Ramón Ribeyro, surgen nuevas tendencias encabezadas por el relato fantástico, cuyo principal exponente fue Jorge Luis Borges, que inicia en la narrativa hispanoamericana “[...] una intensa exploración del

lenguaje” (Pupo-Walker, 1973, pág. 16) que continuó en los autores pertenecientes al Boom Latinoamericano (en los años 60): “Se ha originado [...] una escritura que se repliega sobre sí misma y que cuestiona desde sus entrañas la naturaleza de la obra literaria” (ib.). De la mano de autores como Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares y Gabriel García Márquez, entre otros, el cuento aportó un repertorio de temáticas y técnicas narrativas que impulsaron a la narrativa latinoamericana a su difusión y reconocimiento universal.

1.3.1. Quiroga y la teoría del cuento moderno latinoamericano

Horacio Quiroga perteneció a la llamada ‘Generación 900’ de la literatura uruguaya y, junto con Juan Carlos Onetti, es uno de los narradores uruguayos más populares e influyentes a nivel mundial. Aunque nació en la provincia de El Salto, en la frontera con Argentina, fue en este último país en donde logró posicionar su obra y donde se radicaría de forma permanente, tras el exilio voluntario al cual se atuvo como consecuencia del homicidio involuntario de uno de sus mejores amigos. Víctima de la desgracia desde la infancia hasta su muerte, Quiroga triunfó en el mundo literario como el escritor que introdujo el género del cuento en las letras latinoamericanas. Seguidor del romanticismo de Poe, el naturalismo de Maupassant y las historias fantásticas de Kipling, Horacio Quiroga logró sobrepasar la corriente modernista de inicios del siglo XX e inaugurar el cuento de horror fantástico en Hispanoamérica. A pesar de no haber sido galardonado bajo ningún reconocimiento por la crítica literaria, en la actualidad Quiroga es reconocido mundialmente como el primer maestro del cuento latinoamericano.

Quiroga ha recibido un sinnúmero de calificaciones por parte de la crítica, que ha intentado clasificar su obra dentro de los cánones preestablecidos. El error radica en que es prácticamente imposible situar la obra de Quiroga dentro de una escuela literaria, debido a la gran diversidad existente dentro de la misma. Abelardo Castillo, por ejemplo, intenta esbozar una descripción de su narrativa y afirma que, durante sus primeros años, se lo

considera: “[...] algo decadente a la francesa, modernista a su manera, un poco romántico —o quizá sería mejor decir simbolista— a la manera de Poe” (Castillo, 1993, pág. 30), crítica basada en sus primeras publicaciones, específicamente, en el poemario *Los arrecifes de coral* (1901), cuya principal influencia fue el viaje que Quiroga realizó a París en 1900.

Posteriormente, la primera expedición a Misiones (1903) junto con su maestro, Leopoldo Lugones, marca un giro en la vida y obra de Quiroga, quien años más tarde toma la decisión de establecerse como colono en San Ignacio y abandona, casi por completo, el modernismo de su primer poemario. Con la publicación de “Los mensú” (1914), se inaugura su segundo período creativo, marcado por la aparición de los relatos designados como *cuentos de monte* por su ambientación rural, que darían pie a que se lo califique de indigenista e incluso precursor del criollismo; Seymour Menton (citado en Gonzales, 2007) llegaría a decir que: “[...] se le puede considerar como padre de las dos tendencias principales del siglo XX [en prosa]: el criollismo y el cosmopolitismo” (González, 2007, pág. 3). Por otro lado, y tomando en cuenta la completa magnitud de su obra, Cardona (2011) se avienta a afirmar que: “Quiroga es ante todo y sobre todo un maestro del cuento realista, con un criterio estético que evoluciona sensiblemente hacia el cuento psicológico” (Cardona, 2011, págs. 8-9); esto último puede evidenciarse en narraciones como “Los perseguidos” (1905) o “El Vampiro” (1927), de ambientación urbana, que juegan con el horror psicológico pero permanecen dentro de los parámetros del realismo.

Para una aproximación más precisa, resulta conveniente guiarnos, entonces, por la palabra del mismo Quiroga al hablar de sus influencias: Poe, Kipling, Chéjov y Maupassant, a quienes menciona en su “Decálogo del perfecto cuentista”: “I. Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chéjov— como en Dios mismo” (Quiroga, 1927). No obstante, Gonzales de León señala que, de los cuatro, “parece claro que sólo Poe deja una huella indeleble y definitiva en él” (González, 2007, pág. 6). Zum Felde (1959), el primer crítico

que estudió la obra de Quiroga y sus influencias, sostiene el mismo argumento y menciona que el paralelismo entre Quiroga y Poe es evidente, sobre todo, en sus primeros relatos, que se equiparan a los del poeta norteamericano al ser: "[...] narraciones de carácter impresionante; fantasía patética; anormalidad psíquica de los personajes; sensación de vago horror alucinante" (Zum, 1959). Castillo, por su parte, resalta además la admiración de Quiroga por Henrik Ibsen y Fiodor Dostoievsky, pero plantea que lo esencial es conocer qué cosa original trajo Quiroga a nuestra literatura. A esta pregunta, Castillo responde que la más evidente es el cuento: "[Horacio Quiroga] fue, para Latinoamérica, el inventor del cuento. Quiroga hizo antes que nadie, entre nosotros, lo que Poe haría en Estados Unidos: sistematizó el relato breve y lo elevó en la práctica a la categoría de género literario" (Castillo, 1993, pág. 31).

De esto último, es importante reconocer la influencia de Poe en toda la obra de Quiroga; no obstante, resulta esencial describir cómo esa influencia aportó a la escritura de los cuentos cien por ciento quiroguianos, que dejan de ser una mera adaptación de situaciones antes planteadas por Poe. Margo Glantz (1976) afirma sobre esto:

Quiroga trabaja deliberadamente para aprender los métodos de Poe en la práctica literaria misma. [...] pero esa preocupación no se limita a dejarse influir por una temática morbosa que los liga a ambos; además de ahondar en esa temática que también es suya por afinidad y por razones obsesivas, Quiroga estudia la estructura del cuento que Poe desarrolla no en sus ensayos críticos en general [...] sino en los mismo cuentos (Glantz, 1976, pág. 97).

De ahí que en ciertos cuentos de Quiroga, como en los de Poe, lo que mueva la trama sea una especie de impulso perverso, una tendencia hacia la crueldad sin motivo (recordemos cuentos como "El gato negro" o "El corazón delator"). Poe inicia sus cuentos explicando con gran lucidez, inteligencia y determinación, los actos más irracionales y macabros. Quiroga, por su parte, utilizará también este recurso, pero: "[...] matizándolo luego a su manera y definiendo su propia concepción de *la perversidad* que él definirá como *lo turbio*"

(Glantz, 1976, pág. 99), como sucede, por ejemplo, en “La gallina degollada” (1917) o “El simún” (1921).

Al igual que en el caso de Poe, la muerte es la temática que atraviesa toda la obra de Quiroga. Para H.A. Murena (1976), en el caso de Quiroga la presencia de lo macabro, tanto en la vida como en la obra del autor uruguayo, fue cuestión de elección. Murena sostiene que, hasta su primera estadía en Misiones, Quiroga había “martilleado con el estilo y jugado con el horror” (Murena, 1976, pág. 28) en cuentos experimentales como “El crimen del otro” (1904), que es reconocido más como una imitación y homenaje al modelo poeniano que por su eficacia narrativa. Luego, “Quiroga marcha a radicarse en plena selva misionera. Por su propia decisión, la existencia se transformó repentinamente para este refinado en una situación extrema, en la que el riesgo y la necesidad fueron el signo de cada día” (Murena, 1976, pág. 29). El horror pasa entonces de ser una técnica, un aprendizaje del modelo de Poe y de los maestros europeos, a ser una realidad en la vida del autor:

En Misiones se sintió súbitamente golpeado en el rostro, traspasado, volteado de su cómoda cabalgadura, por el rayo del verdadero horror. [...] El horror habita también ahora, como antes, sus narraciones, pero en una forma tal que sabemos que ya no hay pasatiempo, sino sobrecogedoras experiencias (Murena, 1976, págs. 30,32).

No es casualidad, entonces, que la mayoría de los cuentos de monte estén narrados por un testigo (“La miel silvestre”, “Gloria tropical”, “En la noche”, “El *yacyateré*”, etc), como si el narrador se posicionase como observador de la conducta humana en situaciones extremas. En otros, en cambio, la voz del narrador supera la anécdota y se vuelve omnisciente, capaz de describir la desesperación de los personajes en su lucha solitaria por la supervivencia (“A la deriva”, “Los inmigrantes”, “El desierto”). Inmerso en el mundo hostil de la selva misionera, el horror aprendido del romanticismo de Poe y practicado en “Para noche de insomnio” (1899) o “Los buques suicidantes” (1906) se transforma en un horror personal, vívido, proveniente de la observación e interacción con la realidad circundante.

Por otra parte, un rasgo clave de la innovación en la narrativa de Quiroga es su énfasis en la psicología del personaje. Mientras que para Poe el cuento está centrado en la acción, de la cual el personaje es un mero instrumento (Ver 1.2.3), Gonzáles de León establece que:

[...] la cuentística de Quiroga está basada en un desarrollo profundísimo (sin antecedentes) del personaje. Sin embargo, este desarrollo desemboca en su propia disolución, en una mimetización del personaje con su paisaje y –he aquí uno de los elementos más modernos de esta obra– por momentos, en lo contrario: el paisaje se vuelve una extensión muda, implacable, de la situación interna del personaje (Gonzáles, 2007, pág. 5).

Esto último queda claro en cuentos como “El almohadón de plumas”, publicado en 1907, antes de formar parte de la recopilación *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917), del cual Glantz afirma: “está construido con tal maestría que aun conservando elementos muy característicos del cuentista americano [Poe], es ya totalmente de Quiroga” (Glantz, 1976, pág. 103). Este cuento, que será analizado a profundidad en el Capítulo III, comprende la intensidad y concentración para lograr el efecto que señala Poe; constituye, además, una *totalidad* predeterminada en un tiempo limitado de lectura, por lo cual se lo considera el resultado de la teoría poeniana aplicada al pie de la letra. Además, la temática del cuento mantiene el vínculo de Quiroga con Poe, como menciona Glantz:

“El Almohadón de plumas” es un caso típico de vampirismo con la presencia del monstruo y todo, pero antes que nada es el planteamiento de esa sinrazón, de ese caos que debe legitimarse en frases explicativas y serenas, en el que dos seres humanos se aman, pero se destruyen” (Glantz, 1976, pág. 104).

El vampirismo, tanto en Poe como en Quiroga, no se expresa solo en la presencia del no muerto (como sucede en “Ligeia” o en “Berenice”) sino en la necesidad del personaje (generalmente el masculino) de poseer al ser amado, como una posibilidad para detener su propia muerte. Véase la obsesión de los protagonistas con partes del cuerpo de su amada moribunda: los ojos de Ligeia, los dientes de Berenice y, finalmente, la sangre de Alicia en “El almohadón de plumas”: “[...] es un amuleto, un fetiche, es la magia que detiene la propia muerte, [...] el canibalismo sagrado que nos mantiene vivos aunque muera lo que amamos” (ib.). La diferencia en Quiroga se encuentra en que el personaje de Jordán, el vampiro en

“El almohadón de plumas”, está caracterizado en el cuento fundamentalmente por medio de las descripciones del ambiente. No se menciona palabra alguna que denote en él principios de locura o perversidad. Sus diálogos son mínimos, su único gesto que tiende a lo siniestro es el abrazo que desencadena la crisis de Alicia. Su figura se mimetiza con el ambiente de la casa enorme y silenciosa, con la sofocante habitación de la enferma y con la presencia del espectro que ronda la cama.

Para Castillo, esta sería la diferencia más importante entre la literatura de Poe y los cuentos de Quiroga; este que afirma que: “Quiroga es básicamente un creador de personajes y Poe, de situaciones” (Castillo, 1993, pág. 33). No obstante, una diferencia más sutil y clave —señala Zum Felde— es la manera en la cual Quiroga maneja el realismo, que se distancia de la fascinación romántica por lo paranormal, la cual se acerca más a lo onírico y, finalmente, hace una apuesta por la lógica. Es verdad que gran parte de los cuentos de Quiroga narran realidades, aunque aterradoras, concebibles. Al respecto, Gonzáles de León señala que a Quiroga “[...] lo diferencia del poeta norteamericano [Poe] el estar más abierto al mundo concreto, incluso en el trabajo y el hastío del colono, pero los une el horror alucinado que al rozar la realidad adquiere su golpe total, desmedido” (Gonzáles, 2007).

En “El almohadón de plumas”, el horror no se agudiza por la exposición de la locura del personaje, la descripción del crimen o la redención en la confesión —como sucede con los cuentos de Poe—, sino que se encuentra en la cercanía y naturalidad que aporta la explicación final del cuento:

La explicación racionalista parece hundir en el anonimato cotidiano la presencia del insecto-vampiro, pero es justamente esa coexistencia tan cercana, este simbolismo de factura tan concreta, lo que produce el horror más hondo. Y se produce al darnos conciencia de su cercanía, al insinuarse como símbolo inmediato [...] sin el brillo perfecto que causa lo sobrenatural, aunque este vaya implicado en el territorio del relato (Glantz, 1976, págs. 107,108).

A diferencia de los cuentos poenianos, en “El almohadón de plumas” el énfasis no se encuentra en lo sobrenatural, que es, más bien, lo que mueve la trama hacia su inesperado

final; lo que importa en este relato es, según Bratosevich: “[...] la catástrofe mental, la posibilidad de que en la vida se den esas catástrofes de novela, no la validez de las explicaciones mismas” (Bratosevich, 1976, pág. 79).

Zum Felde establece, además, que el distanciamiento del estilo de Quiroga con el de Poe se evidencia claramente en la elección del paisaje. Glantz concuerda con esto último al reflexionar sobre las imágenes que, en Poe, crean un marcado contraste entre lo sobrenatural y lo lógico; mientras que, en Quiroga, son las imágenes las que mantienen el relato sujeto a lo natural: a la extrema inclemencia de lo natural.

En Quiroga la visión se va afinando y sus colores antes modernistas —corales, turquesa, esmeraldas, dorados—, se reducen sabiamente a los blancos enneguecedores y difusos que la luz del sol proyecta sobre los objetos (“La insolación”), a los encendidos escarlatas sanguinolentos (la sangre o el sol poniente en “La gallina degollada”), contrapuesta a los tonos grisáceos o negros como la tinta del Río Paraná (“Van-Houten”). Así el color cobrizo de las nubes de Poe se tiñe con los rojos del crepúsculo y de la sangre, los desfiladeros glaciales son el equivalente del sol en el desierto y los colores turbios del río se encuentran con las aguas ennegrecidas por donde circulan los barcos espectrales del norteamericano (Glantz, 1976, pág. 116).

Por lo tanto, el aporte de Quiroga a la literatura latinoamericana es relevante también por su originalidad, puesto que, a pesar de tomar elementos esenciales de sus narradores predilectos, Quiroga se sitúa dentro de su propio escenario. En este caso, es evidente la proximidad que gran parte de la obra de Quiroga mantiene con los cuentos de ambientación selvática de Rudyard Kipling, otra de sus grandes influencias literarias, con quien comparte la experiencia del extranjero admirado por las maravillas y los horrores de un ambiente desconocido. Así como los cuentos de Poe fueron usados por el joven Quiroga para ensayar el efecto sorpresa y el suspenso, la narrativa de Kipling fue la guía para traducir aquel asombro a un lenguaje fantástico. Es evidente, por ejemplo, la marca de Kipling en los *Cuentos de la selva* (1918), su libro más popular, donde trabaja una dinámica similar a la de los famosos relatos infantiles de *Cuentos de así-fue-como...* (Kipling, 1902).

Jorge Luis Borges, denotando su desprecio por la narrativa de Quiroga, llegaría a afirmar que es el hombre que volvió a escribir los cuentos que Kipling ya había escrito mejor, comentario rechazado por Zum Felde, quien sostiene que:

[...] la similitud de ambos autores es sólo aparente y no pasa de lo superficial. Ambos pintan la vida de la jungla, pero con espíritu y procedimientos distintos. [...] En los cuentos de Quiroga, [...] el plano no es el de la realidad objetiva, como en aquel [Kipling], sino el de la vida oculta que está dentro de todo eso, y a través de lo cual –de dentro a afuera– está visto y trasuntado lo natural, lo geográfico y humano del territorio (Zum, 1959, pág. 410).

Al contrario de Kipling, afirma por su parte Castillo, Quiroga no llega a la selva con la fascinación del colonizador, sino como un antiguo habitante: “Horacio Quiroga eligió la selva, es cierto, vale decir que también a él le era ajena, pero la eligió como un animal cerril que, sin saberlo, vuelve a la selva” (Castillo, 1993, pág. 31). Castillo destaca la naturalidad del autor para crear una atmósfera selvática sin excederse en descripción o énfasis innecesarios; en sus cuentos, lo salvaje se acopla a lo cotidiano, característica que Castillo asocia con la experiencia personal del autor como habitante de Misiones: “[...] por eso no hay énfasis, ni color local, ni elocuencia descriptiva en sus relatos; [...] Quiroga escribe víbora o tigre con la misma naturalidad con que dice árbol” (ib.).

Estas diferencias pueden analizarse en el cuento “La insolación” (1908), también perteneciente a *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917). En este cuento, el ambiente juega un rol fundamental en la trama, descrito con un lenguaje sencillo y una narración sucinta, que se integra con el ambiente rural y de trabajo. Como varios de los cuentos de monte de Quiroga, “La insolación” posee gran influencia de sus lecturas de Kipling, quien es reconocido por decorar sus narraciones con el ambiente mágico e inexplorado de la vida en la selva. Una evidencia clara de esta semejanza puede notarse en la presencia del mito en cuentos como “La marca de la bestia” (Kipling, 1890), donde se trata la caída del hombre en desgracia por su ignorancia o incredulidad sobre los horrores sobrenaturales de ese mundo desconocido (véase en Quiroga, por ejemplo, “El *yaciyateré*”, 1917).

Más concretamente, el tema tratado en “La insolación” —el avistamiento de la muerte como un reflejo espectral del personaje vivo— deriva del planteamiento de Kipling en cuentos como “La litera fantástica” (1921) o “Al final del camino” (1922), donde la ambigüedad se plantea como base fundamental de lo sobrenatural. En estos cuentos, es imposible definir si los fantasmas o apariciones que perturban a los personajes son reales o son producto de una enfermedad mental, provocada por las desafiantes condiciones ambientales de la selva india. Kipling imprime el realismo en el paisaje y la atmósfera para finalmente instalarse en el realismo psicológico y jugar con la ambigüedad de lo fantástico amparado en la débil credibilidad de la palabra de un loco.

En “La insolación”, en cambio, el narrador se inclina por una descripción realista en los primeros párrafos, la cual se rompe con la primera intervención del diálogo de los canes.

Al respecto, Glantz realiza la siguiente interpretación:

El sol fusiona tanto los colores como los límites y al decir límites me refiero no sólo a los concretos, a los enmarcados por el desierto y el sol delirante, sino al de los del mundo de la realidad y el mundo del ‘otro’. El mundo ilimitado, el sobrenatural, el de la Muerte, el que los perros presienten y presagian como símbolos de esa superconciencia que les permite vivir la desaparición de su amo y su propia desgracia (Glantz, 1976, pág. 117).

Al situar el punto de vista de la narración en los perros, Quiroga rebasa la línea de lo realista y lo natural. Lo fantástico es ciertamente evidente en este cuento, ya no cabe una interpretación metafórica o simbólica —como podría darse con “El almohadón de plumas”— que explique el fenómeno extraño y antinatural. El espectro existe, es percibido por los perros y su presencia es un augurio del destino ineludible de Mister Jones. Rodríguez Monegal sostiene que, en el período en que Quiroga escribió este cuento, el recuerdo de la selva había pasado de la admiración y el deslumbramiento inicial a la toma de cierta distancia, que abrió paso a la objetividad y la parquedad necesarias para la escritura de un cuento sobrenatural:

El Chaco está presente en el recuerdo, pero ya empieza a borrarse; por eso puede ser el escenario de un cuento fantástico. Allí los perros de Míster Jones lo ven convertido en Muerte, desdoblado en su propio fantasma, un día antes de que caiga fulminado por el sol (Rodríguez, 1976, pág. 15).

La complejidad de la obra de Quiroga a partir de los relatos de monte consiste, entonces, en la paradójica fórmula realista-fantástica que el autor adoptaría a partir de ese período en gran parte de sus cuentos. Lo real para Quiroga, plantea Nicolás Bratosevich, está atravesado por el esfuerzo del autor por:

[...] regresar, en vida y literatura, a una síntesis primitiva de actitud de mundo [...] Y la mentalidad primitiva, sus horrores ante lo real, no suponen los refinados deslindes naturalistas del pensamiento del siglo XIX [...]: para el primitivo, lo real es indiscriminadamente el mito (Bratosevich, 1976, pág. 64).

El aislamiento voluntario de Quiroga en misiones supondría la búsqueda y el desarrollo de una intuición de un mundo a la vez mágico y real, donde no existiese aún la concepción cultural de la separación entre *materia* y *espíritu*. Lejos de optar por una literatura que copiase fielmente la vida rural, Quiroga escribe sobre esa realidad inventándola, nutriéndola con la experiencia humana, personal, que funge como “revelación de la subjetividad que va a vivirla” (Bratosevich, 1976, pág. 67). Dicha experiencia, al ser exasperante, “se revela —que es más que transfigurarse— con vislumbres fantásticas [...] cuya intensidad casi alucinatoria necesita expresarse con un lenguaje que bordea lo mítico”, señala Bratosevich (1976, pág. 68). En efecto, la descripción del escenario salvaje interna al personaje en el vértigo de la irrealidad, no obstante, sin sacarlo de la objetividad de un mundo ampliamente documentado. Al hablar de cuentos como “La insolación”, entonces, encontramos que la historia:

[...] está planteada en términos de cuento ‘realista’ para corroborar la aventura ‘fantástica’. [...] La vuelta de tuerca fantástica está *justificada* y como reclamada por la realidad natural misma [...] (la naturaleza lleva en sí misma las categorías propicias para lo fantástico) [...] Lo mágico en lo real, lo mítico como una exigencia misma del tremendismo del mundo. Por eso el paisaje auténtico —no el de postal y jardín— es siempre, merece ser un paisaje ‘fantástico’ (Bratosevich, 1976, págs. 69-70).

Los relatos de monte como “La insolación”, señala Rodríguez, se imponen a los de realismo psicológico con dejos modernistas y a otras experimentaciones de Quiroga durante este, su segundo período creativo, y son los que: “[...] revelan a Quiroga a un vasto público y sirven para fundar su gran reputación literaria. Que, además, lo revelan paulatinamente a sí mismo” (Rodríguez, 1976, pág. 18). A partir de 1918, iniciaría lo que la crítica califica como la etapa verdaderamente creadora de su obra (Rodríguez, 1976) —a la cual pertenecen algunas de sus compilaciones más reconocidas, como *Cuentos de la selva* (1918), *El salvaje* (1919) y *Anaconda* (1921)—, que se extendió hasta la década de 1930 con períodos de silencio cada vez más pronunciados. Ya lejos de la selva, radicado en Buenos Aires, Quiroga se sume en un encierro que lo iría apartando del foco de atención del gremio literario de la época, el cual empezaba a maravillarse por la nueva generación de escritores, cuyos fundamentos se forjaron en la revista *Martín Fierro* y, más adelante, en *Sur*.

La obra de Quiroga alcanza su punto álgido con la publicación de *Los desterrados* en 1926, “el mejor libro, el más homogéneo, de Quiroga” (Rodríguez, 1976, pág. 19). La evolución de la obra quiroguiana a partir de los años en la selva se evidencia por completo a partir de esta compilación, en el cambio radical que sufre el estilo del autor. Se ha mencionado ya la naturalidad que caracteriza sus descripciones del ambiente rural, la cual se opone a la ornamentación que Quiroga imprimía inicialmente en sus relatos. Al respecto, Murena añade:

Las palabras, que tan sospechosamente abundaban en su anterior estilo, desaparecen, barridas por un viento radical. Son las palabras esenciales las que quedan, las palabras que les ha arrancado a las cosas en la pugna con ellas. Es la palabra. Y a medida que aumenta el dramatismo de sus obras, a medida que los estremecimientos que narra son más entrañables, mayores deterioros va sufriendo la escritura, el estilo, como si un monstruo impalpable se lo fuera devorando sin remisión (Murena, 1976, pág. 33).

Es similar la opinión de Oviedo (2012), quien señala sobre este período de la obra de Quiroga: “[...] a la retórica económica y austera corresponde una composición y una

estructura narrativa concisas, en las que toda excrecencia ha desaparecido y los músculos del relato se mueven con eficacia y rapidez” (pág. 27). Lejos de ser fortuita, la concisión es una destreza que Quiroga comprende como esencial en el cuento: en los ensayos donde describe y analiza su visión personal sobre la retórica del cuento, insiste en la brevedad necesaria para absorber la atención del lector, así como en la importancia de evitar digresiones en la trama y de mantener la tensión del relato en aumento de principio a fin. En “La crisis del cuento nacional” (1928), Quiroga afirma que, a diferencia del novelista, “[...] el cuentista tiene la capacidad de sugerir más de lo que dice” (citado en Etcheverry, 1976, pág. 172); en “Ante el tribunal” (1930), en cambio, Quiroga hace énfasis en la tensión y la linealidad al sugerir que: “[...] El cuento era una flecha que, cuidadosamente apuntada parte del arco para ir a dar directamente al blanco” (ib.).

A partir de *Los desterrados*, la aplicación de esta medida se hace evidente en sus narraciones. Es notable, por ejemplo, la diferencia entre cuentos como “Los mensú” (1914) o incluso “Un peón” (1924) y relatos escritos años más tarde, como “El hombre muerto” (*Los desterrados*, 1926), el cual tendría una reinvención aún más impactante y estilizada en “Las moscas” (1935); ambos son cuentos de una parquedad y síntesis incomparables, con un efecto exponencialmente superior a los dos anteriores. Pero un cambio más evidente, el más sustancial, es el que se da en la temática y el punto de vista desde donde se narran los cuentos; a partir del ejemplo anterior, se evidencia que las preocupaciones del autor han dejado de ser las del colono que es testigo del sufrimiento y la fatalidad a la que se exponen los trabajadores en la selva, para pasar a un ámbito más personal, íntimo: de cómo el individuo se enfrenta a la selva en total soledad.

Para Rodríguez, el último período creativo de Quiroga el resultado del desarrollo de la técnica aprendida y practicada durante años, de la mano de los autores fundamentales para

Quiroga, y de un cambio de perspectiva en el narrador: de la inmersión del hombre, del escritor, en su obra.

Esa serie de relatos que culmina con el volumen magistral de *Los desterrados* encierra su obra más honda de narrador: el momento en que la fría objetividad del comienzo, aprendida en Maupassant, ensayada a la vera de Kipling, da paso a una visión más profunda y no por ello menos objetiva. El artista se atreve a entrar dentro de la obra (Rodríguez, 1976, pág. 20).

Sobre esto último, entre las características de este nuevo giro en la narrativa quiroguiana, Rodríguez destaca el desarrollo de cierta sensibilidad cercana a la ternura, que no se expresa en sentimentalismos o muestras explícitas de la bondad humana, sino más bien: “[...] la ternura del que sabe qué cosa frágil es el hombre pero que sabe también qué heroico es en su locura y qué sufrido en su dolor, en su genial inconsciencia” (Rodríguez, 1976, pág. 21). Una vez desligado de Poe y Kipling, Quiroga imprime en sus cuentos más que la crónica de la vida en un ambiente exótico: “[sus cuentos] consisten en profundas inmersiones en la realidad humana, hechas por un hombre que ha aprendido al fin a liberar en sí mismo lo trágico, hasta lo horrible” (ib).

Aquello alcanza su mayor expresión en “El desierto” (1923) y en “El hijo” (1928), donde Rodríguez considera que mejor se conjugan todos los elementos que constituyen en estilo quiroguiano, al alcanzar en ambos cuentos el equilibrio entre la distancia de la narrativa y la cercanía de la confesión que el propio Quiroga plantea en el “Decálogo del perfecto cuentista”: “No escribas bajo el imperio de la emoción. Déjala morir, y evócala luego. Si eres capaz entonces de revivirla tal cual fue, has llegado en arte a la mitad del camino” (Quiroga, 1927). Para Rodríguez, estos relatos están escritos “[...] desde la asimilación de aquella tierra que le ha quedado grabada en lo más hondo” (Rodríguez, 1976, pág. 20); de las experiencias de los difíciles años que pasó en Misiones —sobre todo, aquella que lo dejó viudo y con dos hijos a su cargo—, Quiroga extrae los temores y alucinaciones que darían forma al profundo sentimiento paternal que es expresado en estos cuentos, apreciados además por su perfección técnica:

La misma perfección de ambos relatos; su cuidadosa preparación del efecto final (más obvio en “El hijo”, más sutil en “El desierto”; ese juego calculado de anticipaciones y desvíos en que el fatal desenlace es acercado y alejado hasta que se vuelca abrumador sobre la sensibilidad del lector; esa misma perfección técnica, no hacen sino acentuar la fuerza de comunicación del sentimiento (Rodríguez, 1976, pág. 22).

Con estos cuentos, finaliza Rodríguez, Quiroga marca la culminación de su obra, puesto que sus siguientes publicaciones —la novela *Pasado amor* (1929) y los cuentos del volumen *Más allá* (1935), además de algunos relatos dispersos en revistas— carecen de la fuerza y experticia alcanzadas en *Los desterrados*; posteriormente, Quiroga abandonaría de a poco la ficción y definiría su propio silencio como una retirada a tiempo: “Morir y callar a tiempo es en aquella actividad [el arte] un don del cielo” (citado en Rodríguez, 1983, pág. 24).

CAPÍTULO II: EL HORROR SOBRENATURAL

2.1. El horror clásico

El horror aparece como subgénero durante el siglo XIX, en pleno auge del romanticismo gótico y paralelamente al surgimiento de las primeras corrientes realistas. Durante la época victoriana, a su vez, triunfa en el Reino Unido la *ghost story*, gracias a la cual se incorpora el elemento sobrenatural y se afianza la temática de la muerte como propia del género. Autores especializados en el cuento de horror coinciden en que uno de los puntos esenciales de la creación de un relato de estas cualidades es la construcción de la atmósfera:

H.P. Lovecraft sostiene lo siguiente sobre la literatura de horror:

Los auténticos cuentos macabros cuentan con algo más que un misterioso asesino, unos huesos ensangrentados o unos espectros agitando sus cadenas según la vieja regla. Pues debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; han de estar presentes unas fuerzas desconocidas [...] (Lovecraft, 1927, pág. 8).

La creación de la atmósfera en un relato de horror consigue provocar la sensación del miedo en el lector, quien se sumerge en la historia casi como protagonista, puesto que, al igual que los personajes, está sumido en un ambiente siniestro y perturbador, el cual se consigue mediante las insinuaciones del narrador, que van construyendo este fondo con sutileza.

Edgar Allan Poe, en cambio, hace énfasis en la trama, la cual debe estar encaminada a la verosimilitud y a la consecución del efecto esperado en el lector: “cada palabra contribuye al efecto que el narrador previamente se ha propuesto; este efecto debe prepararse ya desde la primera frase y graduarse hasta el final” (citado en Anderson, 1979, p.40).

Generalmente asociado con el relato fantástico, el cuento de horror evolucionó desde su aparición y auge en el ocaso del romanticismo hasta pasar de los temores sobrenaturales al realismo, la novela policial, la ciencia ficción y —más cercano a la actualidad— a la literatura y el cine gore. No obstante, el factor común de estas vertientes es la presencia de

un elemento desestabilizante, necesariamente relacionado con el *mal*, que desencadena la problemática del personaje principal y su consecuente resolución.

Sin embargo, las historias de horror aparecieron tiempo atrás, con la misma literatura oral de los pueblos. El miedo es un factor fundamental en la conformación de la identidad de una comunidad, por estar ligado a un fenómeno desconocido del cual se busca una explicación que deriva en la leyenda y el mito. Así, lo inexplicable se volvió para las primeras civilizaciones, en palabras de H.P. Lovecraft: “[...] una fuente ominosa y omnipotente de desgracias y de bendiciones que azotaban a la humanidad por motivos tan inescrutables como absolutamente extraterrenales” (Lovecraft, 1927, pág. 6).

La cosmogonía y la religión de un pueblo están fundamentadas en estas historias, convirtiéndolas en parte del conocimiento popular de dicha comunidad. En la Antigüedad clásica, los mitos contenían elementos del horror que luego se retomarían para la conformación del género. Por ejemplo, existe la concepción de la idea del monstruo —en personajes mitológicos como Escila y Caribdis, Cerbero, Polifemo, las arpías, las gorgonas, etc.— o el precedente de la idea del fantasma, presente en las apariciones de personajes que han muerto —como la de Creúsa, esposa de Eneas, cuando este regresa a buscarla antes de abandonar Troya con su padre y su hijo—. La literatura clásica se caracteriza por su trascendencia, debido a que en ella se encuentran los temas fundamentales de la condición humana y, hasta nuestros días, los textos clásicos siguen constituyendo una fuente de conocimiento y sabiduría. Gracias a la tradición oral, estos mitos trascendieron su época de surgimiento y continúan siendo un referente para la literatura contemporánea, donde se reescriben e incluso se reinventan; basta citar ejemplos como los cuentos “La casa de Asterión”, de Jorge Luis Borges (1947), o “Circe” de Julio Cortázar (1951).

Lovecraft destaca el origen poético de los primeros indicios de lo sobrenatural en la antigüedad, pero añade ejemplos de textos en prosa: “[...] el hombre lobo relatado por

Petronio, los pasajes aterradores de Apuleyo, la breve pero famosa carta de Plinio a Sara y la extraña compilación titulada ‘De los hechos maravillosos’ del griego Flegon, encontrada durante la época del emperador Adriano” (Lovecraft, 1927, pág. 12).

La falta de testimonios escritos hizo que gran parte de los temores antiguos se perdieran, pero la oralidad logró conservar y ampliar el legado extraído del folklore y los rituales religiosos hasta la Edad Media, cuando en Europa los antiguos mitos nórdicos empezaban a asumir forma literaria:

[...] las brujas, los hombres-lobos, los vampiros y otras criaturas tremebundas, estaban en labios de las ancianas y también de los poetas populares, y era muy corto el paso que faltaba dar para rebasar los límites que separaban a los relatos orales de la composición literaria (Lovecraft, 1927, pág. 10).

Este paso está relacionado con lo que menciona Louis Vax sobre el cuento, la leyenda y la anulación de las creencias, expuesto anteriormente en (1. 3): “[...] el encanto de los relatos sobrevive a la muerte de las creencias” (Vax, 1979, pág. 58). Lovecraft destaca la abundancia e intensidad de lo sobrenatural en los territorios donde predominaba la herencia nórdica, proveniente de “[...] cultos antiquísimos y terribles, cuyos adoradores —procedentes de las épocas pre-aria y pre-agrícola, cuando una raza colonizadora de mongoloides invadió Europa con sus rebaños— practicaban los ritos de fecundidad” (Lovecraft, 1927, pág. 10).

La magia jugó un rol esencial en esta etapa de conformación del horror, las leyendas mágicas despertaron el interés tanto del conocimiento vulgar como del científico, lo cual dio paso al aumento de los estudiosos de la astrología, los cabalistas y alquimistas. La religión, sobre todo la fe cristiana, asentaría durante este período sus doctrinas, que involucran tanto las apariciones y milagros divinos como la figura del mal, lo diabólico y lo demoníaco. El interés por la magia estuvo desde el inicio inclinado hacia finalidades perversas: Lovecraft señala que el miedo, al ser una de las sensaciones más intensas, se graba con mayor fuerza en la conciencia humana que lo placentero; del mismo modo, “[...] los aspectos tenebrosos

y maléficos del misterio cósmico ejercen una fascinación más poderosa sobre nuestros sentimientos que los aspectos beneficiosos”(Lovecraft, 1927, pág. 7). Mientras lo benéfico es acogido por los rituales religiosos, lo maligno alimenta el folklore popular y la fascinación que provoca se agudiza al relacionarlo con lo mágico: “[...] si a esa sensación de temor numinoso se le agrega la irresistible atracción por lo maravilloso, entonces nace un complejo sistema de agudas emociones y de excitación imaginativa cuya vitalidad ha de perdurar tanto como la propia raza humana” (ib.).

De ahí que durante los Años Oscuros abundaran las *misas negras* y que la hechicería terminara relacionándose indisolublemente con la magia negra y los cultos paganos, lo cual desencadenó la sangrienta persecución y cacería de brujas en Europa y Norteamérica.

Louis Vax remarca la influencia de lo religioso (sobre todo, de lo sacrílego) en la conformación de lo fantástico en la literatura:

[...] las religiones depuradas solo conocen el bien y el mal. [...] Se comprende que el culto de los dioses caídos, degradados al rango de demonios, y el del propio Satán hayan suministrado a los autores fantásticos temas asombrosos y fáciles. El horror sagrado se vigoriza en el sacrilegio. [...] Príncipe de la mentira, de la fealdad y del mal, el demonio provoca tanto seducción como repugnancia. Atraída muy de tarde en tarde por el éter celeste, la literatura fantástica se complace generalmente en la cloaca infernal. ¡Demonio! La buena literatura, ¿no se hace acaso con los malos sentimientos? Lo fantástico no radica tanto en la descripción del mal, de lo falso y de lo feo, como en la complacencia que en ello se encuentra (Vax, 1979, pág. 99).

El predominio y arraigo de lo horriblo se extendió hasta la Baja Edad Media y el Renacimiento, intensificado por la angustia general provocada por los azotes de la peste. El arte gótico, surgido en este período, ejemplifica la relevancia de lo religioso para la sociedad del Medioevo. En la literatura, Dante sería el primero en capturar en su *Inferno* (a inicios del siglo XIV) la atmósfera macabra que envuelve lo satánico, al contraponerlo con la luminosidad que caracteriza lo divino en el arte gótico. La estética para ilustrar lo sacrílego en el gótico, sombría y siniestra, sería retomada siglos después en la novela gótica, donde se conjugarían los elementos antes mencionados para la consolidación del género del horror.

Más cercanos al establecimiento del relato corto como género se encuentran, en cambio, los cuentos de Charles Perrault en Francia y de los hermanos Grimm en Alemania, quienes recopilaron historias orales del folklore europeo y las adaptaron para el público infantil, con lo cual lograron ampliar su difusión. Los relatos fantásticos de Perrault y los hermanos Grimm son considerados un precedente importante de los cuentos de horror, aunque, debido al enfoque infantil que se le dio a su obra, muchas de estas cualidades se suavizaron época tras época, hasta las adaptaciones más populares que se difunden en nuestros días.

Aunque tras el Renacimiento decayó el interés por lo sobrenatural en la sociedad europea, en el siglo XVIII, con el despertar del Romanticismo, la exaltación de lo sentimental por sobre lo racional trajo de vuelta los valores estéticos medievales. La ambientación romántica, “[...] con su exaltación de la naturaleza, la irradiación de los esplendores del pasado, de los paisajes extraños, las gestas temerarias y los prodigios increíbles [...]” (Lovecraft, 1927, pág.14), dio paso al resurgimiento del gótico como reacción ante el racionalismo de la Ilustración. Los castillos y monasterios medievales se convirtieron entonces en el escenario donde reaparecieron los antiguos horrores sobrenaturales. La literatura gótica, surgida en Inglaterra a finales del siglo XVIII, deriva del espíritu individualista y pasional del romanticismo, que tiene como fin la exploración íntima, la búsqueda de lo diferente, extraño y único. Esta forma de expresión planteó un rechazo a lo convencional y ortodoxo, sumergiéndose en temáticas vedadas en aquella época: “[...] se vuelven públicas las emociones e imaginaciones que no podían confesarse. Esta línea captará como temática íntima las pasiones malignas, mortales, los deseos y gustos crueles y bajos” (Reyes, 2007, pág. 67).

Esta exploración de lo no convencional vendría acompañada del sentimiento nacionalista, el cual promovería, durante el romanticismo, la recuperación de las leyendas

orales, su reelaboración y prolongación, con el objetivo de conservar la tradición de cada región europea: “Esta recuperación revivirá lo primitivo y, con ello, las tradiciones orales que en las culturas ancestrales daban cuenta de lo maravilloso, lo mágico y, claro está, lo aterrador, conectándose así la literatura con los fondos más auténticos de cada nación” (Reyes, 2007, pág. 71).

Fruto de esta tendencia y de la importancia de lo sobrenatural para la literatura romántica británica —evidenciada en la temprana presencia de lo fantástico y lo fantasmal en las tragedias de Shakespeare y, más adelante, en la poesía de autores como Blake, Coleridge o Keats— nace la corriente gótica de la pluma de Horace Walpole, “[...] quien le dio forma definitiva a la literatura macabra y se convirtió en su auténtico fundador” (Lovecraft, 1927, pág.15). *El castillo de Otranto* (1764) es considerada la primera novela gótica, aunque su éxito recae más en la importancia que tendría como referente para la literatura fantástica que en su valor estético. Su originalidad consiste en la conjugación de los elementos que caracterizarían desde entonces al relato gótico: sucesos inexplicables de carácter sobrenatural, presencia de espectros, un héroe de noble linaje, una bella heroína eternamente perseguida, un tiránico y perverso hidalgo como antagonista y el infaltable escenario situado en los corredores subterráneos y en las tinieblas de un antiguo castillo gótico.

Al no tan aclamado Walpole le seguiría la obra de Ann Radcliffe, quien, partiendo de los mismos elementos, “[...] lograría imprimir una atmósfera aterradora gracias a la adecuada dosificación de pistas e indicios que van llenando la pintura de la narración con detalles que apuntan al testimonio de una acción maléfica” (Reyes, 2007, pág. 36). Las novelas de Radcliffe enriquecieron la novela gótica con su sensibilidad para la creación de una atmósfera amenazante y aumentaron el interés general por las temáticas de horror y suspenso, lo cual provocó la aparición de una multitud de imitadores tanto en Europa como

en Norteamérica. Finalmente, la literatura gótica encontraría su apogeo en la obra de Matthew Gregory Lewis, autor de la novela *El monje* (1796), “[...] una obra maestra de auténtica pesadilla cuyos elementos góticos tradicionales están condimentados con un cúmulo de rasgos macabros” (Lovecraft, 1927, pág. 21). Alimentada por el folclore teutón, la obra de Lewis es la primera en asumir el tema de la aparición y el pacto demoníaco; la novela rompió escandalosamente los cánones del decoro con descripciones vívidas de lo diabólico encarnado en la lujuria. Al contrario de sus predecesores, “[...] Lewis no explica los fenómenos sobrenaturales con ningún tipo de argumentación sensata, ni intenta arropar con causalidades de tipo naturalista las manifestaciones espectrales que inventa” (Reyes, 2007, pág. 63). Para finales del siglo XVIII, la popularidad de la novela gótica en Inglaterra y Alemania alcanzó su punto máximo, reflejado en la saturación editorial del modelo y las temáticas góticas.

Paralelamente al auge y ocaso del gótico en la novela inglesa, el romanticismo europeo del siglo XIX daría importantes variaciones al tratamiento literario del horror, en obras que son consideradas clásicas del género y de la literatura universal en general. Siguiendo con la línea de autores ingleses, cabe mencionar la obra de las escritoras Mary Shelley, quien innovó las temáticas del horror e, incluso, figura como precedente de la ciencia ficción por *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1817), y Emily Brontë, quien combina la angustiante presencia del alma en pena con la atmósfera inhóspita y lúgubre de *Cumbres borrascosas* (1847); además, en la novela de Brontë, la maldad está encarnada en la figura de ambos protagonistas, que ya no son un héroe virtuoso y una damisela en apuros, sino que se construyen como representaciones de lo vil y lo pasional y plasman la desgracia como una maldición que se extiende hasta su progenie.

La tradición romántica influenciada por el gótico en Inglaterra continuó latente hasta finales del XIX en la obra de autores reconocidos, como Sir Arthur Conan Doyle,

H. G. Wells y Robert Louis Stevenson, este último sumamente alabado por *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde* (1886), novela representativa de la temática del doble relacionada con el horror sobrenatural. Sobre esta última escuela del horror inglés, más cercana e influyente para el siglo XX, Lovecraft sostiene que:

[...] a ella pertenecen claramente algunos de nuestros cuentos de horror contemporáneos que se especializan en los sucesos más que en los detalles de la atmósfera, se dirige al intelecto más que a la imaginación, impresionista, cultiva un glamour luminoso a cambio de la tensión maligna o verosimilitud psicológica y se relaciona definitivamente con la humanidad y su bienestar. Esta narrativa tiene una fuerza innegable, y a causa de su elemento humano atrae a un público mayoritario que el logrado por la genuina pesadilla artística (Lovecraft, 1927, pág. 33).

En Irlanda, en cambio, destaca en el siglo XIX la obra de Sheridan Le Fanu, a quien puede considerársele el principal exponente de lo fantasmal. Es infaltable mencionar también a Oscar Wilde, tanto por sus cuentos de hadas como por su afamada novela *El retrato de Dorian Gray* (1890), uno de los últimos vástagos de la novela gótica, donde se conjugan las temáticas del pacto diabólico, el narcisismo y las ansias de eternidad.

A fin de siglo, sobresale en la literatura irlandesa la obra emblemática del vampirismo: *Drácula* (1897) de Bram Stoker, fruto de la investigación y el trabajo de Stoker alrededor del tema del vampiro. Las influencias y antecedentes literarios que incidieron en la creación de *Drácula* se remiten a 1797, al poema “La novia de Corinto” de Goethe, donde el autor “[...] se atrevió a realizar una apología de lo pagano frente a lo cristiano, [...] pretendía exaltar la rebeldía del amor que quiere sobrepasar las barreras del tiempo y de la muerte” (Reyes, 2007, pág. 83). Otros textos predecesores de la novela de Stoker son “Manuscrito encontrado en Zaragoza” (1805) de Jan Potocki, obra maestra de la literatura fantástica donde se añade a los motivos del vampiro el erotismo sacrílego del incesto; la narración “El Vampiro” (1819) de John William Polidori, que fue resultado de un reto entre él, Lord Byron y el matrimonio Shelley, que consistía en comprobar quién de ellos podría

escribir el relato más escalofriante y perturbador¹; el cuento “Vampirismo” o “Aurelia” (1821) de E.T.A Hoffman, donde figura la primera aparición literaria de una vampiresa; “Berenice” (1835) de Edgar Allan Poe; “La muerta enamorada” (1836) de Théophile Gautier; “Carmilla” (1872) de Le Fanu.

Además de la figura mítica del vampiro y su interpretación en la literatura de la época, Stoker basó su obra en la historia real del príncipe rumano Vlad ‘El Empalador’, apellidado *Drăculea*, quien es conocido por su sangriento proceder durante las guerras contra el expansionismo otomano, hechos que perpetuaron los rumores sobre su supuesto canibalismo. Por otra parte, la época en la cual Stoker escribió la novela estuvo caracterizada por un profundo interés popular por el tema espiritista, la magia negra y el ocultismo. El autor perteneció a la *Hermetic Order of the Golden Dawn*, fraternidad ocultista donde se investigaba y practicaba magia y esoterismo, fuente de donde extrajo los saberes sobre el poder vivificador de la sangre que, conjugados con las antiguas leyendas y referencias literarias, darían como resultado la obra maestra que es *Drácula*. La obra de Stoker trascendió en el género del horror y se convirtió en un referente esencial de la cultura popular y de la literatura contemporánea, sin duda:

[...] gracias a la verosimilitud de su ambientación, la progresión gradual y firme de los elementos fantásticos que no restan tensión a la historia, por forjar un protagonista que supera el accionar del individuo y se vuelve símbolo de lo maligno y fascinante a la vez. [...] Drácula toca las fibras de la más profunda angustia humana, el conflicto entre vida y amor, falibilidad y eternidad, violencia y deseo (Reyes, 2007, pág. 87).

En cambio, en Alemania el pacto con Satán vuelve a ser tema central en *Fausto* de Goethe (1808-1832); más adelante, E.T.A Hoffman se convirtió en el principal representante del horror con sus cuentos y novelas, “[...] proverbiales por la riqueza de su ambiente y la madurez de su estructura” (Lovecraft, 1927, pág. 34), que cuentan como una de las principales influencias de Edgar Allan Poe.

¹ Apuesta que ganaría Mary Shelley con su *Frankenstein*.

En Francia, aunque lo sobrenatural aparece por momentos en la obra de autores consagrados como Victor Hugo, Balzac, Flaubert y Baudelaire, Théophile Gautier es el primer escritor que logra concretar mejor el sentido francés de lo sobrenatural y fantástico; su obra se nutre de misterios espectrales inspirados en la mitología del milenario Egipto. No obstante, es Guy de Maupassant —otra de las grandes influencias de Quiroga— quien revoluciona el horror y lo saca del terreno fantástico para acercarlo al naturalismo, en lo que se conoce como *conte cruel*, donde “[...] las emociones son desmenuzadas por medio de frustraciones, tormentos y horrores físicos” (Lovecraft, 1927, pág. 39). Para Lovecraft, la mayoría de los cuentos de Maupassant no provienen de la imaginación fantástica, sino más bien de los delirios patológicos de una mente realista. Esto último queda en evidencia, por ejemplo, en el cuento “La cabellera” (1884), en el cual el autor utiliza como recurso no solo el fenómeno sobrenatural, sino también otra fuente del mito y las historias de horror: el tabú. Como naturalista, Maupassant apuesta por una explicación lógica que, no obstante, no deja de ser perturbadora.

Sin embargo, sus relatos de horror sobrenatural lo equiparan a la altura de Edgar Allan Poe. Lovecraft pone como uno de los exponentes del cuento de horror el más famoso relato corto de Maupassant, “El Horla” (1887), donde el personaje principal narra a manera de diario, de forma tensa y angustiante, cómo un ente invisible de naturaleza desconocida va apoderándose de su casa y de su cordura. Cuentos donde Maupassant trabaja lo sobrenatural son “¿Quién sabe?”, “El espectro”, “Carta de un loco”, entre otros.

2.1.1. Edgar Allan Poe: el cuento de horror y el *suspense*

Uno de los autores más influyentes del siglo XIX, tanto en el género del horror como para otras tendencias literarias, fue sin duda el poeta, narrador y crítico estadounidense Edgar Allan Poe. Además de considerársele el primer maestro e inventor del cuento corto en su forma más estilizada, la obra de Poe tuvo gran repercusión en el simbolismo francés, en la

estética del decadentismo inglés, en la ficción detectivesca y el cuento psicológico, en el desarrollo de la figura narrativa del *Doppelgänger* (el doble), así como en las teorías formalistas y estructuralistas contemporáneas. Inspirado por la novela gótica, los románticos ingleses y alemanes, la poesía francesa, además de su ávido interés por la ciencia y la psicología, Poe compondría una obra vasta y variada, donde constan alrededor de setenta cuentos donde renueva el gótico decimonónico, sobrepasa los límites de lo fantástico sobrenatural hasta llevarlo a lo cósmico metafísico, o innova con moderadas dosis de realismo científico y analítico.

Destacan los cuentos macabros de Poe porque en ellos se concretan por primera vez las concepciones del cuento como género, convirtiéndose en un ejemplo a seguir para los autores antes revisados del siglo XIX y, todavía más, para la nueva generación de escritores, no sólo de literatura de horror sobrenatural, sino de la dispar vastedad de tendencias, corrientes e innovaciones literarias que traería el siglo XX (Fiódor Dostoyevski, William Faulkner, Franz Kafka, H. P. Lovecraft, Thomas Mann, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y, por supuesto, Horacio Quiroga, por mencionar algunos). El valor de su obra recae en que Poe:

[...] consagró un nuevo estilo de perfección técnica [...]: la constante presencia de una atmósfera única, y el objetivo de un solo efecto, lo mismo que la rigurosa selección de incidentes relacionados al argumento o al clímax. Con toda justicia puede decirse que Poe inventó el cuento moderno (Lovecraft, 1927, pág. 42).

Artista del horror por excelencia, los cuentos de Poe están inmersos en el tema de la muerte. Sus composiciones están rodeadas por un aura lúgubre, asociada generalmente con la pérdida de alguien amado: “La mujer ideal recorre su escritura definiendo una línea necrofílica: amadas, pero al mismo tiempo muertas en circunstancias tan ambiguas que sugieren una profunda culpabilidad” (Reyes, 2007, pág. 80). La vida trágica del autor es asociada frecuentemente —como sucede también en el caso de Maupassant y Quiroga— con la agonía y mórbida violencia que se refleja en su obra.

Con base en el aspecto expresamente literario de la figura de Poe, es innegable que el autor estableció los fundamentos de la narrativa de suspenso, con repercusiones importantes para el cuento, la novela e, incluso, para el discurso cinematográfico contemporáneo, siendo antecedente de la obra de Alfred Hitchcock, quien inicia el género del suspenso en el cine del siglo XX. Para Reyes, Poe: “[...] sentó los fundamentos del suspenso, del efecto de horror en el lector. Escribiendo siempre en primera persona, acerca al lector a situaciones increíbles que se van agudizando lentamente” (Reyes, 2007, pág. 80). La diferencia entre los cuentos de suspenso de Poe y el horror tradicional está, por supuesto, en la atmósfera y la tensión generada por la unidad de efecto en la que Poe insiste. Lovecraft señala que los horrores de Poe surten efecto gracias a:

[...] la perfecta comprensión por parte del autor de la mecánica y fisiología del miedo y la extrañeza: el énfasis en los detalles esenciales, la exacta selección de las discordancias que anteceden al horror, los incidentes y alusiones que se insinúan como símbolos o heraldos del perfecto ensamble que otorga una infalible continuidad a todo el relato hasta el momento del inexorable y estremecedor clímax, los delicados matices de paisaje y escenario que otorgan vitalidad a la atmósfera e ilusión que se pretende lograr (Lovecraft, 1927, pág. 46).

Los elementos mencionados por Lovecraft, debidamente articulados en los cuentos poenianos, componen gradualmente el efecto sobrecogedor del miedo: la sensación de extrema inseguridad ante la presencia de lo siniestro. Reyes sostiene que el efecto del horror se logra en los cuentos de Poe mediante el contraste entre lo ordinario y lo extraordinario, en la irrupción de lo sobrenatural en la cotidianeidad, a través de cuatro recursos: “[...] lo hiperbólico, lo extrasensorial, lo extralógico y lo sobrenatural” (Reyes, 2007, pág. 81). La hipérbole está presente en la mayoría de los cuentos de Poe como desencadenante de lo macabro (el odio desproporcionado del dueño de Plutón en “El gato negro”, o la extrema repulsión que le provoca el ojo de su patrón al protagonista de “El corazón delator”). Lo extrasensorial se manifiesta en la agudización “enfermiza y torturante” (ib.) de los sentidos, sobre todo del oído, que funciona como delator del criminal a la vez que evidencia su desequilibrio mental (los maullidos del gato negro empotrado en

la pared, el latido atronador del amo enterrado bajo las tablas del salón, la presencia invisible pero palpable de Madeleine en “La caída de la casa Usher”...).

Al hablar de lo ‘extralógico’², Reyes se refiere a lo inexplicable, a aquellos detalles que están más allá de lo racional o causal. Por ejemplo, el hecho de que la marca blanca alrededor del cuello del nuevo gato creciera hasta imitar la horca con la cual el propietario asesinó a Plutón, o la vuelta de la conciencia del muerto mediante la hipnosis en “La verdad en el extraño caso de M. Valdemar”. Reyes añade que: “[Poe] no exagera ni abusa de tal recurso, por eso sus relatos siguen guardando esos niveles de verosimilitud que mejor seducen al lector” (Reyes, 2007, pág. 82). Finalmente, Reyes liga lo sobrenatural al tema de la muerte y afirma que cuentos como “Berenice”, “El barril amontillado”, “Ligeia” y los antes mencionados, “[...] juegan con esa hipótesis tenebrosa de la no-muerte de los seres queridos, con la morbilidad del cadáver, la también hipotética posibilidad del regreso de alguien desaparecido, la reencarnación, la delación por parte de una carne anhelante de ser premiada con la venganza” (ib.).

El suspenso de Poe se caracteriza también por los nuevos niveles de realismo que el autor añadió al gótico tradicional. Lovecraft señala que Poe:

[...] estableció un nuevo grado de realismo en los anales del horror literario. [...] Sus intenciones de impersonalidad artística se apoyaban en una postura científica casi desconocida hasta entonces, por medio de la cual Poe estudiaba la mente humana más que los usos de la novela gótica, y trabajaba con un conocimiento analítico de las genuinas fuentes del horror (Lovecraft, 1927, pág. 42).

Gracias a su amplio conocimiento científico y su perspicacia para hilar la trama en dirección al desenlace, las narraciones de Poe intensifican el horror y lo liberan de la inverosimilitud y el absurdo. Lovecraft diferencia los cuentos de Poe entre aquellos donde prevalece la lógica y el raciocinio —precursores del cuento de detectives— y los puramente macabros. De estos últimos, señala que en ciertas narraciones prima lo grotesco al estilo de

² Término acuñado por Jaime Reyes en *Teoría y didáctica del género terror* (2007).

Hoffman; en otras, los horrores son provocados por anomalías psíquicas, no fantásticas. Por último, Lovecraft destaca que parte sustancial de la obra de Poe: “[...] representa a la literatura de horror sobrenatural en sus formas más agudas, y confiere a su autor un lugar permanente e inamovible como deidad, y manantial de toda literatura diabólica moderna” (Lovecraft, 1927, pág. 44).

2.1.1.1. *Poe y el cuento moderno*

En el apartado (1.2.3) se revisó brevemente la concepción poeniana del cuento, partiendo por la importancia de la atmósfera y de la unidad de efecto que subraya el autor. Para ampliar la descripción del aporte de Poe a la teoría del cuento moderno, cabe hacer un recuento de las especificaciones que propone el autor para la escritura de una narración que provoque el efecto esperado en el lector, anotaciones que Poe realiza en “Filosofía de la composición” (1846) con extremo detalle, al punto que llega a sintetizar el proceso de escritura como un hecho sistemático. En este ensayo, Poe hace una reconstrucción del proceso creativo de su más famoso poema, “El cuervo” (1845) y realiza señalamientos que pueden aplicarse a la narrativa corta. Poe inicia el ensayo remarcando la importancia de empezar la escritura por el final: “Si algo hay evidente es que un plan cualquiera que sea digno de ese nombre ha de haber sido trazado con vistas al desenlace antes que la pluma ataque el papel. [...] A mi modo de ver, la primera de todas las consideraciones debe ser la de un efecto que se pretende causar” (Poe, 1846, pág. 29). Poe insiste en que, para una mayor intensidad, el escritor debe seleccionar solo una impresión para el caso presente, siempre teniendo a la vista la originalidad como motor del interés del lector.

Teniendo definido el efecto, el autor deberá buscar la combinación de acontecimientos y tonos más adecuados para crearlo. Como segunda consideración, se debe plantear la dimensión que tendrá el relato, y es aquí donde Poe reivindica la efectividad del

cuento corto en cuanto a la fuerza de la impresión deseada, acercándolo a la excitación del alma que genera la poesía:

Si una obra literaria es demasiado extensa para ser leída en una sola sesión, debemos resignarnos a quedar privados del efecto, soberanamente decisivo, de la unidad de impresión, [...] todo lo que denominamos el conjunto o la totalidad queda destruido automáticamente. A diferencia de la novela, que no requiere de unidad, en el cuento el límite de una sola sesión no debe ser traspasado, una relativa duración es absolutamente indispensable para causar un efecto, cualquiera que fuere (Poe, 1846, pág. 33).

Una vez establecida la extensión aproximada, se realiza la selección del tono y del tema a tratar en el cuento. Al hablar del poema, Poe señala que el placer estético en la lectura solo puede encontrarse en la contemplación de lo bello, en: “[...] la violenta y pura elevación del alma” (ib.); en la prosa, en cambio, “el objeto verdad, o satisfacción del intelecto, y el objeto pasión, o excitación del corazón, son mucho más fáciles de alcanzar” (ib.). La misma idea es explicada con mayor detalle en su reseña de *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne:

Ya hemos dicho que el cuento posee cierta superioridad, incluso sobre el poema. Mientras el ritmo de este último constituye ayuda esencial para el desarrollo de la más alta idea del poema —la idea de lo Bello—, las artificialidades del ritmo forman una barrera insuperable para el desarrollo de todas las formas del pensamiento y expresión que se basan en la Verdad. Pero con frecuencia y en alto grado el objetivo del cuento es la verdad. Algunos de los mejores cuentos son cuentos fundados en el razonamiento. [...] El escritor de cuentos en prosa puede incorporar a su tema una variadísima serie de modos o inflexiones del pensamiento y la expresión (el razonante, el sarcástico, el humorístico), que no sólo son antagónicos a la naturaleza del poema sino que están vedados por uno de sus más peculiares e indispensables elementos: aludimos, claro está, al ritmo (Poe, 1842b, págs. 122-123)

Al ser un poema el objeto de análisis, Poe afirma que el tono para su manifestación más alta es el de la tristeza o melancolía. De los temas melancólicos, Poe escoge la muerte de la amada. Como siguiente paso, el autor realiza la elección del personaje que ejecutará la acción y el punto de vista desde el cual esta será narrada. Como se ha revisado con anterioridad, Poe prefiere pocos personajes envueltos en la trama, que será narrada generalmente desde el punto de vista del protagonista o el testigo. Asimismo, en el poema Poe intuye que: “[...] sin duda la boca más apta para desarrollar el tema es precisamente la del amante privado de su tesoro” (Poe, 1846, pág. 38).

A continuación, el autor deberá construir la línea de los acontecimientos, teniendo en cuenta que estos deben ubicarse lo más cerca posible del desenlace para evitar dilaciones. En el poema, Poe decidió empezar por escribir la pregunta final que el personaje le hace al cuervo: “[...] la más desesperada, llena de dolor y de horror que concebirse pueda” (ib.), con el fin de fijar el grado máximo de intensidad del poema y “graduar, según su gravedad e importancia, las preguntas anteriores del amante [...] de modo que no contrarrestasen el efecto de *crescendo*” (ib.). De esta forma, como ya se ha mencionado antes, Poe sitúa el inicio del acto creativo de la escritura por el fin, con el objeto de lograr que todos los elementos de la narración tiendan hacia el desenlace ya fijado. La importancia de tener claro el final antes de iniciar la escritura está relacionada con el efecto sorpresa que este debe provocar en el lector. En una de sus reseñas sobre Charles Dickens, Poe habla de la construcción del suspenso a partir del misterio, evitando desenlaces obvios, para conseguir la fuerte impresión que causa el inesperado final del cuento:

La necesidad de conservar cuidadosamente el secreto es obvia. Si la verdad se filtrara antes del momento culminante del *dénouement*, el efecto buscado cedería lugar a la más grande de las confusiones. Si el misterio se despeja contra la voluntad del autor, sus propósitos se verán inmediatamente frustrados, pues escribe fundándose en la suposición de que ciertas impresiones han de adueñarse del ánimo del lector, lo cual no es así en la realidad si el misterio ha dejado de serlo (Poe, 1842a).

Queda únicamente determinar el lugar donde se llevará a cabo la historia, para lo cual Poe recomienda: “[...] siempre he estimado que para el efecto de un suceso aislado es absolutamente necesario un espacio estrecho: le presta el vigor que un marco añade a la pintura. Además, ofrece la ventaja moral indudable de concentrar la atención en un pequeño ámbito” (Poe, 1846). Finalmente, deberá establecerse el incidente que desencadena el conflicto principal de la trama, el cual debe concordar con la graduación paulatina de la tensión, que ha de profundizarse hasta la impresión final. A lo largo de todo el proceso de la escritura, los acontecimientos, la atmósfera y el tono lúgubre deben “predisponer al lector

[...] conduciendo el espíritu hacia una posición propicia para el desenlace, que sobrevendrá tan rápida y directamente como sea posible” (ib.).

Tales son las consideraciones de Poe sobre el proceso de creación de la estructura de un relato, el cual puede evidenciarse en la mayoría de sus cuentos. La famosa reseña de Poe sobre Nathaniel Hawthorne (1842b) lo convirtió en el primer teórico significativo del cuento moderno.

2.1.2. Rudyard Kipling: el horror fantástico y la selva

En este período sobresale también la obra de Rudyard Kipling, quien incursionó en el relato fantástico de horror atraído por el exotismo de la selva oriental. Cuentos como “La litera fantástica”, “El cuento más hermoso del mundo”, “El regreso de Imray” y “La marca de la bestia” son sus mejores obras donde interviene lo sobrenatural, casi siempre relacionado con el misterio que representan las creencias y los rituales paganos de las religiones de la India para el hombre europeo. Existe un fuerte debate alrededor de la forma en que Kipling aborda estos temas, entre quienes lo consideran un defensor del Imperio británico y aquellos que rescatan su posición a favor de los derechos y las tradiciones de los nativos.

Para Hanna Arendt, por ejemplo, Kipling es: “[...] el autor de la leyenda imperialista” (Arendt, 1951, pág. 181) de Inglaterra, puesto que la idea del pueblo británico como símbolo de la civilización, encargado de velar por el bienestar de los pueblos bárbaros, está plasmada en la obra de Kipling en relatos como “El primer marino” (1891), donde se narra la aventura de Nobby, quien aprende a navegar y parte al descubrimiento de tierras extrañas enviado por los dioses, que le ofrecen dones y protección contra sus enemigos a cambio de que él y sus hijos cumplan el ‘Servicio’: llevar el peso del mundo a sus espaldas. Arendt critica la posición hipócrita del imperio al disfrazar la colonización como un acto altruista y sostiene que el concepto de *la carga del hombre blanco*, que desarrolla Kipling en aquel mordaz

poema, llevó a algunos ingleses a victimizarse y asumir la supuesta protección de los débiles de forma trágica y quijotesca.

No obstante, Arendt subraya el carácter binario de la obra de Kipling, quien vivió dividido entre su nacionalidad india y su educación británica: “Nacido en ‘el corazón de ese país despreciable y atigrado’ y educado entre su pueblo en la pacífica, equilibrada y mal informada Inglaterra, está dispuesto a vivir permanentemente con dos pueblos y enraizado y bien relacionado con la tradición, el lenguaje, la superstición y los prejuicios de ambos” (Arendt, 1951, pág. 182), menciona la autora al hablar del relato “La tumba de su antepasado” (1898).

De esta dualidad parte la tesis de Zohreh T. Sullivan, (*Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling*, 1993)³, para quien las ficciones de Kipling manejan una intrincada tregua entre la resistencia del ser ante la autoridad británica y la contradictoria nostalgia por el imperio, donde Inglaterra e India convergen como el origen, el *verdadero hogar* del autor: “Leer a Kipling demanda un reconocimiento de su alternancia entre opuestos inestables —el hogar / Inglaterra / el imperio y hogar / India / la selva— con el autor eternamente dividido en una irreconciliable nostalgia por ambos” (Sullivan, 1993, pág. 1). Según el autor, Kipling desdibuja la distinción entre los conquistadores y los conquistados por medio de la inclusión de personajes basados en el imaginario y la tradición cultural india, al incluirlos en la categoría de ‘mi propia gente’ (*Life’s handicap, being stories of mine own people*, 1891), una vuelta de tuerca con la cual coloca a los colonizados dentro del ámbito de su propia familia imaginaria: “[...] conocí a cientos de hombres en las calles de Delhi y todos fueron mis hermanos” (Kipling, 1891).

³ La traducción de las citas extraídas de esta fuente bibliográfica fue realizada por la autora de la presente disertación.

Sullivan afirma que debería entrarse a la literatura de Kipling por esta obertura, por esta ambivalencia que está reflejada en personajes como Mowgli o Kim, ambos divididos entre el deseo de ser amados y su necesidad de poseer control y ser temidos como medio para la supervivencia. Esta dualidad de la imagen de la India como un sitio anhelado y la India como un lugar donde ejercer el poder se debe a que el sistema en medio del cual Kipling experimentó la vida de colono ponía en alto la dominación y el control. La maquinaria del imperio invitaba a ver a Inglaterra como una figura paternal, encargada de proteger, educar y guiar a las naciones dominadas hacia el progreso. Sullivan defiende que Kipling se debate entre su fidelidad a la causa del imperio y su apego a la India de su infancia y concluye que la narrativa de Kipling, influenciada por su primaria identificación con la tierra donde nació, traiciona su posición de colonizador al transformar y rebasar las rígidas construcciones binarias sobre etnia, género y poder del siglo XIX. El autor subraya que, al leer a Kipling como una entrada hacia aspectos del discurso colonial, es necesario prestar atención a:

[...] cómo el colonizador y el colonizado están marcados por la ambivalencia de la fantasía y la autodefensa, la igualdad y la diferencia. El abandono que sufrió Kipling en su infancia en ‘La casa de la desolación’⁴ está reinscrita en la geografía psíquica y física de los protagonistas coloniales en perpetua búsqueda de deseos perdidos, de refugio y de soluciones imposibles a problemas que llevan a la mutilación, la locura y la muerte. Ese registro colonial está dividido [...] entre el lugar de dominio consciente del autoritario y del autor y su articulación en el discurso de lo fantástico, del desplazamiento y la incertidumbre (Sullivan, 1993, pág. 5).

Es similar la reflexión de Arendt sobre la novela *Kim* (1901), que califica como la única donde existe una verdadera igualdad en cuanto a la posición del colonizador con el colonizado, que se ve reflejada en el aspecto humano que enfatiza Kipling en la obra:

[...] una genuina hermandad liga a los ‘linajes superiores e inferiores’ [...]. Lo que les hace camaradas es la común experiencia del ser —a través del peligro, el miedo, la sorpresa constante, la profunda falta de hábitos, la perpetua disposición para cambiar sus

⁴ ‘*The house of desolation*’ es el nombre que Kipling asigna a *Lorne Lodge*, en Inglaterra, un hogar social a cargo del Capitán Holloway y su esposa, donde sus padres lo enviaron a educarse y donde el autor cuenta haber sufrido fuertes maltratos y humillaciones. Algunos episodios de sus relatos están inspirados en esta experiencia traumática, que se narra más a detalle en su autobiografía *Algo de mí mismo* (1936).

identidades—, símbolos de la vida misma, símbolos, por ejemplo, de los acontecimientos de toda la India” (Arendt, 1951, pág. 187).

La capacidad de la narrativa de Kipling para abstraer los aspectos esenciales de la vida en las colonias británicas en India lleva tanto a sus defensores como a sus detractores a considerar el valor no solo literario, sino también histórico de su obra. George Orwell, en su famoso ensayo sobre Kipling, sostiene que: “[...] la imagen literaria que nos da Kipling es la única que poseemos de la India Inglesa del siglo XIX” (Orwell, 1942) y lo llama ‘el historiador extraoficial del ejército británico’. En una época donde la crisis de la fe y de las viejas estructuras religiosas intentaba encontrar un salvavidas en el nacionalismo y el imperialismo inglés, afirma Sullivan, Kipling nutrió su literatura de leyendas y mitos que fueron un tipo de mimesis colonial, que enfatizaba tanto como desacreditaba los miedos británicos adoptados por los nativos y su fe en los códigos ingleses de comportamiento y honor. Finalmente, Sullivan postula que:

“[...] su enraizada y firmemente enmarcada narrativa expone, contiene, limita y se defiende a sí misma contra las temibles aunque seductoras historias de la vida en la India, y su ambivalencia con las leyendas incorporadas sugiere algunas de las fisuras en las estructuras ideológicas que sostenían los sueños del imperio. La India de Kipling ayudó a construir una mitología del imperialismo, mediante el reflejo de la relación real e imaginaria entre los británicos y sus súbditos indios” (Sullivan, 1993, pág. 8).

Como ejemplo de lo anterior, cabe analizar el argumento de uno de los mejores cuentos de horror fantástico de Kipling: “La marca de la bestia” (1890), donde un colono se convierte en hombre lobo como castigo por su soberbia y su irrespeto al dios Hanuman. La metamorfosis es el recurso que el narrador utiliza para destacar las limitaciones del conocimiento colonial y el poder de los nativos para tomar venganza contra la insolencia inglesa. Los personajes de los colonizadores se denigran a sí mismos por su arrogancia e inmisericordia contra el leproso —el Hombre de Plata, el único capaz de revertir el hechizo— al torturarlo y humillarlo, en fin, al ejercer su poder por la fuerza para contrarrestar el poder que ha demostrado el dios pagano mediante la maldición.

En este cuento, es posible identificar varias de las cualidades de Kipling como narrador y como habitante de la selva: primero, el poder de lo fantástico como revelación de aquello que para el mundo occidental está vedado. La reflexión de Arendt sobre *Kim* se ajusta perfectamente con “La marca de la bestia”, puesto que es solo a través de la exposición del ser humano a sus instintos primitivos que el colono puede experimentar la supervivencia en la selva de la misma forma que el nativo. No obstante, ese acercamiento entre ambas realidades queda truncado por la imposición del poder de los colonos sobre el Hombre de Plata, con lo cual queda marcada la superioridad de los servidores del imperio por sobre los dominados.

Al mismo tiempo, el cuento revela el temor de los británicos por las creencias paganas, que no logra sobrepasar el límite de la incredulidad y pone en evidencia el conflicto del hombre civilizado ante la persistencia de creencias que pretende eliminar por considerarlas inferiores. Kipling expone las debilidades del discurso imperial, la desazón y limitación del colono, pero no logra vencer su condición de servidor del imperio y narra la situación desde un punto de vista que enfatiza la separación entre las dos esferas que constituyen su imaginario.

2.2. El origen del horror en lo fantástico

2.2.1. Todorov: los temas de lo fantástico

Los teóricos coinciden en que el origen del horror colinda con la literatura fantástica. Todo aquello que sobrepasa los límites de lo real y de las leyes naturales está dentro del terreno de lo fantástico, aunque el tratamiento literario de estos temas puede derivarlos hacia otros géneros. En *Introducción a la literatura fantástica* (1980), Todorov inicia el análisis de lo fantástico diferenciándolo de *lo extraño* y *lo maravilloso*. Lo fantástico surge cuando en el mundo cotidiano o conocido “se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar” (Todorov, 1980, pág. 18). Quien percibe ese

acontecimiento puede optar por dos posibles soluciones: o se trata de una ilusión provocada por la confusión de los sentidos y las leyes del mundo siguen siendo las mismas, o el acontecimiento se produjo realmente y su intervención es un indicio de que esa realidad está regida por leyes desconocidas: “Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso” (Todorov, 1980, pág. 19). El efecto fantástico, entonces, tiene lugar en la posibilidad de vacilar entre las causas naturales o sobrenaturales de un fenómeno extraordinario.

Para citar un ejemplo de lo anterior y de cómo el horror está inmerso en lo fantástico, basta revisar algunos fragmentos de *Drácula* (1897), de Bram Stoker, donde la duda invade al personaje principal, quien cree no poder diferenciar entre lo real y lo imaginario ante los sucesos espeluznantes y demoníacos que presencia en el castillo del conde, atribuyéndolos a artificios de su mente perturbada: luego de la primera aparición de las tres voluptuosas mujeres que intentan seducirlo, Jonathan Harker despierta de su desmayo y escribe:

Si no ha sido todo un sueño, el conde debe haberme traído en brazos hasta aquí. Traté de explicarme el suceso, pero no pude llegar a ningún resultado claro. Para estar seguro, había ciertas pequeñas evidencias, tales como que mi ropa estaba doblada y arreglada de manera extraña. Mi reloj no tenía cuerda, y yo estoy rigurosamente acostumbrado a darle cuerda como última cosa antes de acostarme, y otros detalles parecidos. Pero todo esto no es ninguna prueba definitiva, pues pueden ser evidencias de que mi mente no estaba en su estado normal (Stoker, 1897, pág. 63).

Es evidente la inseguridad del personaje, quien no logra inclinarse por una explicación lógica al evidenciar las pruebas de que algo anormal ha sucedido, pero se niega a aceptar la posibilidad de que tales horrores existan. “Tanto la incredulidad total como la fe absoluta nos llevarían fuera de lo fantástico: lo que le da vida es la vacilación” (Todorov, 1980, pág. 23). De aquí que los personajes cobren mayor importancia en el relato de horror que en otros subgéneros del cuento: la caracterización psicológica del personaje determina qué puede producirle temor, los sucesos en que se lo sitúa están pensados en función de

sobrepasar el umbral de su tolerancia. El horror pretende rebasar la capacidad de autocontrol y asimilación racional del personaje, hacerlo dudar de sus certezas y de su lógica.

En el mismo ejemplo, se puede evidenciar la segunda consideración de Todorov acerca de lo fantástico: la vacilación del personaje debe producir un efecto análogo en lector. “Lo fantástico implica pues una interacción del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (Todorov, 1980, pág. 23). El lector ideal juega aquí un rol primordial, ya que este “[...] se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes” (ib.). La vacilación del lector es, entonces, una de las condiciones para el apareamiento de lo fantástico. Nuevamente, la interioridad del personaje se torna esencial en el cuento de horror porque, además, genera la empatía necesaria para que el lector participe en esa lucha del personaje por conservar su razón frente a la invasión de lo sobrenatural.

La primera dificultad de lo fantástico surge en la interpretación que el lector real hace del relato, cuando los eventos sobrenaturales son asimilados como alegóricos y no como pertenecientes a una realidad alternativa, como sucede, por ejemplo, en la fábula. Todorov remarca que “[...] es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la poética” (ib.). Esta actitud está definida por la aceptación del texto como ficción; el lector debe diferenciar las connotaciones explícitas de aquellas que no están sugeridas en el texto y son solo producto de una interpretación personal.

Desde el punto de vista del lector real, Todorov descarta la idea de teóricos como Lovecraft, para quienes el éxito de lo fantástico está íntimamente ligado a la intensidad emocional que provoca en el lector, intensidad frecuentemente relacionada con el miedo y la extrañeza:

Buscar la sensación de miedo en los personajes tampoco permite definir el género: en primer lugar, los cuentos de hadas pueden ser historias de horror: tal por ejemplo los cuentos de Perrault [...]; por otra parte, hay relatos fantásticos de los cuales está ausente todo sentido de temor: pensemos en textos tan diferentes como *La Princesa Brambilla* de Hoffman y *Vera* de Villiers de l'Isle Adam. El temor se relaciona a menudo con lo fantástico, pero no es una de sus condiciones necesarias (Todorov, 1980, pág. 23).

De esta forma, Todorov diferencia el horror sobrenatural de otras corrientes de la literatura fantástica. Lo sobrenatural, la esencia fantástica del horror, debe contener la ambigüedad en los personajes y en el lector ideal, así como la actitud participativa del lector real en la ficción. Todorov señala que en la novela gótica existen dos divisiones de lo fantástico: lo fantástico-extraño, cuando en la resolución del relato los hechos encuentran una explicación lógica, y lo fantástico-maravilloso, cuando lo sobrenatural es aceptado como parte de la realidad y no provoca extrañeza. Todorov añade que “[...] la pura literatura de horror pertenece a lo extraño” (Todorov, 1980, pág. 35), puesto que, aunque estos textos provocan una reacción semejante a la de los relatos fantásticos, la explicación final es siempre racional (sea por desviaciones de la cordura o por una serie de extrañas coincidencias). Por supuesto, esta opinión descarta obras monumentales del horror donde lo sobrenatural irrumpe sin explicación lógica en la cotidianeidad —basta revisar algunos de los ejemplos citados en el apartado (2.1)— y contradice la teoría de Lovecraft sobre el auténtico horror cósmico, que se revisará más adelante.

Todorov realiza el estudio de lo fantástico desde tres aspectos: el verbal, el sintáctico y el semántico. En el primer nivel, el autor afirma que, en el discurso fantástico: “[...] lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente” (Todorov, 1980, pág. 56), refiriéndose al uso de figuras retóricas como la hipérbole, que ya antes —al analizar la obra de Poe en (2.1.1)— se ha mencionado como rasgo inherente del cuento de horror. De igual forma que Reyes, Todorov señala que: “la *exageración* lleva a lo sobrenatural” (ib.). El uso del sentido figurado en lo fantástico se expresa también en el uso de expresiones idiomáticas y comparaciones que son tomadas de forma literal para designar

un acontecimiento sobrenatural. Estas expresiones están precedidas por fórmulas como *pareciera que...*; *como si...*; *se diría que...* A continuación, se presentan algunos ejemplos:

En *Drácula*, cuando Lucy finalmente fallece después de su larga e incomprensible agonía, el Doctor Seward escribe:

El cuerpo de ella había cambiado en algo. La muerte le había regresado parte de su belleza, pues sus cejas y mejillas habían recobrado algo de sus suaves líneas; hasta los labios habían perdido su mortal palidez. Era como si la sangre, innecesaria ya para el funcionamiento del corazón, hubiera querido mitigar en lo posible la rigidez y la desolación de la muerte (Stoker, 1897, pág. 232).

La frase iniciada con “Era como si...” anticipa el poder vivificador que la sangre tendrá para la vampiresa. El mismo procedimiento sucede en “La cabellera” (1884) de Maupassant: el loco describe su obsesión con la siguiente frase: “La conservé largo tiempo entre mis manos, y me pareció que se movía como si una parte de su alma se hubiera quedado escondida en ella” (ib.) donde ‘como si...’ anuncia el desenlace sobrenatural del cuento, cuando el supuesto fetichismo del loco es anulado ya que la misma sensación que describe es sentida por el cuerdo narrador.

Todorov añade otros ejemplos que lo llevan a afirmar que la variedad de usos de este recurso “[...] señala claramente que no se trata de un rasgo de estilo individual sino de una propiedad ligada a la estructura del género fantástico” (Todorov, 1980, pág. 59). El discurso figurado entendido de forma literal es, entonces, otra de las características fundamentales de lo fantástico:

Si lo fantástico utiliza continuamente figuras retóricas, es porque encuentra en ellas su origen. Lo sobrenatural nace del lenguaje; es a la vez su prueba y su consecuencia; no sólo el diablo y los vampiros no existen más que en las palabras, sino que también, sólo el lenguaje permite concebir lo que siempre está ausente: lo sobrenatural (ib.).

Tras hablar del discurso, Todorov pasa al análisis de la enunciación en el género fantástico y el problema de la verosimilitud. A diferencia de lo maravilloso, donde el universo sobrenatural no suscita dudas, lo fantástico pone al lector ante el dilema de creer o no lo que cuenta el narrador. Todorov señala que, por esta razón, un narrador interno es más

conveniente para el género que uno omnisciente: “[...] en tanto narrador, su discurso no debe ser sometido a la prueba de la verdad; pero en tanto personaje, puede mentir” (Todorov, 1980, pág. 60). La primera persona permite, además una mayor identificación del lector con el personaje, lo cual facilita la inmersión del lector en la ficción.

Un narrador protagonista o testigo genera confianza en el lector al presentarse como alguien común, perteneciente al mundo real, al que le ha sucedido algo extraordinario. Véase nuevamente el ejemplo de *Drácula*, donde se utiliza la correspondencia entre los personajes como fuente de información, o “La cabellera”, donde el narrador corresponde a un testigo que nada tiene que ver con el caso del loco y, no obstante, termina ratificando el poder sobrenatural del objeto. En estos ejemplos podemos comprobar que la narración de los sucesos extraños desde la primera persona autentifica lo que se relata, sin necesidad de aceptar definitivamente lo sobrenatural: “[...] no dudamos del testimonio del narrador; intentamos, más bien, junto a él, una explicación racional de estos hechos extraños” (Todorov, 1980, pág. p.62). La ambigüedad fantástica se mantiene cuando el narrador es partícipe de los hechos, ya que se puede dudar de su palabra: “Por pertenecer al narrador, el discurso está más cerca de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba” (Todorov, 1980, pág. 63).

En el aspecto sintáctico, la composición del relato fantástico que presenta Todorov es compatible con la antes revisada por Allan Poe. El autor inicia citando a Penzoldt, quien propone la misma teoría que Poe describe para el cuento: “La estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada por una línea ascendente, que lleva a un punto culminante. [...] El punto culminante de una historia de fantasmas es evidentemente la aparición del espectro” (citado en Todorov, 1980, pág. 63). El punto culminante, señala Todorov, es equivalente al efecto único al que se refiere Poe. No obstante, Todorov comprende que no todos los relatos fantásticos (ni los de horror sobrenatural) implican tal

gradación; tomando como referencia los cuentos de Maupassant, el autor señala: “En ‘El horla’, el punto culminante de lo fantástico no es el final, sino más bien la primera aparición. ‘¿Quién sabe?’ ofrece una organización distinta, no hay ninguna preparación previa a la brusca intrusión de lo fantástico” (ib.).

Más que en la gradación de intensidades hasta el alcance del efecto final, Todorov coincide con Poe en la rigurosidad que posee el relato fantástico en su estructura, lo cual limita tanto su extensión —para que sea, en lo posible, leerlo en una única sesión— como las digresiones temporales. Dado que lo fantástico depende del papel que desempeña el lector, un aspecto importante, además de la enunciación, es el mantener el *secreto* o el misterio reservado para el final de la narración: “Si se conoce de antemano el final de determinado relato, todo el juego resulta falseado, pues el lector no puede seguir paso a paso el proceso de identificación; ésta es, precisamente, la primera condición del género” (Todorov, 1980, pág. 65). Por este motivo, la primera y la segunda lectura de un relato fantástico son diferentes; en la segunda, el efecto sorpresa se elimina y da paso a la identificación de los procedimientos y las relaciones de causalidad que llevaron al desenlace.

Por último, en el aspecto semántico Todorov hace hincapié en que lo más importante del estudio de lo fantástico es reconocer al género como: “[...] una *percepción* particular de acontecimientos extraños” (Todorov, 1980, pág. 67). Habiendo ya determinado la composición de lo fantástico, resta aclarar en qué consiste lo extraño. El estudio de los temas de lo fantástico tiende generalmente a la clasificación de imágenes concretas; así, algunas de las categorías sugeridas por la crítica son: los fantasmas, el diablo y lo demoníaco, la vida sobrenatural; o bien, el fantasma, el aparecido, el vampiro, el hombre lobo, las brujas, el ser invisible, etc. Todorov señala que lo conveniente es partir por organizar categorías abstractas según el papel que lo sobrenatural cumple en la obra:

Como partimos de que la obra forma un todo coherente, una estructura, debemos admitir que el sentido de cada elemento (en este caso, de cada tema) no puede articularse fuera de sus relaciones con los demás. Lo que aquí se nos pone son etiquetas, apariencias, no verdaderos elementos temáticos (Todorov, 1980, pág. 75).

La propuesta teórica de Todorov divide los temas de lo fantástico en dos grandes categorías, los temas del ‘Yo’ y del ‘Tú’, basándose en criterios formales: la compatibilidad y co-presencia de los temas en las obras de literatura fantástica estudiadas. En la distribución de temas, Todorov yuxtapone conceptos abstractos con términos concretos y resalta que esto no pretende establecer una relación de significación, no se trata de una interpretación de lo simbólico sino una constatación de su presencia en el género. El principio que agrupa los temas del ‘Yo’ es el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu: “Este principio engendra diversos temas fundamentales: una causalidad particular, el *pandeterminismo*; la multiplicación de la personalidad, la ruptura del límite entre sujeto y objeto; y, por fin, la transformación del tiempo y el espacio” (Todorov, 1980, pág. 88).

La ruptura de los límites entre materia y espíritu es considerada en la psicología uno de los indicios de la locura. El psicótico es incapaz de distinguir entre los diferentes marcos de realidad e ilusión y su percepción de lo real es ambigua. Esta misma desaparición de los límites, señala Todorov, está presente en la confusión de los sentidos provocada por la droga y en la concepción del mundo del infante. En la literatura fantástica “[...] no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones” (Todorov, 1980, pág. 85). Estos temas se refieren esencialmente a la estructuración de la relación entre el hombre y el mundo, lo cual remite a la *percepción* o la mirada:

Es una relación relativamente estática, en el sentido de que no implica acciones particulares, sino más bien una posición, una percepción del mundo más que una interacción con él. El término percepción es aquí importante: las obras ligadas a esta red temática ponen en manifiesto su problemática, y en especial, la del sentido fundamental, la vista [...]: hasta tal punto que sería posible considerar todos estos temas como ‘temas de la mirada’ (Todorov, 1980, pág. 88).

La mirada determina la aparición de objetos concretos que pueden combinar con dicha problemática, como el espejo, que de por sí presenta una visión deformada de lo real y se convierte, en este caso, en el paso decisivo hacia lo sobrenatural. La mirada y el espejo conllevan el acto de *mirarse*: “[...] mirar a través de lentes permite descubrir otro mundo y falsea la visión normal, [...] la visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso” (Todorov, 1980, pág. 90). Al compararlo con términos de la psicología freudiana, Todorov señala que los temas del ‘Yo’ corresponden al sistema percepción-conciencia.

Por otra parte, Todorov inicia el análisis de los temas del ‘Tú’ hablando del tema de la sexualidad:

El deseo sexual puede alcanzar una potencia insospechada: no se trata de una experiencia más, sino de lo que la vida tiene de más esencial. [...] El deseo sexual ejerce en este caso [hablando de “La muerta enamorada” (1836), de Théophile Gautier] sobre el héroe un dominio excepcional (Todorov, 1980, pág. 92).

Todorov cita también como ejemplo “El monje”, de Matthew Lewis, donde constan explícitas descripciones del deseo y señala que, en estas, el deseo sobrepasa los límites de lo real (como hemos visto que sucede en los cuentos de Edgar Allan Poe):

Se trata, en efecto, de una experiencia que, por su intensidad, resulta imposible de comparar con cualquier otra. Por consiguiente, no debe sorprendernos encontrar la relación con lo sobrenatural: ya sabemos que este aparece siempre en una experiencia de los límites, en estados ‘superlativos’. El deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo (Todorov, 1980, pág. 93).

El diablo, afirma Todorov, no es sino un sinónimo de la *libido*. La transformación o desviación del deseo se ejemplifica de diversas formas en la literatura fantástica; la homosexualidad, el incesto, la poligamia y el sadismo son algunos ejemplos. Sobre este último, en los ejemplos que cita Todorov (*Las mil y una noches*, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, *El diablo enamorado*) se trabaja una violencia puramente verbal:

Lo violento no son los gestos, puesto de que hecho no hay gesto alguno, sino las palabras. La violencia se lleva a cabo no solo a través del lenguaje (la literatura siempre se refiere al lenguaje), sino también en él. El acto de crueldad consiste en la formulación de ciertas frases, no en la sucesión de actos efectivos (Todorov, 1980, pág. 98).

La misma relación que lleva los temas del deseo a la violencia y crueldad deriva en los temas de la muerte. En los cuentos de Perrault y los Hermanos Grimm, por ejemplo, se distingue una relación entre el deseo sexual y la muerte: la primera menstruación, representada mediante la capa roja, la manzana envenenada o el pinchazo del dedo en el huso, equivale al inicio del deseo sexual o la pérdida de la pureza, lo cual lleva a la condenación y la muerte. La necrofilia es otra de las variaciones de esta temática, representada universalmente en la forma del vampiro. Para la revisión de este tema, cabe volver al ejemplo del *Drácula* de Stoker:

Lucy es descrita como una mujer de magnífica belleza, tanta, que son tres los hombres que la pretenden. Ella accede a contraer matrimonio con Arthur, pero los otros dos siguen amándola secretamente con locura. El deseo excesivo por la muchacha se extiende al conde Drácula, quien empieza a acosarla durante la noche y le quita la vida lentamente al succionar su sangre. Cuando Lucy fallece, su cuerpo recupera gradualmente la hermosura deteriorada por la enfermedad; al abrir el ataúd, se descubre que su belleza ha sobrepasado los límites de lo normal. No obstante, dicha belleza guarda un halo siniestro; cuando enfrentan a la vampiresa despierta por primera vez, Seward señala que el cuerpo sigue siendo el suyo, pero el ser que lo habita no es ella:

Eran los ojos de Lucy en forma y color; pero los ojos de Lucy perversos y llenos de fuego infernal. [...] Al mirar, sus ojos brillaban con un resplandor demoníaco, y el rostro se arrugó en una sonrisa voluptuosa. [...] Con un movimiento descuidado, como una diablesa llena de perversidad, arrojó al suelo al niño que hasta entonces había tenido en los brazos [...] (Stoker, 1897, pág. 301).

La dulce y benévola Lucy se transforma en una criatura demoníaca, a la par que su belleza sobrepasa los límites naturales. Los amantes desconsolados no se alegran al verla viva, sienten pavor y repulsión por el ser en que se ha transformado. Su deseo excesivo es castigado con la deformación del objeto de su amor.

El amor excesivo y la necrofilia son temáticas fundamentales de los cuentos y poemas de Poe, como ya se ha revisado; en el horror, la fascinación por la muerte, la vida después de la muerte, los cadáveres y el vampirismo son asuntos recurrentes que están ligados al gran tema del amor. Como conclusión, estas temáticas se adhieren a “[...] la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente” (Todorov, 1980, pág. 101). La primacía de los instintos por sobre el razonamiento plantea un problema interno, referente a la personalidad. En este caso, a diferencia de los temas del ‘Yo’, se observa una interacción del hombre con el mundo que lo rodea, participa en una relación dinámica con el otro. Así como los temas del ‘Yo’ se relacionan con la mirada, los temas del ‘Tú’ están cercanos al *discurso*, ya que solo el lenguaje establece la relación del hombre con su prójimo. En teoría psicoanalítica, los temas del ‘Tú’ corresponden a las pulsiones inconscientes (Todorov, 1980, pág.108).

El análisis de lo fantástico de Todorov finaliza con una descripción de lo sobrenatural como una ruptura del equilibrio en el relato, dotado de tres funciones:

Una función pragmática: lo sobrenatural conmueve, asusta o simplemente mantiene en suspenso al lector. Una función semántica: lo sobrenatural constituye su propia manifestación, es una auto-designación. Por fin, una función sintáctica: lo sobrenatural interviene, como dijimos, en el desarrollo del relato. [...] Tenemos aquí un equilibrio inicial y un equilibrio final perfectamente realista. El acontecimiento sobrenatural interviene para romper el equilibrio intermedio y provocar la larga búsqueda del segundo equilibrio (Todorov, 1980, págs. 118-119).

2.2.2. Vax: lo fantástico interior

Para Louis Vax, lo fantástico no se percibe únicamente en la duda entre lo normal y lo prodigioso, “[...] sino más bien en la experiencia de la interpretación de dos universos incompatibles” (Vax, 1979, pág. 13). En su estudio *Las obras maestras de la literatura fantástica* (1979), Vax retoma los principios de lo sobrenatural y la ambigüedad, que para Todorov son imprescindibles en la configuración de lo fantástico, y los somete a análisis: lo sobrenatural, señala, abarca aquello que se contrapone a la *naturaleza*, palabra cargada de

polisemia. La concepción de lo natural varía con el paso de los siglos; fenómenos que antaño se consideraban sobrenaturales (eclipses, catástrofes naturales, enfermedades, etc.) hoy encuentran una explicación basada en las leyes naturales. Vax sostiene que lo fantástico no se basa en la aparición de criaturas o eventos sobrenaturales, sino en la perturbación que esta aparición provoca: “Lo fantástico no es inferido por el entendimiento, sino percibido con la sensibilidad, de igual modo que lo gracioso, lo trágico o lo cómico” (Vax, 1979, pág. 18).

Para Vax, la esencia de lo fantástico está en su finalidad; como Todorov, Vax encuentra en lo sobrenatural una función dentro del texto:

El fin de las colecciones de chistes es excitar la hilaridad: el de las antologías de cuentos fantásticos, provocar un estremecimiento deleitoso. Querer explicar lo fantástico por lo sobrenatural es pretender dar cuenta de una noción juzgada inicialmente oscura por otra que, al reflexionar sobre ella, no lo resulta menos (ib.).

Al determinar que el término es inexacto, más que a la aparición de lo sobrenatural concreto Vax se inclina por la presencia del *mal* como el elemento fundamental de la literatura fantástica: “[...] el mal es más inquietante que el bien, y lo fantástico está ligado a la aprehensión de los valores negativos. El arte y la literatura fantásticos se nutren sobre todo de repulsas, apreciando lo que rechaza la ciencia, la moral, la religión y el buen gusto” (ib.).

Vax se refiere a lo *preternatural* como un término más exacto para definir lo fantástico: mientras que lo natural designa generalmente lo explicable, lo preternatural se refiere a aquello que “[...] parecía escapar a la naturaleza, pero sin elevarse por ello hasta lo sobrenatural. [...] La idea de lo fantástico se emparenta, más que con la noción cerebral de lo sobrenatural, con las nociones afectivas de lo numinoso y lo sagrado” (Vax, 1979, págs. 17,19); de esto último, no es tanta la atracción que genera lo maravilloso benéfico como la que provoca lo satánico: aunque su presencia no sea explícita en las obras fantásticas, se lo representa en la figura de “[...] brujos, hombres-lobo, vampiros y esos seres que, desprovistos de cuerpo material, no son tampoco puros espíritus” (ib.). La aparición de estos

seres se relaciona en las narraciones fantásticas con lo diabólico, lo sacrílego y lo infernal; es decir, son presentadas como la encarnación del mal.

En cuanto a la ambigüedad, que Todorov describe como vacilación o incertidumbre, Vax aclara que no debe confundírsela con vaguedad o doble sentido. Un relato es ambiguo cuando: “[...] al lector de buena fe le resulta imposible decidir entre lo normal y lo prodigioso. [...] La ambigüedad en los cuentos fantásticos no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas” (Vax, 1979, pág. 20). El narrador, en lugar de formular sus impresiones con nitidez, deja abierta la puerta de la duda. Hasta aquí la concordancia de Vax con la teoría de Todorov. No obstante, para Vax la imposibilidad de decidir entre la realidad y la ilusión es una definición insatisfactoria para lo fantástico. El éxito de un cuento fantástico es, para Vax, que dicha ambigüedad sea manejada como un artificio para mantener el suspenso en el lector, donde se subraya la importancia de la composición del relato (afirmación que coincide con el método de composición de Poe):

El escritor cuenta detalles inquietantes frecuentemente olvidados tras haber sido entrevistados, y que acaban por revelarse portadores de significaciones siniestras. Un cuento conseguido es una obra de arte elaborada con vistas a un desenlace [...]. La progresión dramática es una exigencia elemental del arte. Fantástico o no, el elemento más dramático se reserva generalmente para el final. Por otra parte, prodigioso o no, el enigma tiene su encanto propio (Vax, 1979, pág. 23).

La ambigüedad funciona, entonces, como un sortilegio para afectar la sensibilidad del individuo y modificar su percepción. La rareza que envuelve a los seres fantásticos genera incertidumbre, puesto que ellos: “[...] participan a la vez de la vida y de la muerte, del ser y de la nada” (Vax, 1979, pág. 26). No es la figura grotesca lo que inspira temor, sino la suposición de que su naturaleza es *equívoca*; el miedo, entonces:

[...] no es una propiedad intrínseca del objeto angustiante, sino una afección del sujeto angustiado. [...] Un fantasma está tan hecho del miedo que inspira como de la silueta blanquecina que expone a la mirada. Paradójicamente, esa cosa aterradora carece de existencia independiente. Nacida del espanto que inspira, se desvanece con él (Vax, 1979, págs. 25, 27).

Como ejemplo de lo anterior, cabe citar el cuento “La litera fantástica” de Rudyard Kipling (1921), donde lo fantástico se evidencia en la aparición de la ex amante del protagonista en la misma litera amarilla cargada por cuatro sirvientes donde el hombre la vio por última vez antes de su muerte. La aparición de la mujer en el artefacto lo persigue incansablemente, repitiendo la súplica que ella le hacía en vida para que él no la abandonara. El horror que provoca la aparición de la muerta no recae en su figura, que lejos de guardar una apariencia mortal (decrepitud, putrefacción, palidez), conserva la imagen exacta de la mujer en el momento de la última despedida: “La caperuza de la litera había caído, y en el asiento estaba Inés Keith-Wessington, con el pañuelo en la mano. La rubia cabeza, de un tono dorado, se inclinada sobre el pecho” (Kipling, 1921, pág. 89). El desequilibrio emocional del personaje es provocado por el origen *antinatural* de la aparición: “[...] contra toda la ley de probabilidad, y con directa violación de las disposiciones legales de la naturaleza, salía de la tumba el rostro de una difunta y se ponía delante de mí” (Kipling, 1921, pág. 92).

Junto con la aparición, invade al personaje un sentimiento de *fatalidad inexorable* proveniente de la culpa al saberse responsable de la muerte de Inés. La persecución del espectro se le presenta como un anuncio de su muerte próxima, como una venganza desde el más allá o el karma inminente por su negligencia. Es todo lo que implica la aparición del espectro, y no el espectro en sí, lo que provoca el miedo.

El aporte de Vax a la teoría del cuento se encuentra en el mismo análisis de la literatura fantástica. Para el autor, el cuento o la novela corta (traducción del francés *nouvelle*) es: “[...] la forma literaria que mejor se adapta a lo fantástico: por su origen, conviene a las ‘historias extraordinarias’; ligando fuertemente sus episodios, dispone a su lector a sentir esa impresión de fatalidad que es inherente a las aventuras fantásticas” (Vax, 1979, pág. 32). Además de las consideraciones que Vax hace sobre el cuento

(Ver 1.2.3), el autor señala que el narrador-testigo es el más adecuado para el cuento fantástico. En las historias siniestras, la verosimilitud juega un papel determinante: “[...] es preciso que el narrador finja estar convencido para que el oyente simule estar persuadido. Para forzar la creencia, nada es tan importante como la calidad del testigo, la sobriedad del relato, la conformidad de los acontecimientos narrados con los prejuicios comunes” (ib.). Se reitera aquí la recurrencia y pericia del uso del narrador testigo en autores como Poe y Maupassant.

En el cuento de Kipling antes revisado, la introducción al manuscrito del protagonista, escrito antes de su muerte como registro de las atrocidades que lo acosaron, la hace un testigo que, por su tono sobrio y neutro, tiene más credibilidad que la voz del perturbado personaje principal. Al contrario del médico que atendió al supuesto enfermo mental, el testigo duda que todo haya sido ilusión del paciente:

Él se ríe de mi explicación, y no cree, como yo, que Pansay tenía una hendidura en la cabeza y que por esa hendidura se le metió una ráfaga del ‘mundo de las sombras’. [...] Muchas veces me quedé solo con Pansay cuando el médico tenía que atender a otros enfermos, [...] con voz grave y sin cadencia, el infeliz me atormentaba describiendo la procesión que pasaba constantemente por los pies de su cama (Kipling, 1921, págs. 72-73).

El testigo se abstiene de afirmar si creyó o no en todo lo escrito en el registro de Pansay, pero deja entrever su sospecha de la intervención de seres de otro mundo. Lo anterior coincide con una de las sugerencias de Vax para dar credibilidad al testigo, tomada del estudio de varios cuentos fantásticos con características similares: “Fiador de la autenticidad de un manuscrito proveniente de un antepasado o descubierto en algún cajón secreto [...] se contentará con ponerlo en conocimiento de los curiosos, sin pronunciarse sobre la realidad de los hechos que narra” (Vax, 1979, pág. 32). Sin embargo, agotada la novedad de este artificio, en el cuento fantástico moderno los autores suelen optar por el narrador omnisciente:

Despreciando los límites que el espacio, el tiempo y la debilidad de la inteligencia imponen a la condición humana, un narrador omnisciente franquea los mares del instante, se hace testigo invisible de agonías solitarias, confidente de secretos designios y de escondidos sentimientos (Vax, 1979, pág. 33).

Para Vax, los cuentos fantásticos se dividen entre aquellos que dependen de lo fantástico clásico y los que remiten a lo *fantástico interior*. Esta segunda acepción es la que interesa al estudio del horror sobrenatural, puesto que en ella existe la intervención de: “[...] un oscuro poder [que] coincide con el desarrollo de la perturbación interior de la víctima” (Vax, 1979, pág. 59). Lo fantástico interior se caracteriza, primero, por la diferenciación entre una visión paranormal y una alucinación mórbida. Se supone que tendrá mayor credibilidad la palabra de un hombre cuerdo, a quien le ha sucedido algo excepcional, que los delirios incoherentes de un pobre loco. No obstante, autores como Edith Wharton (parafraseada por Vax) insisten en que: “una historia fantástica debe extraer su virtud de sí misma, y no de los testimonios en que se apoya” (Vax, 1979, pág. 90). La palabra del loco no disminuye la intensidad del efecto horrífico en “El corazón delator” o en “La cabellera”.

La alucinación mórbida, señala Vax:

[...] es una alteración de la personalidad tanto como un desarreglo de la percepción. [...] Cuando se franquea el umbral del delirio, la comunicación entre visionario y lector se rompe o se modifica. Capaz aún de comprender el mundo del enfermo, el sujeto normal se vuelve incapaz de habitarlo (Vax, 1979, pág. 90).

La diferencia entre la angustia normal y aquella que produce la locura está en que la primera es inteligible para el otro, mientras que la segunda “[...] puede resultar impenetrable a quien no la experimenta [...] Maupassant, como enfermo, conocía la angustia mórbida, y como narrador sabía insertar su descripción en relatos que nos la hacen inteligible” (Vax, 1979, pág. 91). En esta última referencia a Maupassant, Vax cita un fragmento de “Lui?” (1883):

El miedo (y los hombres más audaces pueden tener miedo) es algo terrible, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horrible del pensamiento y del corazón, cuyo solo recuerdo produce estremecimientos de angustia. ¡Y bien! ¡Tengo miedo de mí! ¡Tengo miedo del miedo; miedo de los espasmos de mi espíritu que enloquece, miedo de esta horrible sensación de horror incomprensible! (ib.)

La alucinación patológica se caracteriza, según la psiquiatría, por un *sentimiento de extrañeza* experimentado por el enfermo, cuando lo familiar le resulta ajeno. Esta impresión es comparada con el sentimiento normal de extrañeza que, según Freud, aparece cuando: “[...] el adulto civilizado siente renacer en él la mentalidad del niño o del primitivo” (Vax, 1979, pág. 94). Para el más común de los lectores, resulta normal temer más a los muertos encerrados en su cripta que al ataque de un asaltante, “[...] al pasado ya cumplido más que al porvenir lleno de amenazas. [...] Y es que el retorno al estado salvaje es más inquietante que la naturaleza original. [...] Los horrores vulgares se avivan a medida que se esfuman los sentimientos humanos” (Vax, 1979, pág. 96). La extrañeza, entonces, es cualidad inherente de lo fantástico interior; en cuentos de horror como “El horla” o “¿Quién sabe?”, los objetos familiares se cargan de significaciones secretas, los escenarios cotidianos se tornan sospechosos, como si fueran la guarida de una presencia terrible. Los cuentos de Maupassant y de Poe presentan narradores que impresionan por su lucidez y su ingenio, características que bien pueden encontrarse en la psicopatía. El juego del narrador lleva al lector a creer en sus delirios, a tal punto que la verosimilitud del cuento no queda afectada: “¿De dónde proviene el espanto que nos sobrecoge en la lectura de un cuento, sino del hecho de que un personaje con el que nos identificamos por simpatía franquea el umbral de la demencia?” (Vax, 1979, pág. 102).

Al hablar de lo fantástico interior y la consecución del efecto estremecedor del cuento fantástico, Vax concuerda con Poe en que lo más importante es la economía de medios. En el horror, el narrador halla el secreto de su fuerza “[...] más en los silencios que en los discursos. [...] No hay descripción detallada de un vicio particular que iguale en poder de sugestión a una perversidad indeterminada” (Vax, 1979, pág. 118). Vax señala que lo que debe tenerse en el punto de mira es la ilustración del mal absoluto:

Tan solo inducir en el lector una visión general del mal bastante intensa [...] y su propia experiencia, su propia imaginación, su propia simpatía y horror le proveerán suficientemente del resto de los detalles. Hacer que imagine el mal, que lo imagine por sí mismo, y entonces el autor queda eximido de la ineficaz especificación (ib.).

Esto complementa lo mencionado por Reyes (2007) en cuanto a lo extralógico o inexplicable como recurso en los cuentos de Poe (Ver 2.1.1). Asimismo, Vax coincide con Poe en que los espacios reducidos son los más favorables para el desarrollo de lo angustiante: “[...] tanto en la historia fantástica como en la tragedia clásica, la condensación en el espacio completa la inminencia en la duración” (ib.).

2.2.3. Lovecraft: el horror sobrenatural

Se ha revisado cómo los cuentos de horror nacen de la literatura fantástica y cumplen con las cualidades propias del género. Un estudio específico del horror sobrenatural como subgénero de lo fantástico es el de Lovecraft en *El horror sobrenatural en la literatura* (1927), donde el autor hace un análisis sincrónico y diacrónico de la presencia del horror sobrenatural en la literatura occidental. En cuanto al horror en la literatura contemporánea, Lovecraft señala que es imposible condensar en su breve ensayo todas las vertientes modernas del horror: “Este ingrediente debe figurar, por necesidad, en cualquier creación literaria que abarque la vida en su totalidad” (Lovecraft, 1927, pág. 72). En realidad, el horror fantástico y el legado de Poe han sido fuente de inspiración para los experimentos de una variedad asombrosa de escritores de distintos géneros; así, en las antologías de cuentos macabros pueden hallarse reunidos nombres como Hermann Hesse, Truman Capote, León Tolstoi, Thomas Mann, Isak Dinesen, Virginia Woolf, Jorge Luis Borges y Vladimir Nabokov (Pizer, 1968), por citar algunos ejemplos.

Según Lovecraft, los mejores cuentos de horror modernos, favorecidos por la amplia evolución del género, “[...] poseen una naturalidad, convicción, tersura artística y diestra intensidad cuyo atractivo está más allá de toda comparación con las fantasías góticas del

pasado” (Lovecraft, 1927, pág. 74). El autor señala que las nuevas virtudes del cuento de horror contemporáneo aparecen gracias al desarrollo de la técnica —incentivado por Poe— y del estilo, además de la experiencia y los avances en los conocimientos psicológicos que marcaron el inicio del siglo XX. Una vez consolidados los elementos del género, el horror empezó a desvincularse de la literatura fantástica, acercándose más al naturalismo (como sucede con Maupassant y Quiroga) y a la novela detectivesca.

Lovecraft afirma que: “Los cuentos sobrenaturales modernos, por su perfecta consistencia y fidelidad a la naturaleza, son intensamente realistas, excepto en la única desviación mágica que se le permite al artista” (ib.); por lo tanto, el elemento sobrenatural continúa siendo una condición *sine qua non* para los cuentos de horror. Lovecraft descarta por completo aquellos cuentos en que el horror se centra solo en la presencia de imágenes grotescas de ultratumba, o aquellos en que lo fantástico encuentra al final una explicación lógica. En el auténtico horror sobrenatural, manifiesta:

[...] debe respirarse [...] una definida atmósfera de ansiedad e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; ha de insinuarse la presencia de fuerzas desconocidas y sugerir, con pinceladas concretas, ese concepto abrumador para la mente humana: la maligna violación o derrota de las leyes inmutables de la naturaleza (Lovecraft, 1927, pág. 8).

El autor señala que una segunda posibilidad utilizada en los cuentos modernos es:

[...] sumergirse en el reino absoluto de la fantasía, adaptando hábilmente la atmósfera a la visión de un delicado mundo irreal y exótico más allá del tiempo y del espacio en donde todo es posible, siempre y cuando esas posibilidades estén en armonía con ciertos tipos de imaginación e ilusión normales a un espíritu sensible (Lovecraft, 1927, pág. 74).

Caben dentro de esta categoría los cuentos de ciencia ficción y los fantástico-metafísicos, en los cuales el horror está generalmente presente. Los imparables descubrimientos científicos alimentan la tendencia maravillosa del horror, añade Lovecraft: “[...] por la amplitud de perspectivas que nos brinda la ciencia moderna con su química del átomo, la astrofísica, las doctrinas de la relatividad y las investigaciones en biología y

pensamiento humano” (Lovecraft, 1927, pág. 91). Lo fantástico, afirma el autor, continúa vigente porque es una forma de expresión esencial para la humanidad.

En cuanto a las consideraciones sobre el cuento fantástico, Lovecraft concuerda con Vax en la importancia del efecto estremecedor que debe provocar el relato en el lector, que considera mayor que la de los medios que utilice el autor para conseguirlo:

Podemos juzgar un cuento fantástico, entonces, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica del relato, sino a través del nivel emocional que es capaz de suscitar por medio de sus más pequeñas sugerencias sobrenaturales. Si es capaz de enervar las sensaciones adecuadas, su ‘efecto’ lo hace merecedor de los atributos de la literatura fantástica, sin importar los medios utilizados (Lovecraft, 1927, pág. 9).

Asimismo, Lovecraft señala, como Vax, que el *efecto* que debe provocar el cuento fantástico es el de la angustia: “El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es el siguiente: saber si suscita o no en el lector un profundo sentimiento de inquietud al contacto con lo desconocido, una actitud de aprensión frente al avance insidioso del espanto” (ib.). El fin del cuento fantástico, sostiene el autor, es incrementar la sensación de miedo, “[...] ya que el miedo es nuestra más fuerte y profunda emoción, y una de las que mejor se presta a desafiar los cánones de las leyes naturales” (Lovecraft, 1927, pág. 93). Para Lovecraft, una atmósfera que evoque la presencia de lo maligno e ignoto es la más adecuada para la consecución de dicho efecto.

Lovecraft finaliza su estudio del horror cósmico con sus apuntes para la composición de un relato de estas características, donde describe —al igual que Poe— el proceso que él considera más adecuado para estructurarlo: primero, el autor recomienda escribir una sinopsis de los acontecimientos que tendrán lugar en el cuento en orden cronológico; es decir, sugiere empezar por la escritura de la fábula. En este punto, se aconseja hacer énfasis en la descripción con el fin de dar credibilidad a los incidentes: “[...] los detalles, comentarios y descripciones son de gran importancia en este boceto inicial” (Lovecraft, 1927, pág. 94). En segundo lugar, Lovecraft señala que se debe escribir una segunda sinopsis, esta vez ubicando

los acontecimientos en el orden de su aparición: en este paso se plantea la trama del cuento, para lo cual puede resultar necesario cambiar la sinopsis inicial, suprimir o añadir incidentes, con el fin de crear un mayor interés dramático e incrementar la tensión en el clímax. La fábula puede quedar completamente alterada durante este proceso, dando como resultado una historia diferente a la que se creó en un inicio. En el tercer paso, se realiza una reescritura del segundo boceto aún con la posibilidad de cambiar incidentes o partes del argumento: es necesario “[...] insertar o suprimir todo aquello que sea necesario o aconsejable; probar con diferentes comienzos y diferentes finales, hasta encontrar el que más se adapte al argumento” (Lovecraft, 1927, pág. 95).

El siguiente paso comprende una revisión y corrección estilística del borrador, poniendo especial atención en la proporción entre exposición, nudo y desenlace, en la sutileza del tono, en la fluidez entre escenas, cambios temporales y acontecimientos, en “[...] la efectividad del comienzo, el final, del clímax, del suspenso y del interés dramático, la captación de la atmósfera y otros elementos diversos” (ib.). Finalmente, al pasar el borrador a limpio no deben descartarse las últimas correcciones donde se crea necesario. De esta forma, Lovecraft describe un proceso por completo diferente al planteado por Poe, puesto que el primero afirma no tener una idea absoluta de la historia al momento de la escritura del primer bosquejo. Lovecraft afirma no conocer el final que tendrá el cuento una vez terminado, lo único que posee al comenzar a escribir es “[...] una mera idea mental; una puesta en escena de condiciones y acontecimientos que rondan en mi cabeza” (ib.). Es en el segundo bosquejo cuando el autor selecciona el orden de la narración y puede establecer, después de probar varias posibilidades, cuál sería el mejor final.

Sobre el análisis del horror fantástico en el cuento, Lovecraft define que es preciso identificar el elemento que sirve de núcleo a un horror u anomalía (que puede ser una condición, una entidad, etc.), el modo en que dicho horror se manifiesta en la trama, la forma

en que los personajes reaccionan ante ese horror y los efectos específicos del horror en relación con las condiciones dadas (Lovecraft, 1927, pág. 96).

Como última consideración, Lovecraft sostiene que la verosimilitud del cuento fantástico recae en la atmósfera.

Los cuentos sobre eventos extraordinarios tienen ciertas complejidades que deben ser superadas para lograr su credibilidad, y esto solo puede conseguirse tratando el tema con cuidadoso realismo, *excepto* a la hora de abordar el hecho sobrenatural. Este elemento fantástico debe causar impresión y hay que poner gran cuidado en la construcción emocional; su aparición apenas debe sentirse, pero tiene que notarse (ib.).

Al igual que Todorov, Lovecraft considera que lo sobrenatural como esencia principal del cuento no corresponde a lo fantástico, sino a lo maravilloso. En un mundo donde lo sobrenatural es la regla, los eventos paranormales son asimilados con familiaridad por los personajes y, por lo tanto, por el lector. En el cuento de horror, el narrador debe ser víctima de la misma sorpresa, duda y angustia que le produciría un evento extraño a cualquiera en la vida real.

Nunca debe darse por supuesto este suceso sobrenatural. Incluso cuando los personajes estén acostumbrados a ello, hay que crear un ambiente de horror y angustia que corresponda con el estado de ánimo del lector. [...] La atmósfera, y no la acción, es el gran *desiderátum* de la literatura fantástica (Lovecraft, 1927, pág. 97).

Así como Louis Vax define el horror como una característica intrínseca de lo fantástico interior, Lovecraft sostiene que: “En realidad, todo relato fantástico debe ser una *nítida pincelada de un cierto tipo de comportamiento humano*” (ib.).

2.3. El horror en los cuentos de Quiroga

Al estudiar la obra de Horacio Quiroga, es inevitable asociar la presencia constante de la muerte en sus relatos con las devastadoras experiencias vividas por el autor, quien debió enfrentarla desde temprana edad hasta el momento en que decidió poner fin a su vida por mano propia. A este sino trágico se le suma la atracción inevitable, ya antes mencionada, que la selva despertó en Quiroga. Son varios los autores que coinciden en que el horror personal del hombre, que se convirtió en la fuente del horror plasmado por el escritor, fue

fruto de una secreta elección. H.A. Murena (1976), por ejemplo, encuentra en los cuentos de monte un registro de las experiencias que el autor protagonizó durante sus años en la selva misionera:

Las sequías, el veneno, la crueldad, los desechos humanos, un sol enloquecido, la ‘corrección’, los yaguaretés, la sed y el miedo de un desamparo abismal fueron las presencias que llenaron y crearon aquella época suya. Hubiera podido hacerlas desaparecer como imágenes de una pesadilla, y no quiso. Estaba en sus manos regresar a la vida civilizada, y no lo hizo más que para volver enseguida a la selva (Murena, 1976).

Una vez experimentado en carne propia, continúa Murena, el horror dejó de ser para el autor un artificio que podía imitar de los textos de Poe o Maupassant; tras vivir en la selva,

Quiroga:

[...] entendió que cada cosa que había dicho, cada cosa de las que podía seguir diciendo por ese fácil camino del espíritu que proporcionaba Europa, incluso las más sutilmente combinadas, eran encubrimiento del horror, vanidad, eran sacrilegio. Porque ahí en torno a él, como aún entorno a nosotros, a cada paso, en cada instante de la vida, estaba todo aquello de lo que todavía nunca se habló (ib).

De ahí el cambio que se efectuó entre el primer y segundo período de su narrativa, el cual se evidencia, primero, en la forma de abordar la ficción, cuando la irrealidad entramada de sus imitaciones de Poe pasa a la verificabilidad de “Yaguaí” o “Los mensú”, a la construcción de la ficción en un mundo documentable, que se expresa en esa difuminación de los límites entre la crónica, el cuento o la anécdota. Sobre esto, Bratosevich (1976) sostiene que las ficciones de Quiroga se dan entre dos esferas: lo mítico y lo real. Para Bratosevich, “Quiroga logra instalar lo mítico en el mundo” mediante la exploración de los límites entre materia y espíritu, donde se centra el interés en el impacto que tiene la realidad en quien la vive y cómo esa relación desdibuja dicho límite: “un padecimiento con visos de locura por su tremendismo, una locura capacitada para los fantasmas como toda locura” (Bratosevich, 1976, pág. 77).

En este caso, la forma en que Quiroga trabaja la desaparición de los límites materia-espíritu consiste en: “[...] la disolución biológica del yo en otras existencias que lo perpetúan

como materia de vida, en el ciclo interminable de la naturaleza” (ib), por ejemplo: en la desintegración el cuerpo del hombre que contempla su descomposición desde las moscas que se alimentan de sus miembros (“Las moscas”, 1935). En el mismo análisis, Bratosevich afirma que:

[...] tan rica, tan llena de implicaciones es esa relación nuestra con las materias del mundo, que algunas veces este accede a revelarnos sus leyes escondidas, paradójicamente, desde la irrealidad visionaria del delirio. Hasta aquí alcanzan en Quiroga las imbricaciones de ‘verdad/fantasia’, hasta llegar a que la alucinación misma se encargue de revelar al personaje afebrado [...] la realidad ignorada por él en su conciencia normal (Bratosevich, 1976, pág. 80).

Es así que, si aplicamos este parámetro al análisis de los cuentos seleccionados para este estudio, el personaje de Mr. Jones en “La insolación” ignora lo que los perros perciben con antelación: la presencia de la muerte, que solo le es revelada en el delirio provocado por el calor; o el personaje de Alicia, en “El almohadón de plumas”, solo logra percibir el monstruo oculto en la figura de su marido durante sus alucinaciones febriles. Bratosevich afirma que esta conjugación de dos fuerzas aparentemente opuestas, la realidad y lo mítico, se lleva a cabo por medio de una constante: la *intensidad de la vida*, que solo puede ser expresada después de haberla experimentado.

Oviedo (2012) se une a esta asociación de los hechos que marcaron la vida personal de Quiroga con su tendencia a lo siniestro en la escritura: “si su gran tema —mejor: su gran obsesión— es la muerte, es porque esa experiencia marcó tantas veces su vida que nos induce a pensar en signos fatídicos o en un maligno azar” (Oviedo, 2012, pág. 16). En sus cuentos, afirma Oviedo, el autor no se distingue demasiado de los personajes que atraviesan duras dificultades para sobrevivir en medio del peligro, el mayor de los cuales es el irrefrenable impulso destructivo (a veces autodestructivo) que él conjuró en la creación literaria: “[...] esa pugna existencial entre persistir y perecer está en el centro de su mundo narrativo” (ib), como es evidente en relatos como “La insolación”, “A la deriva”, “El desierto” o “El hombre muerto”. En estos, “[...] el elemento de horror ya no es un efecto aparatoso y

estridente que surge, un tanto mecánicamente, al final del relato, sino algo que está consolidado con la materia misma de hechos que son a la vez verificables y enigmáticos” (Oviedo, 2012, pág. 22).

Además, Quiroga expresa en sus cuentos de monte algo más que la fórmula del horror aprendida en Poe y, siendo su escenario la selva, no se limita al retrato localista: el narrador penetra a un nivel superior en la comprensión de la mente humana, sobre todo cuando esta se enfrenta a los cotidianos misterios del sufrimiento, la muerte y lo desconocido. Citando a Oviedo: “[...] tras su feliz descripción de la selva, hay algo más profundo: un análisis descarnado de la fragilidad existencial del individuo y una aleccionadora parábola de la eterna lucha entre el hombre y la Naturaleza” (Oviedo, 2012, pág. 22). La *intensidad de la vida* se refiere, entonces, a esta exposición de situaciones que llevan la mente y el cuerpo de los personajes al límite, mientras los conducen a su inevitable destino.

Sobre esto último, Castillo (1993) concuerda con Bratosevich y Oviedo, y destaca en los cuentos de Quiroga su cercanía con la realidad: “Quiroga es realista de una manera diferente a la de Poe. Una insolación, un hombre devorado por las hormigas, una garrapata que vacía la sangre a una muchacha, unos opas que degüellan a su hermana, son posibilidades del mundo material” (Castillo, 1993, pág. 32), posibilidades que convergen en la intensidad antes señalada, presente en hechos que se consideran terribles tanto por su verificabilidad como por su extrañeza.

Similar es la opinión de Glantz (1976), quien sostiene que uno de los principales atributos de la literatura de horror quiroguiana es, precisamente, la intensidad, aunque esta autora la analiza no solo en la fábula, sino también en la estructura de los cuentos: “[...] la acción se concentra desde la primera palabra hasta la última para lograr eso que Poe llama la impresión de *totalidad* predeterminada en un tiempo clave de lectura, durante la cual ‘el alma del lector está sometida a la voluntad de aquel [el autor]’”

(Glantz, 1976, pág. 103). Es evidente la voluntad de Quiroga de seguir el método de Poe, aunque sus intereses temáticos terminen por desligarse de la obra del estadounidense, la perfección en el desarrollo de la trama sigue siendo una prioridad: “No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras líneas tienen casi la importancia de las tres últimas” (“Decálogo del perfecto cuentista”; Quiroga, 1927).

La destreza y el rigor con los cuales Quiroga maneja la fórmula del cuento quedan más que evidentes en los cuentos de monte, donde, según Castillo, “[...] organiza el horror como quien, habiendo aprendido a caminar, organiza sin saberlo cada uno de los movimientos de sus pasos” (pag. 32). Resalta aquí nuevamente la naturalidad con la cual Quiroga se instala en el escenario de la selva, en el ámbito del horror que la habita. En este sentido, Quiroga no solo adopta, sino que reinventa la lección de la originalidad poeniana: tanto como el estadounidense, Quiroga pensaba que la prosa no debe tender a belleza, sino a la *verdad* (ver 2.1.1.1.); pero mientras que para Poe en el cuento la verdad se debe a la lógica, para Quiroga esta se debe a la vida real. De aquí que lo que más separa a ambos escritores sea la forma en la que los personajes del cuento enfrentan la realidad que se nombra: “Quiroga también sostiene que un cuento debe ser un orden estricto, pero pone el énfasis no en el efecto, sino en los personajes y en lo que él llama la vida del relato” (Castillo, 1993, pág. 33).

Para Quiroga, el escritor debe meditar cada palabra, pero no solo en función del efecto final, sino también para no perder el curso hacia donde quiere llevar a sus personajes, como menciona en el “Decálogo...”: “Toma a tus personajes de la mano y llévalos firmemente hasta el final, sin ver otra cosa que el camino que les trazaste. No te distraigas viendo tú lo que ellos no pueden o no les importa ver [...]” (Quiroga, 1927). El narrador, entonces, debe situarse en el lugar del personaje y lograr que el mundo dentro de aquella

ficción acabe donde acaba la visión del mensú, del hombre devorado por las hormigas, de las vacas frente al alambre de púas o de los perros ante el portón. Quiroga comprende que, en un cuento, debe existir una dinámica entre el personaje y el suceso central, entre lo que sucede y a quién le sucede. “No abuses del lector”, afirma en el mismo punto del “Decálogo...”, porque el lector debe ser capaz de identificarse con el personaje: solo mediante la empatía el hecho horrífico tiene efecto en el lector, como se analizó en el apartado 2.2.1.

En este sentido, la narrativa de Quiroga se acerca más a la de Kipling, no solo por la semejanza obvia entre las circunstancias que dieron lugar a la elección del escenario y ciertas temáticas, sino por la forma en que ambos autores asimilan ese estímulo y lo transmiten a su obra. Así como en Kipling los espectros y demonios indios están ahí para recordarle al colono que es un intruso en un mundo que no le pertenece y que no puede dominar del todo, lo fantástico en Quiroga es un medio para llegar a la revelación que una realidad desgarradora, increíble e intensa, que sume al hombre en la lucha invencible contra su propia muerte. Cabe recordar el siguiente señalamiento de Arendt sobre *Kim*, que es perfectamente aplicable tanto para el hombre Quiroga como para sus personajes:

La vida en sí misma parece haber quedado en una pureza fantásticamente intensificada cuando un hombre se aparta de todos los lazos sociales ordinarios, de la familia, de una ocupación regular, de un objetivo definido, de las ambiciones y del lugar reservado en una comunidad a la que pertenece desde su nacimiento (Arendt, 1951, pág. 187).

CAPÍTULO III: ANÁLISIS DEL HORROR SOBRENATURAL EN DOS CUENTOS DE HORACIO QUIROGA

3.1. Metodología para el análisis narratológico

Una vez establecidas las características fundamentales del horror sobrenatural, y habiéndolas evidenciado en cuentos ejemplares del horror clásico, es posible iniciar el análisis de los cuentos “El almohadón de plumas” y “La insolación” de Horacio Quiroga, con el objetivo de hallar dichas características en su estructura y definir el grado de influencia de lo fantástico en la conformación del horror en los cuentos del uruguayo. Para empezar, se dará paso al análisis narratológico de los cuentos seleccionados, con el fin de facilitar la visualización de los elementos que servirán de fundamento para la comparación. Finalizada la descripción de la fábula y los personajes, se procederá a la descripción de la estructura de la trama de los cuentos, siguiendo como base el esquema propuesto por Edgar Allan Poe y por Louis Vax; en este punto, se verificará si los cuentos de Quiroga cumplen con la exigencia de Poe y Vax sobre la preservación del misterio hasta el clímax del relato para la gradación del suspenso en escala ascendente.

Luego, tomando en cuenta la relevancia de la presencia de lo sobrenatural para el horror fantástico, se establecerá con claridad el elemento sobrenatural que aparece en el cuento y su grado de influencia para el desenvolvimiento de la trama, según los criterios establecidos por H.P. Lovecraft. El elemento sobrenatural servirá como punto de apoyo para la definición del tema y los motivos del cuento y la verificación de su correspondencia con las categorías temáticas del horror propuestas por Todorov. Según los temas hallados en cada cuento, se los ubicará en una tabla comparativa independiente, junto con narraciones del horror clásico pertenecientes a la misma categoría temática, para la autenticación de la presencia o ausencia de los siguientes elementos en los cuatro casos:

3.1.1. Parámetros para el análisis comparativo

- a) Punto de vista interno, determinación del tipo de narrador utilizado en los cuentos, con el objetivo de corroborar la opinión de Todorov, Lovecraft y Vax en cuanto a la predilección de un narrador interno (protagonista o testigo) para facilitar la asimilación de lo sobrenatural por parte del lector.
- b) Identificación de los artificios utilizados para generar la vacilación en los personajes y en el lector, en la ya antes estudiada ambigüedad fantástica, que es un rasgo característico de los cuentos de horror. Para la identificación se utilizarán las definiciones de *incertidumbre*, propuesta por Todorov, y *extrañeza*, propuesta por Vax.
- c) Uso del sentido figurado, que Todorov señala como otra de las propiedades fundamentales de lo fantástico. Identificación del uso de hipérbole, símil, metáfora y expresiones idiomáticas que inciden en la trama como anticipación de lo fantástico.
- d) Construcción de la atmósfera, análisis del marco espacio-temporal y sus similitudes o variaciones con respecto al modelo gótico-romántico. Uso de la descripción para la constitución de la atmósfera de misterio. Análisis de las insinuaciones sobre la presencia del mal, lo satánico o lo sacrílego, según lo postulado por Vax y Lovecraft.
- e) Unidad de efecto, proyección del sentimiento angustiante de los personajes en el ánimo del lector, logrado con base en la intensificación gradual de la tensión y la sorpresa del final inesperado.

3.2. Análisis narratológico de los cuentos

3.2.1. El almohadón de plumas

- Fábula:

Alicia, una joven inocente y soñadora, contrae matrimonio con Jordán, un hombre de carácter apático y severo. Su vida matrimonial desilusiona a la muchacha. Un día, Alicia cae gravemente enferma; ante la persistencia del mal durante un período extendido, el médico diagnostica una anemia inexplicablemente avanzada. La enfermedad de Alicia la recluye en la cama y empeora cada día, al tiempo que aumenta la preocupación del marido. En su eterna duermevela, Alicia empieza a tener alucinaciones; en una de ellas, la joven llama a gritos a su marido y cuando lo ve su rostro toma una expresión de horror. Entre sus ilusiones, Alicia distingue una presencia monstruosa que ronda su habitación. La enfermedad de Alicia parece avanzar durante la noche, cada día amanece más afectada por la falta inexplicable de sangre en sus venas. Cuando ella finalmente muere, la sirvienta encargada de deshacer la cama donde convaleció la difunta encuentra el almohadón extrañamente pesado, manchado de sangre. Al abrirlo, Jordán y la criada descubren un insecto grotesco, hinchado por la sangre que ha extraído de Alicia cada noche desde que cayó en su postración.

- Personajes:

— Alicia: personaje principal, interviene directamente en la acción que mueve la trama. Su caracterización física se ajusta a la estética romántico-gótica: “Rubia, angelical, tímida” (Quiroga, 1999, pág. 71), similar a las protagonistas de Poe (“[...] Rowena Trevanion de Tremaine, la de rubios cabellos y ojos azules”, en “Ligeia”) y a la primera víctima mortal del conde Drácula, Lucy: “[...] le había cepillado el cabello a Lucy, de manera que este se desparramaba sobre la almohada en sus habituales risos de oro” (Stoker, 1897, pág. 230). Además de la semejanza física, para referirse a Lucy (antes de su transformación) el resto de

personajes hace uso frecuente de expresiones que remarcan su “dulce pureza”, describiéndola siempre como una joven “adorable”. Como Lucy, Alicia sufre un cambio radical en su apariencia y en su carácter, al inicio apacible y luego trastornado, a causa de la influencia del mal sobre ella, por lo cual se la define como un personaje redondo.

No se hace una descripción de su perfil psicológico, pero este se percibe por medio de sus acciones; es una joven frágil, sumisa y retraída, profundamente frustrada y temerosa de su marido: “Sin duda ella hubiera deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre” (Quiroga, 1999, pág. 71), “Alicia rompió en seguida en sollozos, echándole los brazos al cuello. Lloró largamente todo su espanto callado, redoblando el llanto a la más leve caricia de Jordán” (Quiroga, 1999, pág. 72). Su similitud con Lucy Westenra se basa también en que, al inicio de la narración, está sumida en la expectativa de su vida de casada, en “niñerías de novia” (ib.) que se comparan con el drama de Lucy al recibir tres propuestas de matrimonio. Al igual que en *Drácula*, la extrema ingenuidad de Alicia la vuelve una presa fácil del ente sobrenatural que la acecha.

— Jordán: personaje principal; carece de descripción física, pero se hace evidente su perfil psicológico: “Ella lo quería mucho, sin embargo, aunque a veces con un ligero estremecimiento cuando volviendo de noche juntos por la calle, echaba una furtiva mirada a la estatura de Jordán, mudo desde hacía una hora. Él, por su parte, la amaba profundamente, sin dárlo a conocer” (Quiroga, 1999, pág. 71). Aunque no se lo caracteriza a profundidad, es posible encontrar cierta semejanza con los protagonistas de los cuentos de Poe: burgueses poseedores de una antigua mansión solitaria, de semblante serio y callado, rodeados por un halo de misterio a causa de su comportamiento misántropo, apasionados por una joven de salud delicada, que finalmente les es arrebatada por la muerte. Rasgos de la novela gótica

son evidentes en esta descripción, que remiten tanto a *Drácula* como a “Ligeia” o a “Berenice”.

- Trama:

La trama del cuento está organizada cronológicamente, la manipulación temporal se limita al uso de cortas elipsis entre los primeros días de la vida matrimonial de la pareja hasta el advenimiento de la enfermedad de Alicia; desde entonces hasta la muerte de Alicia transcurren cinco días. Siguiendo lo establecido por Kayser, Anderson Imbert y Poe, la trama se centra en un único problema y su resolución: la enfermedad inexplicable de Alicia. El cuento se desarrolla únicamente con dos personajes, inmersos en una única situación crítica (la enfermedad) que se precipita inmediatamente en su desenlace (la muerte y el hallazgo del monstruo en el almohadón).

En la exposición, el narrador hace referencia al período de tiempo y al espacio en el cual transcurre la historia: la pareja se casa en abril y convive con armonía durante tres meses; el narrador especifica que la estadía de Alicia en la lúgubre casona dura todo el otoño. El pasar del tiempo queda detenido en la escena de la breve muestra de cariño que le hace Jordán, a la cual ella responde con llanto y con su primer desmayo. Esta escena corresponde al incidente que marca el final de la exposición y el inicio del nudo.

Lo sobrenatural empieza a hacerse presente en el nudo, los médicos no encuentran explicación para la imparable pérdida de sangre de Alicia, las alucinaciones y pesadillas la previenen de la presencia de entes desconocidos que trepan por las sábanas, mientras los pasos de Jordán son el único sonido que retumba en su confinamiento. La tensión se acrecienta con cada nuevo despertar de Alicia, su cada vez más pronunciada palidez, su pérdida completa de discernimiento entre la realidad y las alucinaciones y, por fin, el término de su agonía con la muerte.

Pero la tensión no decae, el momento culminante del cuento inicia con el descubrimiento de las marcas de sangre en el almohadón. El clímax se desarrolla de forma precipitada, en una única escena narrada sin saltos de tiempo. La criada cae en cuenta del peso del almohadón, Jordán lo abre y la sirvienta se horroriza ante el descubrimiento: “Sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca” (Quiroga, 1999, pág. 75). Entonces, la estructura de la historia concuerda con la representación gráfica propuesta por Poe, como una línea ascendente que llega a un punto culminante, el cual concentra el grado máximo de la expresión del horror creada dentro del cuento, que, en este caso, coincide con la aparición del monstruo.

Al clímax del cuento le sigue una breve reducción de la tensión en una corta postergación del desenlace, donde, primero, se amplía la explicación de la muerte de Alicia, atribuyéndola a la succión de su sangre por la imperceptible picadura del animal oculto en la almohada. La narración aporta una imagen perturbadora que mantiene el efecto de repulsión y la fuerte impresión que generó la sorpresiva presencia del animal en la trama. Finalmente, el desenlace trae consigo un giro todavía más inesperado: la tentativa de una explicación racional: “Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (ib.). El narrador adquiere un tono formal, casi periodístico, que rompe el efecto sobrenatural al tiempo que cierra la historia.

- Tema-motivos

Son varias las razones por las que la crítica encuentra en “El almohadón de plumas” una clara referencia al vampirismo. Primero, la semejanza ya antes mencionada en cuanto a la fábula de este cuento con historias como *Drácula* —donde se conjugan los elementos

fundamentales de la figura que hoy concebimos como el vampiro, su accionar y la transformación de sus víctimas— y “Berenice” y “Ligeia”, dos cuentos donde Allan Poe utiliza la muerte de la amada y su reencarnación en una entidad horrorosa como idea principal, haciendo puntuales referencias al proceso de conversión del cuerpo agonizante en vampiro: la anemia inexplicable, la lenta agonía que deteriora el físico de las jóvenes, los sueños perturbadores que las acosan, la reavivación gradual de su vitalidad tras la muerte, y la apariencia bella pero terrible, violenta y diabólica que adquieren al despertar de la muerte. Hay detalles incluso más específicos, como las gotas de sangre que bebe Rowena en “Ligeia” o la apariencia inolvidable de los dientes de “Berenice” que aclaran cualquier duda en la referencia al vampirismo de Stoker.⁵

En el cuento de Quiroga, las influencias mencionadas se perciben desde el inicio: el escenario y la atmósfera son propiamente románticas, la situación de la pareja pone al lector ante un amor desafortunado, que no puede derivar más que en desgracia. La aparición de lo sobrenatural llega exactamente igual que en los referentes del horror clásico: la amada cae enferma, pierde sangre por las noches inexplicablemente hasta fallecer. La diferencia con *Drácula* —que corresponde, al mismo tiempo, a una semejanza con Poe— es que no se especifica la identidad del vampiro que está consumiendo la vida de Alicia, como sucede en “Ligeia” y “Berenice”, donde el único contacto que tienen las convalecientes es el de su respectivo marido. No aparece en estos cuentos la figura decrepita del conde, de piel centrina y mortalmente pálida, dedos cadavéricos terminados en garras, orejas puntiagudas, etc. Parece ser que su mal solo puede ser producto de la terrible fatalidad de la pasión desmedida.

Existe en la figura del vampiro, sobre todo en la vampiresa, un contraste entre la pureza, lo angelical e inocente, y la lujuria, la voluptuosidad y lo demoníaco. En *Drácula*, la

⁵ Puesto que la extensión de la novela con relación a los cuentos no permite realizar un análisis proporcional, solo se tomará en cuenta para esta comparación el episodio de la transformación de Lucy, desde la llegada del conde a Inglaterra hasta la muerte de la vampiresa a manos de Van Helsing.

belleza de Lucy es alabada por todos, hay en ella gran dulzura e inocente coquetería que la vuelven objeto de deseo. Ella misma se sabe bella y, orgullosa de sí al haber despertado el amor de tres hombres, deja entrever su arrogancia. Ligeia es un misterio, el narrador del cuento no conoce su origen ni su apellido, pero remarca sus conocimientos y saberes, más que los de cualquier otra mujer e, incluso, de cualquier hombre. Su inteligencia la hace sentir poderosa; soberbia, se cree incluso capaz de dominar a la muerte. Además, el narrador especifica que su amor era apasionado: “[...] me era fácil comprender que, en un pecho como el suyo, el amor no reinaba como una pasión ordinaria” (Poe, 1838). Berenice, en cambio, es la contradicción de Egaeus en cuanto a vitalidad y energía, pero su belleza solo se vuelve tentadora cuando la enfermedad comienza a hacer estragos en su figura. La prohibición está en que ella y Egaeus son primos, crecieron juntos en la antigua casa familiar. El narrador afirma que ella lo había amado “largo tiempo”, por lo cual se asume que la iniciativa para el incesto vino de su parte.

Como hemos visto, las desviaciones del amor están presentes en los tres ejemplos citados; este sería, por tanto, el tema esencial de los cuentos de vampiros; como señala Todorov, los temas del amor y la pasión pertenecen a la categoría de los temas del ‘Tú’. Resta analizar si “El almohadón de plumas” cabe también dentro de esta categoría.

Primero, es innegable que el amor es uno de los motivos que mueven la trama. Más específicamente, la falta de demostraciones de amor por parte de la pareja, que generan inseguridad, tristeza e insatisfacción en Alicia. La historia empieza, entonces, movida por la relación de Alicia con lo que ella espera de su marido, deseo que se ve frustrado. El incidente central del cuento, la enfermedad, está basado en un problema interno de Alicia, en un desajuste de su paz interior, que se exterioriza en la reacción que muestra al interactuar con Jordán en ese pequeño momento de intimidad.

La comunicación con Jordán es trunca desde el primer momento, pero tras el incidente se completa la ruptura. Entonces, es ella quien se vuelve inaccesible para él, se aterra por su presencia cuando lo confunde con las alucinaciones de las criaturas que reptan por la alfombra y trepan a su cama. Pero ¿en realidad lo confunde, o son esas apariciones el reflejo de su pavor inconsciente a desposar a un completo extraño, quien le ha quitado por completo el deseo de vivir? Cabe señalar, asimismo, que el narrador corrobora el profundo amor que Jordán siente por Alicia, aunque “sin darlo a conocer”. El vocabulario que describe la relación de Alicia con Jordán está plagado de términos como “severidad”, “rígido”, “escalofrío”, “abandono”, “hostil”, que son indicios de la imposición de cierta violencia expresada mediante actitudes y comportamientos del amante. Al igual que en “Berenice”, Jordán solo empieza a exteriorizar su amor y su preocupación cuando Alicia está agonizante, la pronta muerte de la amada despierta en él el deseo y la pasión que durante los meses de dicha tras su reciente boda no supo demostrar. Por lo tanto, la pasión acallada, el amor desmedido y violento, la frustración personal y hacia el otro, la muerte de la amada y la seducción provocada por su muerte son motivos presentes en “El almohadón de plumas”, que permiten ubicarlo dentro de los temas fantásticos del ‘Tú’.

Sin embargo, el final desconcierta al lector al atribuir el hecho sobrenatural a una especie de garrapata, que acerca el relato al estilo particular de Quiroga en sus cuentos realistas: la naturaleza como fuente de peligros desconocidos e incontrolables para el hombre. Queda definir, entonces, el alcance de lo sobrenatural en el cuento “El almohadón de plumas”. Siguiendo los puntos que Lovecraft señala para el análisis crítico del horror, es necesario empezar por definir lo que sirve de núcleo al horror o la anormalidad presentes en el cuento; claramente, el ente que traspasa el límite de lo natural es la criatura oculta en el almohadón. Aunque la dimensión del animal y su capacidad para arrebatarse la vida a una persona adulta resultan *extrañas*, podría suponerse que dicha explicación es *posible*.

No obstante, lo sobrenatural no aparece al momento del descubrimiento del animal, sino mucho antes, con los mismos síntomas de la enfermedad de Alicia. Ya se ha señalado el proceso de conversión del vampirismo, resta comparar las semejanzas entre las fuentes clásicas y el texto para verificar, como sugiere Lovecraft, los efectos o desarrollos *típicos* del vampirismo:

- Trastornos del sueño

En *Drácula*, la primera alteración que aqueja el cuerpo de Lucy Westenra es una crisis de sonambulismo, que va agravándose cada noche hasta que ella logra salir de la habitación y encontrarse con el vampiro. Su dificultad para dormir queda registrada en el diario de Mina: “Lucy pasó toda la noche muy inquieta [...] No se despertó, pero se levantó dos veces y se vistió” (Stoker, 1897, pág. 135) y más adelante, después del primer ataque del vampiro, en el de Lucy: “Más pesadillas, ¡cómo me gustaría poder recordarlas!” (Stoker, 1897, pág. 160) y en las cartas del Dr. Seward: “Ella se queja de tener a veces dificultades para respirar, y de tener sueños pesados, letárgicos, con pesadillas que la asustan, pero de las cuales no se puede acordar” (ib.).

En “Ligeia”, Rowena cae enferma y uno de los primeros síntomas que anuncia la presencia del espectro es la perturbación del sueño: “[...] en su inquieto semi-sueño hablaba de sonidos, de movimientos que se producían en la cámara de la torre, cuyo origen atribuí a los extravíos de su imaginación o quizá a la fantasmagórica influencia de la cámara misma” (Poe, 1838).

En “El almohadón de plumas”, la pérdida de la conciencia de Alicia inicia con terribles pesadillas o alucinaciones nocturnas, que ella no logra distinguir de la realidad: “confusas y flotantes al principio, y que descendieron luego al ras del suelo” (Quiroga, 1999, pág. 72); “Sus horrores crepusculares avanzaban ahora en forma de monstruos que se arrastraban hasta la cama” (Quiroga, 1999, pág. 74).

- Anemia

La falta de sangre en la víctima es el primer indicio de la presencia de un vampiro y su efecto en el cuerpo se hace visible por medio de la sintomatología de la anemia: agotamiento, palidez, delgadez y baja temperatura corporal. En *Drácula*, por sus problemas del sueño, Lucy empieza a despertar desanimada: “Esta mañana me sentí terriblemente débil. Mi rostro está sumamente pálido y me duele la garganta” (Stoker, 1897, pág. 160). Mina describe su aspecto como “[...] cada vez más débil, [...] todo el tiempo las rosas de sus mejillas están marchitándose y día a día se vuelve más débil y lánguida” (Stoker, 1897, pág. 141) y días después: “tristemente pálida y descolorida” (Stoker, 1897, pág. 143). El diagnóstico del Dr. Seward es: “Estaba terriblemente pálida, blanca como la cal. El rojo parecía haberse ido hasta de sus labios y sus encías, y los huesos de su rostro resaltaban prominentemente” (Stoker, 1897, pág. 175), momento en el cual empiezan las transfusiones de sangre en un intento por salvarla.

En el caso de los cuentos de Poe, no se especifica el tipo de enfermedad que aqueja a las jóvenes. No obstante, comparten con la novela vampírica el origen desconocido e inexplicable de la enfermedad, que va consumiendo lentamente tanto su físico como su estabilidad mental. En “Berenice”, por ejemplo, el protagonista narra: “La enfermedad —una enfermedad fatal— cayó sobre ella como el simún, y mientras yo la observaba, el espíritu de la transformación la arrasó, penetrando en su mente, en sus hábitos y en su carácter, y de la manera más sutil y terrible llegó a perturbar su identidad” (Poe, 1835).

En “Ligeia”, ninguna de las dos muertes prematuras parece tener una causa conocida, pero se evidencia el rápido deterioro físico que el mal les provoca: “Ligeia cayó enferma. Los extraños ojos brillaron con un fulgor demasiado, demasiado magnífico; los pálidos dedos adquirieron la transparencia cerúlea de la tumba y las venas azules de su alta frente

latieron impetuosamente en las alternativas de la más ligera emoción” (Poe, 1838). Y luego, con la segunda esposa:

Al comenzar el segundo mes de nuestro matrimonio, Rowena cayó súbitamente enferma y se repuso lentamente. La fiebre que la consumía perturbaba sus noches [...]. Su mal, desde entonces, tuvo un carácter alarmante y una recurrencia que lo era aún más, y desafiaba el conocimiento y los grandes esfuerzos de los médicos (ib.).

En “El almohadón de plumas” se hace una referencia clara a la anemia, pero el mal inicia con una simple gripe que el narrador asocia con el nostálgico aislamiento de Alicia en la casona: “No es raro que adelgazara, tuvo un ligero ataque de influenza que se arrastró insidiosamente días y días, Alicia no se reponía nunca. Al fin una tarde pudo salir al jardín apoyada en el brazo de su marido” (Quiroga, 1999, pág. 72), pero la breve mejoría, al igual que con Lucy y con Rowena, solo anticipa la funesta recaída:

Alicia fue extinguiéndose en subdelirio de anemia, agravado de tarde, pero que remitía siempre en las primeras horas. Durante el día no avanzaba su enfermedad, pero cada mañana amanecía lívida, en síncope casi. Parecía que únicamente de noche se le fuera la vida en nuevas oleadas de sangre (Quiroga, 1999, pág. 73).

- Heridas

La clásica mordida del vampiro en el cuello de la víctima se hace presente por primera vez en *Drácula* durante el pequeño paseo nocturno de Lucy en una de sus crisis de sonambulismo, Mina la encuentra justo después del ataque del vampiro y afirma:

Temí despertarla de golpe, por lo que, para poder tener mis manos libres para ayudarla, le sujeté el chal cerca de la garganta con un imperdible de gran tamaño; pero en mi ansiedad debo haber obrado torpemente y la pinché con él, porque al poco rato [...] se llevó otra vez la mano a la garganta y gimió (Stoker, 1897, pág. 135).

La herida que Mina cree haberle causado a Lucy no parece cerrarse con normalidad, puesto que, días después, Mina revisa su cuello y afirma que: “[...] las punturas no parecían haber sanado. Todavía están abiertas las cicatrices, e incluso más anchas que antes, sus bordes aparecen blanquecinos, como pequeñas manchas blancas con centros rojos” (Stoker, 1897, págs. 141-142). Luego, cuando la examina el Dr. Van Helsing, él y Seward notan una marca roja en el cuello de la paciente: “Justo sobre la vena yugular externa había dos

pinchazos [...] Los bordes eran blancos y parecían desgastados. [...] se me ocurrió que aquella herida, o lo que fuese, podía ser el medio de la manifiesta pérdida de sangre” (Stoker, 1897, pág. 180).

Este elemento no está presente en los cuentos de Poe, pero sí en “El almohadón de plumas”, cuando la sirvienta encuentra las pequeñas marcas de sangre en el almohadón donde reposaba la cabeza de la muerta: “Efectivamente, sobre la funda, a ambos lados del hueco que había dejado la cabeza de Alicia, se veían manchitas oscuras. —Parecen picaduras —murmuró la sirvienta [...]” (Quiroga, 1999, pág. 74).

Hasta aquí la presencia de lo sobrenatural relacionado con el vampirismo clásico en el cuento de Quiroga; otros indicios de la conversión al vampirismo son la catalepsia, presente como la posibilidad lógica con la que se pretende explicar la vacilación entre la vida y la muerte de las víctimas, y el alargamiento de los dientes, evidente en *Drácula* y en “Berenice”. En *Drácula*, “Berenice” y “Ligeia”, la insinuación de la presencia de un poder proveniente de más allá de la muerte, relacionado con lo demoníaco, es más fuerte que la posibilidad lógica. No obstante, estos detalles no son tomados en cuenta por Quiroga; una vez hechas las referencias puntuales a las fuentes de horror clásicas, el autor opta por mantener el cuento dentro de los márgenes del realismo. Aun así, se ha verificado que la evocación al ser sobrenatural (el vampiro) está presente dentro del cuento. A continuación, el análisis que propone Lovecraft dicta especificar el modo en que se manifiesta el elemento sobrenatural en la historia.

En *Drácula*, el aspecto físico del conde es una pista clara de su origen sobrenatural, al ser caracterizado como un muerto viviente con rasgos animalescos. En la transformación de Lucy, su belleza inhumana es la prueba definitiva de la presencia de lo sobrenatural para el resto de personajes, sobre todo, cuando hace su aparición en el cementerio y se logra ver en ella la posesión demoníaca de su cuerpo, puesto que su personalidad y su apariencia ya

no son las de antes, se han transformado en algo maligno, dominado por impulsos irracionales e, incluso, bestiales.

En “Ligeia”, los ojos de la mujer son el primer indicio de cierta extrañeza, al ser imposible para el narrador compararlos con algo existente en el mundo natural. No obstante, su aparición como un ente de naturaleza completamente ajena se da la noche en que, tras un ataque de pánico de Rowena, el narrador siente la presencia de un ser invisible, que ronda la habitación mientras él prepara una copa para calmar la ansiedad de su esposa y que deja caer gotas de sangre en el líquido, sin que Rowena lo perciba, pero a la vista del narrador. En “Berenice”, la enfermedad de Egeus lo hace detenerse en detalles que para la gente sana resultan irrelevantes, sumiéndolo en un estado de constante meditación y análisis de su entorno. El narrador queda prendado con los más ínfimos cambios que la enfermedad va efectuando paulatinamente en Berenice, hasta que, un día en su biblioteca, la ve pasar por la puerta y su imagen le resulta angustiantemente seductora: su figura parece incorpórea, indefinida, extremadamente delgada y pálida, su cabello —antes azabache— se ha tornado rubio, sus ojos no irradian vida y parecen carentes de pupila, y, finalmente, sus dientes tienen un efecto de atroz hipnosis, que dejan al protagonista obsesionado.

En “El almohadón de plumas”, lo sobrenatural se manifiesta en las alucinaciones de Alicia, con énfasis en aquella donde confunde a Jordán con el monstruoso ser que trepa por su cama:

La joven, con los ojos desmesuradamente abiertos, no hacía sino mirar la alfombra a uno y otro lado del respaldo de la cama. Al rato abrió la boca para gritar, y sus narices y labios se perlaron de sudor. —¡Jordán! ¡Jordán! —clamó, rígida de espanto, sin dejar de mirar la alfombra. Jordán corrió al dormitorio, y al verlo aparecer Alicia lanzó un alarido de horror (Quiroga, 1999, pág. 73).

La relación de Jordán con el ente que acosa a la enferma no podría ser más clara; es su presencia constante, paseando obstinadamente alrededor de la cama: “A ratos entraba en el dormitorio y proseguía su mudo vaivén a lo largo de la cama, deteniéndose un instante en

cada extremo a mirar a su mujer” (Quiroga, 1999, pág. 72). El ente sobrenatural es descrito, además, como un “[...] *antropoide* apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella los ojos” (ib.). La referencia a la mirada acentúa la relación entre Jordán y la entidad, ambos miran fijamente y en silencio a la muchacha.

A continuación, Lovecraft sugiere analizar la reacción de los personajes ante la presencia del horror. En *Drácula*, la reacción del Doctor Seward ante la revelación del cuerpo aún viviente de Lucy es, en principio, incrédula; más adelante, él y los otros pretendientes adoptan una actitud de negación ante la irrefutable evidencia de los hechos, incapaces de creer en la violación de las leyes naturales. Finalmente, todos aceptan el fenómeno con resignación y se disponen a enfrentarlo. En “Ligeia”, el protagonista se niega a aceptar la muerte de su amada y la tiene presente en su recuerdo hasta que, tras la muerte y vuelta a la vida de su nueva esposa, la encuentra reencarnada. La aparición de la muerta, lejos de asustarlo, lo regocija, su pasión lo lleva a postrarse a los pies del espectro y a explotar de emoción en cuanto reconoce sus ojos. Lo sobrenatural es, en este caso, la escapatoria del personaje de la terrible soledad y frustración que lo invade desde la muerte de su amada. En “Berenice”, la aparición sobrenatural de la muchacha antes de su muerte deja perturbado hasta la locura al narrador, quien olvida por completo el momento en que cometió su crimen y solo comprende lo que ha hecho al ver los dientes en la pequeña caja en su escritorio.

En “El almohadón de plumas”, la presencia sobrenatural que ronda la cama de Alicia, suponiendo que esta presencia es un reflejo o una variación de la personalidad de Jordán, tiene en ella un efecto catastrófico. Sus capacidades mentales se debilitan por completo hasta quedar en la inconciencia. Su discernimiento entre lo real y lo imaginario queda anulado, así como su fuerza vital. Se observa, entonces, la presencia de los temas del ‘Yo’ (relacionados con la mirada, el doble, el reflejo) en la relación entre Jordán y la entidad que acecha el lecho de muerte de Alicia. Lo sobrenatural en el cuento no está, entonces, relacionado con el horror

físico, terrenal, que envuelve a la criatura oculta en el almohadón, sino en la relación de dualidad que existe entre este animal y Jordán, la cual se evidencia en las pesadillas y alucinaciones de Alicia.

Una vez definidos los temas que intervienen en el cuento y tras haber ubicado tres ejemplos de narraciones clásicas del horror que comparten dichas categorías temáticas, es posible dar paso a un análisis más específico de los elementos del horror sobrenatural presentes en las obras seleccionadas, ubicándolas en el siguiente cuadro comparativo:

3.2.1.1. Análisis comparativo del horror sobrenatural en el cuento

“El almohadón de plumas”

Cuento	Punto de vista	Ambigüedad fantástica	Sentido figurado	Atmósfera	Unidad de efecto
El almohadón de Plumas	Omnisciente	Delirios provocados por la enfermedad.	Frialdad	Espacio (la casona) Relación de pareja Imagen grotesca del animal	Descubrimiento del insecto en la almohada
Drácula	Testigo	Fiebre cerebral de Jonathan	Lujuria de Lucy La sangre como elemento vitalizador	Espacio (castillo gótico, cementerio) Percepciones auditivas	Enfrentamiento con la vampiresa
Ligeia	Protagonista	Uso de narcóticos (opio)	Negativa de Ligeia a aceptar la muerte	Espacio (abadía, decoración de la cámara nupcial) Énfasis del tono en exclamaciones y preguntas retóricas	Visión de la muerta reencarnada en el cadáver de la nueva esposa.
Berenice	Protagonista	Enfermedad de Egeus	Confusión de Egeus entre lo real y lo onírico.	Espacio (antigua casa familiar) Presencia de la enfermedad Reacción de Egeus tras el avistamiento de los dientes	Descubrimiento de los dientes en la caja.

Para iniciar el análisis comparativo del tratamiento de lo sobrenatural, se ha tomado como primer punto la selección del narrador. Según lo revisado en el estudio teórico sobre el horror, un narrador interno es beneficioso para la identificación del lector con el personaje, que aumenta la empatía y permite que el lector participe del trastorno emocional que lo

sobrenatural provoca en la víctima, logrando así que la vacilación entre la explicación lógica y la paranormal sea también experimentada por el lector. Las narraciones clásicas seleccionadas para el estudio cumplen con esta norma: en *Drácula*, los testimonios de los personajes son narrados por medio de cartas y diarios; esta variedad de puntos de vista permite al lector tener una visión completa del fenómeno sobrenatural —que está encarnado en el conde Drácula, el protagonista— según cómo este afecta a cada personaje, por las impresiones personales que cada uno aporta sobre el mismo tema.

En los cuentos de Poe, ambos narradores son, al mismo tiempo, protagonistas de la historia. En ambos casos, el protagonista es un hombre desequilibrado de cuyo testimonio el lector no puede fiarse con facilidad. Sin embargo, como señala Vax, la *angustia* de ambos es la que incita la curiosidad del lector, angustia que solo es comprendida por la elocuencia y aparente lucidez con la cual ambos la describen.

“El almohadón de plumas”, no obstante, rompe con la regla del narrador interno para los relatos fantásticos. Quiroga se sirve del narrador testigo en la mayor parte de su obra, pero sus cuentos más logrados son aquellos donde prefiere un punto de vista externo. Siguiendo lo estipulado por Vax, un narrador omnisciente permite el acercamiento a detalles que para el testigo quedan vedados, como los pensamientos y sentimientos del personaje, lo que hace cuando está a solas y datos sobre su pasado y su carácter que, al ser presentados desde la objetividad del omnisciente, están libres de juicios personales que podría aportar el testigo. Además, como señala Todorov, el narrador omnisciente no debería mentir, por lo cual es más sencillo creer en su palabra que en la de un personaje inmerso en la acción sobrenatural. Aunque al usar el omnisciente el cuento pierda parte de la vacilación propia del género fantástico, hay que recordar que Quiroga es un escritor esencialmente realista, que en este y otros casos utiliza lo fantástico como un recurso literario para generar el *efecto* o la impresión que el cuento debe provocar en el lector.

En este caso, el narrador es un omnisciente neutro, es decir, no emite comentarios ni juicios de valor con respecto a lo que narra. La sobriedad de su tono remite a la narración de una crónica periodística, sobre todo en el párrafo final, cuando describe la naturaleza del insecto que asesinó a Alicia. Tiene conocimiento completo de la interioridad de los personajes, por ejemplo, sabe de Jordán que “[...] la amaba profundamente, sin darlo a conocer” (Quiroga, 1999, pág. 71), o sabe que Alicia “[...] tenía siempre al despertar la sensación de estar desplomada en la cama con un millón de kilos encima” (Quiroga, 1927, pág. 74).

El segundo punto por analizar es el tratamiento de la ambigüedad fantástica dentro de los cuentos. En *Drácula*, la ambigüedad se hace presente en la figura de Jonathan Harker, quien tiene su primer acercamiento al vampiro en la inhóspita región de los Cárpatos. Mientras el Dr. Seward y Van Helsing luchan por salvar la vida de Lucy, Mina logra —al fin— ponerse en contacto con su prometido, quien está recluido en un sanatorio. La enfermera que escribe a Mina le informa que Jonathan “[...] sufre de una violenta fiebre cerebral [...] Él ha sufrido una terrible impresión, así dice nuestro médico, y en sus delirios sus desvaríos han sido terribles; de lobos, veneno y sangre, fantasmas y demonios [...]” (Stoker, 1897, pág. 146); Jonathan mismo afirma no saber “[...] si todo fue real o si fueron los sueños de un loco” (Stoker, 1897, pág. 154). El diario es la única prueba de lo sucedido, y le pide a Mina que compartan la ignorancia y no lo lean jamás. Por lo tanto, gran parte de la narración transcurre en medio de la duda de Jonathan en cuanto a si los horrores que presenció en el castillo fueron reales o producto de su imaginación y sus pesadillas.

En “Ligeia”, el narrador confiesa hacer uso del opio y atribuye los eventos sobrenaturales de la noche en que Rowena bebe la sangre de Ligeia al producto de las alucinaciones provocadas por la droga:

Sentí que un objeto palpable, aunque invisible, rozaba levemente mi persona, y vi que en la alfombra dorada, en el centro mismo del rico resplandor que arrojaba el incensario, había una sombra, una sombra leve, indefinida, de aspecto angélico, como cabe imaginar la sombra de una sombra. Pero yo estaba perturbado por la excitación de una inmoderada dosis de opio; poco caso hice a estas cosas y no las mencioné a Rowena (Poe, 1838).

Como se vio en la teoría propuesta por Todorov para los temas del ‘Yo’, uno de los motivos que mueve la trama en los cuentos sobrenaturales es la ruptura de los límites entre materia y espíritu, transgresión que en el mundo racional se consigue por medio del uso de drogas. Esta percepción ambigua de la realidad también está presente en “Berenice”, esta vez provocada por la extraña enfermedad que aqueja a Egaeus:

Las realidades terrenales me afectaban como visiones, y sólo como visiones, mientras las extrañas ideas del mundo de los sueños se tornaron, en cambio, no en pasto de mi existencia cotidiana, sino realmente en mi sola y entera existencia [...] Esta monomanía, si así debo llamarla, consistía en una irritabilidad morbosa de esas propiedades de la mente que la ciencia psicológica designa con la palabra atención (Poe, 1835).

El padecimiento de Egaeus lo vuelve sensible a los detalles más triviales, que provocan en él un interés sobrenatural que lo lleva a largas meditaciones. Egaeus personifica lo que Vax define como *extrañeza*, puesto que los objetos familiares le provocan una sorpresa exagerada. Además, al inicio de la cita el personaje afirma que tenía una confusión entre la realidad y sus visiones; estando las segundas más presentes, se volvieron su realidad cotidiana.

Por lo tanto, en ambos cuentos de Poe existe un trastorno en la percepción que confunde a los personajes y les hace vacilar entre creer o no en los eventos sobrenaturales que presencian. Cabe recordar que, como víctimas de la angustia mórbida, la reacción de ambos protagonistas ante la aparición de lo sobrenatural no es la común: en lugar de huir o enfrentar al mal, ambos se sumen en un estado de admiración y contemplación gozosa del fenómeno.

En “El almohadón de plumas”, la ambigüedad fantástica está expresada en las alucinaciones febriles de Alicia, quien puede ver claramente cómo una criatura —que resulta

ser una especie de híbrido entre un hombre (Jordán) y un animal— la vigila desde la alfombra y empieza a trepar a su cama. La duda la embarga cuando ve a Jordán como el monstruo y él la saca de su delirio con un grito: “—¡Soy yo, Alicia, soy yo! —Alicia lo miró con extravío, miró a la alfombra, volvió a mirarlo, y después de largo rato de estupefacta confrontación, volvió en sí. Sonrió y tomó entre las suyas la mano de su marido, acariciándola por media hora temblando” (Quiroga, 1999, pág. 73). Este único momento de vacilación sirve para fundamentar la presencia de lo sobrenatural en el cuento y, además, para ubicarlo en la dualidad ya antes observada entre Jordán y el insecto.

En cuanto al uso de figuras retóricas como la hipérbole, el símil y la metáfora como anticipación de la presencia o los efectos de lo sobrenatural, en *Drácula* pueden encontrarse innumerables ejemplos, de los cuales citaremos dos: primero, cuando se introduce el personaje de Lucy se la caracteriza como una joven ingenua, sumida en sus ilusiones amorosas. El tema fundamental de sus conversaciones con Mina es su triple propuesta de matrimonio, hecho ante el cual ella pretende sentirse triste, por el desaire que hace a dos de los pretendientes, pero su emoción y sus expresiones ponen en evidencia su regocijo al saberse deseada. Una de las frases más atrevidas que escribe en la carta donde cuenta a Mina el incidente de las tres propuestas es: “¿Por qué no le pueden permitir a una muchacha que se case con tres hombres, o con tantos como la quieran, para evitar así estas molestias?” (Stoker, 1897, pág. 89). Ella hace esta afirmación a manera de broma, y se retracta enseguida admitiendo que lo que ha dicho es una herejía.

No obstante, más adelante en la trama el sentido figurado hace que el deseo de Lucy se cumpla de forma truculenta. Al verla agonizar desangrada, Van Helsing encuentra que la única solución es hacer una urgente transfusión de sangre, y el más indicado para hacerlo es el futuro marido de Lucy. Cuando deben repetir la operación y Arthur no está presente, el Dr. Seward dona su sangre, pero Van Helsing le advierte que no debe hacer comentarios

sobre el hecho: “Si nuestro joven enamorado aparece inesperadamente, como la otra vez, ni una palabra a él. Se asustaría, y además de eso se pondría celoso” (Stoker, 1897, pág. 187), puesto que la sangre es vista como un vínculo afectivo y corporal entre el donante y la beneficiada. Días después, se hace necesario que el mismo Van Helsing y Quincey Morris, el último pretendiente, donen su sangre también. Mientras Arthur continúa ignorante de este detalle tras la muerte de Lucy, el Dr. Seward y Van Helsing platican:

[Van Helsing]: ¿Dijo él que la transfusión de su sangre a las venas de ella la había hecho su verdadera esposa? [Dr. Seward]: Sí, y fue una idea muy dulce y consoladora para él. [Van Helsing]: [...] Si así era, ¿qué hay de nosotros? ¡jo, jo! Pues esta dulce doncella es una poliándrica [...] (Stoker, 1897).

La sangre es usada, entonces, como metáfora de la alianza matrimonial, por lo cual, si Lucy recibió la sangre de los tres pretendientes, metafóricamente contrajo matrimonio con los tres, cayendo en la herejía de la cual se burló en un principio.

Durante todo el proceso de la conversión de Lucy, la sangre es un elemento permanente en los diálogos de los personajes, que siempre atribuyen el bienestar o la recaída de Lucy al flujo de sangre en su cuerpo, que se evidencia en el color de sus mejillas y sus labios. La sangre entendida como fuente de vitalidad es un anuncio del misterio que luego quedará develado, cuando los personajes comprenden que el vampiro, un muerto viviente, necesita de la sangre de sus víctimas para permanecer en el mundo de los mortales. Una vez más, la sangre es utilizada como metáfora, esta vez de la vitalidad: “¡La sangre es vida! ¡La sangre es vida!”, repite el paciente del Dr. Seward, influenciado por los poderes de Drácula.

En “Berenice”, al hablar de los sentimientos que Egeus tuvo por su prima, este afirma que al principio no la amaba, y hace una serie de comparaciones que se anticipan al final del cuento:

A través del alba gris, en las sombras entrelazadas del bosque a mediodía y en el silencio de mi biblioteca por la noche, su imagen había flotado ante mis ojos y yo la había visto, no como una Berenice viva, palpitante, sino como la Berenice de un sueño; no como una moradora de la tierra, terrenal, sino como su abstracción; no como una cosa para admirar, sino para analizar; no como un objeto de amor, sino como el tema de una especulación tan abstrusa cuanto inconexa (Poe, 1835).

Esa es, precisamente, la forma en que vuelve a verla en su ataque de locura provocado por el avistamiento deleitoso de sus dientes: como un ser irreal, como un objeto extraño digno de análisis. Solo bajo este precepto el narrador pudo tener la sangre fría para abrir la tumba de su prometida y desfigurar brutalmente su rostro. Existe también, por supuesto, el uso de la hipérbole en cuanto a la impresión exagerada que le provocan los dientes de Berenice al narrador, cuya descripción parece ponerlos bajo un lente de aumento, logrando así que el lector asimile (aunque no lo comparta) el impacto que le provocaron al personaje.

En “Ligeia”, al describir hiperbólicamente los ojos *sobrehumanos* de su amada, el narrador los compara con la impresión provocada al leer los pasajes de ciertos libros, entre los que cita a Joseph Glanvill:

Y allí dentro está la voluntad que no muere. ¿Quién conoce los misterios de la voluntad y su fuerza? Pues Dios no es sino una gran voluntad que penetra las cosas todas por obra de su intensidad. El hombre no se doblega a los ángeles, ni cede por entero a la muerte, como no sea por la flaqueza de su débil voluntad (Poe, 1838).

Cuando muere Ligeia, sus últimas palabras son estos versos. El narrador destaca la ferviente lucha de Ligeia por aferrarse a la vida hasta el último de sus días. Al final del cuento, la posesión del cuerpo de Rowena torna la expresión en algo literal, puesto que la fallecida no se ha doblegado ante la muerte, su voluntad de vivir ha sido tan fuerte que ha logrado vencer la brecha infranqueable.

En “El almohadón de plumas”, la primera frase es ya una anticipación metafórica del rumbo que tomará el cuento: “Su luna de miel fue un largo *escalofrío*” (Quiroga, 1999, pág. 71). Comparar una situación que es entendida como el ideal en la relación de dos amantes con un término con acepciones referentes a la enfermedad y al horror es el primer mal

augurio en el cuento. Por *largo*, se percibe además el tedio que luego se confirma: “[Alicia] aún vivía dormida en la casa hostil, sin querer pensar en nada hasta que llegaba su marido” (ib.). *Dormida* es otra expresión que más tarde toma un sentido literal, puesto que, en sus últimos días, Alicia cae en la inconciencia pura, atrapada en sus pesadillas nocturnas.

Más adelante, vuelven a hacerse comparaciones relacionadas con la *frialidad*: “[...] el carácter de su marido *heló* sus soñadas niñerías de novia” (ib.), y más adelante: “La casa en que vivían influía no poco en sus *estremecimientos* [...] Dentro, el brillo *glacial* del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de *desapacible frío*. [...] como si un largo *abandono* hubiera sensibilizado su resonancia” (ib.). Por lo tanto, en la descripción del ambiente son varias las referencias que se hacen al *carácter frío* de Jordán en cuanto a demostraciones de afecto. Cabe mencionar, además, que la *piel fría* y el contacto nocivo es otra de las características del vampiro, por su cualidad de muerto viviente, por lo cual estas expresiones saltan como una pista hacia la causa sobrenatural de la enfermedad de Alicia y su reacción al tacto de su marido.

Por otra parte, los elementos que utiliza cada autor para crear la atmósfera del relato están, en todos los casos, en estrecha relación con el marco espacio-temporal. La novela *Drácula* está ambientada en Transilvania y en Londres, la descripción del primer escenario predispone el ánimo del lector a los eventos fantásticos y siniestros que presenciara Jonathan, puesto que el hogar de Drácula está ubicado en una zona de montañas rocosas, de difícil acceso. El castillo gótico se encuentra al borde de un precipicio y su decoración antigua, refinada y polvorienta, las escalinatas y pasadizos, las puertas cerradas con llave y la cámara oculta donde yacen los cajones de tierra donde duerme Drácula, son detalles que despiertan el temor del personaje y sumen al lector en la ficción fantástica.

En Londres, la casa que habita Drácula es un lugar que ha permanecido largo tiempo abandonado, cercano al manicomio; además, los ataques del vampiro a Lucy se dan siempre

en la noche. La noche en que muere su madre, por ejemplo, son las percepciones auditivas las que anuncian la presencia del vampiro y van generando expectativa y tensión en la trama: “Fui despertada por un aleteo en la ventana, [...] oí una especie de aullido de perro [...] se escuchó un estrépito en la ventana [...] En algún lugar cercano, una campana doblaba, todos los perros de la vecindad estaban aullando” (Stoker, 1897, págs. 205-207). La atmósfera está regulada, en este caso, no solo por el ambiente de oscuridad y misterio que aporta la noche, sino también por el avance vertiginoso de la acción, la reacción nerviosa y horrorizada de los personajes, el viento que entra por la ventana, el estrépito de la puerta al cerrarse, el peso del cuerpo inerte de la madre sobre la narradora, la iluminación “azul y tenue” y la certeza de Lucy de su próxima muerte. La concordancia entre los detalles espaciales y anímicos, como señala Anderson Imbert, son la fuente esencial para la creación de la atmósfera.

En los cuentos de Poe, uno de los métodos que utiliza el narrador para la conformación de la atmósfera que envolverá el relato es la anunciación del final desde el primer párrafo, técnica probablemente tomada de la tragedia clásica, que pone al tanto al lector de la situación melancólica y deprimente que envuelve al personaje y de la presencia absoluta de la muerte en la trama. En “Ligeia”, el narrador abre el cuento con una evocación al recuerdo de su amada:

[...] sólo por esta dulce palabra, Ligeia, acude a los ojos de mi fantasía la imagen de aquella que ya no existe. [...] si alguna vez ese espíritu al que llaman Romance, si alguna vez la pálida Ashtophet del Egipto idólatra, con sus alas tenebrosas, han presidido, como dicen, los matrimonios fatídicos, seguramente presidieron el mío (Poe, 1838).

Las preguntas retóricas y las exclamaciones sirven para dar énfasis al tono melancólico y desesperado del narrador:

La expresión de los ojos de Ligeia... ¡Cuántas horas medité sobre ella! ¡Cuántas noches de verano luché por sondearla! ¡Qué era aquello, más profundo que el pozo de Demócrito, que yacía en el fondo de las pupilas de mi amada? ¡Qué era? Me poseía la pasión de descubrirlo. ¡Aquellos ojos! (ib.).

Esta tonalidad exclamativa alcanza su momento más intenso al final del relato, cuando los ojos de Ligeia vuelven a aparecer. Por otra parte, el espacio donde se ubica la acción remite nuevamente a la novela gótica y se carga de significaciones siniestras:

La habitación estaba en una alta torrecilla de la abadía fortificada, era de forma pentagonal y de vastas dimensiones. Ocupaba todo el lado sur del pentágono la única ventana, un inmenso cristal de Venecia de una sola pieza y de matiz plomizo, de suerte que los rayos del sol o de la luna, al atravesarlo, caían con brillo horrible sobre los objetos. [...] El techo, de sombrío roble, era altísimo, abovedado y decorosamente decorado con los motivos más extraños, más grotescos, de un estilo semigótico, semidruídico. Del centro mismo de esa melancólica bóveda colgaba, de una sola cadena de oro de largos eslabones, un inmenso incensario del mismo metal, en estilo sarraceno, con múltiples perforaciones dispuestas de tal manera que a través de ellas, como dotadas de la vitalidad de una serpiente, veíanse las contorsiones continuas de llamas multicolores [...] (Poe, 1838).

La descripción de la cámara nupcial abunda en detalles precisos, que dan una imagen clara al lector de la atmósfera siniestra del lugar, escenario perfecto para las apariciones fantasmales. Una vez más, el ánimo del personaje se expresa en los detalles de la morada y la decoración que escoge después de la muerte de su pareja.

En “Berenice”, tanto la anticipación del final como el uso de preguntas retóricas para expresar el ánimo del narrador son elementos que conforman la atmósfera; el cuento inicia con la siguiente reflexión:

La desdicha es diversa. La desgracia cunde multiforme sobre la tierra. Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris, sus colores son tan variados como los de éste y también tan distintos y tan íntimamente unidos. ¡Desplegada sobre el ancho horizonte como el arco iris! ¿Cómo es que de la belleza he derivado un tipo de fealdad; de la alianza y la paz, un símil del dolor?” (Poe, 1835).

El uso de palabras como *desdicha* previene al lector del tono lúgubre y trágico que predomina en el cuento. La exaltación del narrador da cuenta de su agonía, su queja por el destino que ha tenido anuncia la narración de un acontecimiento fatal. La enfermedad de ambos personajes y su confinamiento en la casa familiar intensifica este sentimiento, la muerte ronda la imagen cada vez más difusa de Berenice. La *angustia mórbida* del protagonista, producto de su trastorno, es descrita con detalles que acercan al lector a la experiencia personal del narrador al ser explicada mediante sensaciones físicas y

emocionales conocidas, expresadas en forma hiperbólica: “Un escalofrío helado recorrió mi cuerpo; me oprimió una sensación de intolerable ansiedad; una curiosidad devoradora invadió mi alma y, reclinándome en el asiento, permanecí un instante sin respirar, inmóvil, con los ojos clavados en su persona” (ib.). Al adentrarse en las sensaciones sobrenaturales que los dientes de Berenice provocaron en el protagonista, el lector intuye la pérdida completa de racionalidad del personaje y su atención se dispara hacia el desenlace, impulsado por la curiosidad por saber cómo se expresará la locura del personaje en sus actos. Al igual que en *Drácula*, el desenlace presenta los hechos de forma vertiginosa, logrando aumentar el efecto dramático de la revelación final.

En “El almohadón de plumas”, se ha detectado que el uso del sentido figurado anticipa el rumbo de la trama, pero, además, predispone el ánimo del lector a los eventos catastróficos que se narran. Vuelve en este punto la importancia de la frase con la cual se abre la historia: “Su luna de miel fue un largo escalofrío” (Quiroga, 1999, pág. 71). La atmósfera del cuento adquiere en seguida su cualidad lúgubre y misteriosa. El tono del narrador, del cual ya se ha destacado su importancia, juega un rol fundamental en el mantenimiento de la expectativa en el lector. Su distancia con el relato acentúa la frialdad de los adjetivos con los que describe la relación de Alicia y Jordán y el escenario: “La blancura del patio silencioso —frisos, columnas y estatuas de mármol— producía una otoñal impresión de palacio encantado” (ib.). Su tono es similar al de los cuentos de hadas, pero las palabras que selecciona (analizadas previamente en el estudio del sentido figurado) denotan la gravedad del asunto y lo cargan de realismo. Para el final del cuento, el tono del narrador ha adoptado una neutralidad absoluta, donde este parece asumir los eventos terribles y extraños que acaba de narrar como posibles e incluso comunes: “La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma” (Quiroga, 1999, pág. 75).

La atmósfera del cuento recae también en la naturaleza de la relación entre Alicia y Jordán, en los silencios que no especifican el origen de aquel romance ni las condiciones bajo las cuales se celebró el matrimonio: “Durante tres meses —se habían casado en abril— vivieron una dicha *especial*. Sin duda hubiera ella deseado menos severidad en ese rígido cielo de amor; más expansiva e incauta ternura; pero el impasible semblante de su marido la contenía siempre” (Quiroga, 1999, pág. 71). El calificativo *especial* resulta ambiguo, como si su dicha estuviera por fuera de lo habitual; al no especificar el sentido en el cual utiliza la palabra, se deja la puerta abierta a la duda de los eventos que pudieron desencadenar la tristeza enfermiza de Alicia. El encierro de Alicia en su cuarto, acechada por la criatura que ronda la cama en sus delirios, provoca una sensación de ahogo, pesadez y sopor, mientras los pasos de Jordán son el único sonido que retumba en el silencio de la enorme casa.

En cuanto a la consecución de la unidad de efecto, en la cual Vax, Lovecraft y Poe ponen el éxito o fracaso del cuento, está claro que la impresión que el autor pretende provocar se concentra en el clímax de cada relato, después de haberla incitado a lo largo de la trama por medio de pequeños indicios y mediante la construcción de la atmósfera adecuada. No es posible identificar la presencia de una *unidad de efecto* en la novela *Drácula*, puesto que, por su extensión, el texto demanda la creación de altibajos en la tensión de la trama y, en consecuencia, son varios los efectos independientes que puede suscitar cada episodio en el lector. No obstante, se puede analizar uno de estos episodios y hallar el momento culminante del mismo, donde debería concentrarse el sentimiento de horror en el lector. En este caso, se ha seleccionado el encuentro del Dr. Seward, Arthur, Quincey Morris y Van Helsing con Lucy en el cementerio, cuando ella ha completado su transformación y se encuentra alimentándose de la sangre del niño.

El episodio es narrado por el Dr. Seward en su diario, y transcurre en el cementerio, al lado del mausoleo donde se encuentra la tumba de Lucy; dicho escenario funciona, por

supuesto, como una alerta de los hechos macabros que están por venir, predisponiendo el ánimo del lector a su aparición. Los detalles del espacio y las impresiones del narrador sostienen la atmósfera escalofriante que ya de por sí está contenida en la palabra ‘cementerio’:

Nunca me habían parecido las tumbas tan fantasmagóricamente blancas; nunca los cipreses, los tejos ni los enebros me habían parecido ser, como en aquella ocasión, la encarnación del espíritu de los funerales. Nunca los árboles y el césped me habían parecido tan amenazadores. Nunca antes crujían las ramas de manera tan misteriosa, ni el lejano ladrar de los perros envió un presagio tan horrendo en medio de la oscuridad de la noche (Stoker, 1897, pág. 300).

La atmósfera creada por esta descripción hiperbólica tan detallada va despertando el miedo en el lector, quien comparte la incertidumbre del personaje durante desenvolvimiento de la acción. Acto seguido, la figura blanca de Lucy aparece sosteniendo un niño entre sus manos, con sangre goteando por su boca: “Sentí que el corazón se me helaba, y logré oír la exclamación y el sobresalto de Arthur cuando reconocimos claramente las facciones de Lucy Westenra. Era ella” (ib.). Esta revelación es la confirmación de las locas teorías de Van Helsing, con lo cual el horror sobrenatural queda revelado. El clímax del episodio llega en el momento en que Lucy clava la mirada en ellos:

Eran los ojos de Lucy en forma y color; pero los ojos de Lucy perversos y llenos de fuego infernal. [...] Al mirar, sus ojos brillaban con un resplandor demoníaco, y el rostro se arrugó en una sonrisa voluptuosa. [...] Nunca antes había visto tanta maldad en un rostro, [...] la frente estaba arrugada, como si su carne estuviera formada por las colas de las serpientes de Medusa, y su boca adorable, que entonces estaba manchada de sangre, formó un cuadrado abierto, como en las máscaras teatrales de los griegos y los japoneses. En ese momento vimos un rostro que reflejaba la muerte como ningún otro antes (Stoker, 1897, págs. 301-302).

La descripción detallada de las facciones de Lucy acentúa su carácter inhumano, cercano a la animalidad en sus expresiones, y lo contrasta con su antigua figura dulce y angelical. Ahora, en cambio, los calificativos que se utilizan la relacionan con el mismo Diablo y con lo infernal. Su sensualidad posee un carácter maligno, que es comparado con criaturas atroces de la mitología al no haber un equivalente en el mundo natural. Su aparición no toma por sorpresa al lector, quien la espera, pues en ese punto ya sabe que la muerta

deambula como los vivos. La sorpresa está en la comprensión de que ese ser endemoniado no es Lucy: una entidad maligna ha tomado posesión de su cuerpo y la ha convertido en un monstruo de instintos primitivos, ajeno a la humanidad. Al igual que los personajes, el lector intuye en la figura de Lucy la violación de las leyes de la vida y la muerte, que hunde a los personajes en la incertidumbre de lo desconocido.

En “Ligeia”, el ir y venir de Rowena entre el mundo de los vivos y el de los muertos suscita este mismo sentimiento. En este caso, la vacilación juega un rol importante puesto que, al haberse declarado consumidor de opio, el narrador ha perdido credibilidad. Ni siquiera él mismo cree en sus visiones, y toma una actitud pasiva al sentarse a observar el desarrollo de lo sobrenatural, presa de violentas emociones de las cuales el miedo, específica, es la menos terrible:

Los colores de la vida cubrieron con inusitada energía el semblante, los miembros se relajaron y, de no ser por los párpados aún apretados y por las vendas y paños que daban un aspecto sepulcral a la figura, podía haber soñado que Rowena había sacudido por completo las cadenas de la muerte. Pero si entonces no acepté del todo esta idea, por lo menos pude salir de dudas cuando, levantándose del lecho, a tientas, con débiles pasos, con los ojos cerrados y la manera peculiar de quien se ha extraviado en un sueño, aquel ser amortajado avanzó osadamente, palpablemente, hasta el centro del aposento (Poe, 1838).

Confirmada la presencia de lo sobrenatural, el narrador, en lugar de reaccionar con pavor ante la muerta viviente, se detiene al análisis de detalles que anuncian el verdadero significado de la aparición:

Reinaba un loco desorden en mis pensamientos, un tumulto incontenible. ¿Podía ser, realmente, Rowena viva la figura que tenía delante? ¿Podía ser realmente Rowena, Rowena Trevanion de Tremaine, la de los cabellos rubios y los ojos azules? ¿Por qué, por qué lo dudaba? (ib.)

La preocupación no se centra en la presencia de la muerta, sino en su identidad. El lector va hilando los indicios dejados deliberadamente por el narrador a lo largo de la trama mientras el narrador continúa con su desesperada dubitación, casi completamente seguro de que la imagen ante él no es la de Rowena. El narrador lo sabe desde que sintió la presencia en el cuarto y vio las tres gotas caer en el vaso de Rowena, lo sabe y fue cómplice, pues no

hizo nada para impedirlo (obviamente, no querría impedirlo). Por eso se lanza a los pies de la muerta y alza la vista, listo para encontrarse, creyéndolo y aún sin poder creerlo, con los ojos de Ligeia. El final, aunque anunciado en la evidente última frase de Ligeia, resulta inesperado y convincente gracias a la graduación del efecto final por medio de las pistas que deja el narrador y la pesada atmósfera de la habitación matrimonial.

En “Berenice”, la trama se desenvuelve de forma más bien pausada, interceptada por las largas declaraciones de Egaeus acerca de su condición, hasta que en los párrafos finales se dispara por el cambio de tonalidad abrupto del narrador cuando este llega a la descripción del efecto que le provocó la última aparición de Berenice y, sobre todo, sus dientes. El lector percibe entonces que se encuentra ante el caso de un desequilibrado y su atención se concentra en las consecuencias que tendrá el encuentro para ambos personajes. Berenice muere y es enterrada, la elipsis que une esta escena y la siguiente (Egaeus sentado en el estudio después de cometer el crimen) es la clave que dirige las emociones del lector hacia el horripilante final: “[...] del melancólico periodo intermedio no tenía conocimiento real o, por lo menos, definido. Sin embargo, su recuerdo estaba repleto de horror, horror más horrible por lo vago, horror más terrible por su ambigüedad” (Poe, 1835). El shock de Egaeus solo puede ser provocado por un incidente atroz, la obsesión por los dientes de la muerta recién enterrada es solo el primer indicio que salta a la vista, el segundo es la cajita en el escritorio y la frase subrayada en el libro.

El efecto de horror ataca al lector incluso antes de que el narrador aporte más pruebas de su culpabilidad, basta con la intervención del criado:

Hablaba de un salvaje grito que había turbado el silencio de la noche, de la servidumbre reunida para buscar el origen del sonido, y su voz cobró un tono espeluznante, nítido, cuando me habló, susurrando, de una tumba violada, de un cadáver desfigurado, sin mortaja y que aún respiraba, aún palpitaba, aún vivía (ib.).

La información que estas líneas aportan toma al lector por sorpresa: primero lo más obvio, la tumba de Berenice fue violada por el narrador, el rostro desfigurado indica que

Egaeus le ha hecho *algo* que muy probablemente se relaciona con los dientes, además, la muerta respira. Berenice sufría de ataques de catalepsia y ha sido enterrada viva. Sin detenerse en estas reflexiones (al contrario de lo que sucede en el resto de la trama) el narrador cae en cuenta de la caja, pero para entonces el lector sabe perfectamente lo que hallará en ella. Aunque el clímax del cuento se extiende hasta el descubrimiento de los dientes, el efecto de horror y la fuerte impresión que genera la imagen de la muerta desfigurada han atacado al lector un párrafo antes.

En “El almohadón de plumas”, después del ligero relajamiento de la tensión que trae la muerte definitiva de Alicia, el descubrimiento de las manchas de sangre en la almohada reaviva la atención y la curiosidad del lector. El descubrimiento se desarrolla de forma dramática: mientras que en el resto del cuento casi no ha habido diálogos, en esta escena el discurso del narrador es desplazado por el despliegue de la acción en la conversación entre Jordán y la criada. La distancia que el narrador mantuvo durante todo el cuento se rompe en este único momento y la acción, antes contada como una historia pasada, parece desenvolverse en tiempo presente. El clímax del cuento llega justo después de esta estimulación de la intriga y el miedo:

Las plumas superiores volaron, y la sirvienta dio un grito de horror con toda la boca abierta, llevándose las manos crispadas a los bandos: sobre el fondo, entre las plumas, moviendo lentamente las patas velludas, había un animal monstruoso, una bola viviente y viscosa. Estaba tan hinchado que apenas se le pronunciaba la boca (Quiroga, 1999, pág. 75).

El narrador se demora en develar lo que ha provocado el grito de la criada, va revelando detalles como en una pintura que no queda del todo clara. El animal tiene grandes dimensiones, tiene patas (no se sabe cuántas), está hinchado y tiene boca. Más tarde el narrador afirma que es un parásito de las aves. Podría ser algún tipo de insecto o arácnido, pero el narrador continúa llamándolo ‘*monstruo*’. Esta descripción vaga del agente del horror en el cuento cumple con la condición de Vax: “Hacer que [el lector] imagine el mal, que lo imagine por sí mismo, y entonces el autor queda eximido de la ineficaz especificación”

(Vax, 1979, pág. 118). Es el lector quien, en su imaginación, dota al ser de las características que más lo perturban y horrorizan; la descripción y la atmósfera que crea el narrador funcionan como base para excitar dichas imaginaciones y generar el *efecto* de horror, repulsión y perturbación en el lector.

Dicho efecto es regulado durante toda la trama, como hemos visto, en las insinuaciones encontradas en los adjetivos que utiliza el narrador para describir la casa y la relación de pareja, y en las dos alusiones que este hace a la presencia del monstruo durante los delirios de Alicia: “Entre sus alucinaciones más porfiadas, hubo un antropoide apoyado en la alfombra sobre los dedos, que tenía fijos en ella los ojos” (Quiroga, 1999, pág. 73) y más adelante: “Sus horrores crepusculares avanzaban ahora en forma de monstruos que se arrastraba hacia la cama, y trepaban dificultosamente por la colcha” (Quiroga, 1999, pág. 74), donde se hallan pequeñas pistas de la naturaleza del ser que le está provocando la muerte, como la postura del ser a ras del suelo (Alicia mueve la cabeza para mirar a ambos lados de la cama) o la *dificultad* que la criatura halla para *tregar* por la colcha, donde se sugiere que es un ser pequeño, que se desplaza en forma animalesca.

De esta forma, se ha analizado el horror sobrenatural en el cuento “El almohadón de plumas” mediante la identificación de los elementos claves del horror propuestos por los teóricos estudiados y su respectiva comparación con tres textos de horror clásicos pertenecientes a la misma categoría temática. Se evidencia que, mientras que los textos del horror clásico *Drácula* y “Ligeia” son narraciones que se inclinan por la explicación maravillosa, abandonando la ambigüedad fantástica en el momento de la revelación del ente sobrenatural, en “Berenice” y “El almohadón de plumas” el horror deja abierta la posibilidad de una explicación lógica, que ubica a los cuentos en el ámbito de lo *extraño*.

El estudio confirma la presencia de todos los elementos propios del horror sobrenatural en el cuento, por lo cual puede ubicárselo dentro del género. Tal como menciona

Lovecraft, a pesar de que el cuento sea esencialmente realista —al dar una explicación extraña pero lógica al incidente— la presencia del elemento fantástico, expresado en la dualidad entre Jordán y el monstruo, es suficiente para considerarlo un cuento sobrenatural. De la misma forma, se expone la diferencia entre la narrativa de Poe, que utiliza el trastorno psicológico de los personajes como soporte lógico de lo sobrenatural, y la de Quiroga, cuya caracterización del ente que personifica el horror se apoya más los elementos de la atmósfera que en el testimonio poco fiable de la víctima. Aunque la descripción del escenario, la situación de los personajes y el trastorno mental de Alicia remiten directamente al romanticismo de Poe, la elección del elemento que condensa el horror en el cuento, el artrópodo en la almohada, refleja la visión quirogiana del horror o *lo turbio*, direccionado siempre hacia las amenazas naturales.

3.2.2. La insolación

- Fábula

En la llanura calurosa del Chaco, el hacendado Míster Jones pasa el día bebiendo whisky mientras los peones trabajan en el algodón. Sus perros descansan recostados bajo la sombra cuando, de repente, uno de ellos percibe la imagen de su amo sentado sobre un tronco, mirándolo. El resto de perros previene al cachorro de no acercarse y toman una actitud defensiva. Lo que ven no es el amo, sino la Muerte. La imagen vuelve a aparecerseles al día siguiente, cuando un peón regresa a la chacra después de ir al almacén por un tornillo que se ha roto de la carpidora, montando un caballo que Míster Jones le había prevenido guardar del calor. El caballo muere insolado y los perros creen que la Muerte ha cobrado su víctima. Míster Jones reclama al peón por el tornillo, pero este no lo ha comprado y el patrón sale en su busca, con los perros siguiéndole el paso. El calor infernal y el cansancio lo agobian en el camino de vuelta, hasta que Míster Jones empieza a perder la conciencia. Cuando está por llegar al alambrado que rodea la casa, los perros ven al otro Míster Jones

caminando hacia ellos, al encuentro con su yo real. Cuando sucede el encuentro, el hombre se desploma y muere.

- Personajes

— Míster Jones: protagonista del cuento, puesto que sobre él recae el incidente principal que mueve la trama. No se lo describe físicamente salvo por el mínimo detalle de su resistencia física: “resistía el sol como un peón” (Quiroga, 1999, pág. 82). Sobre su perfil psicológico, se detalla su vida solitaria (no se menciona a más familia que a un único hermano que vive en Buenos Aires), su afición por el whisky y su rutina simple y relajada: “Míster Jones fue a la chacra, miró el trabajo del día anterior y retornó al rancho. En toda esa mañana no hizo nada. Almorzó y subió a dormir la siesta” (Quiroga, 1999, pág. 79). Es un personaje plano.

Míster Jones ejemplifica el clásico personaje quiroguiano: un colono proveniente de Europa o Norteamérica, llegado a las tierras del Chaco o Misiones con la ambición de volverse rico al invertir en la producción y el comercio, en vista de la abundancia en la región. Pero las duras condiciones climáticas y la impía naturaleza juegan en su contra. Estos personajes, inspirados en la experiencia personal del autor con el fracaso de sus proyectos e inversiones, resultan similares a los ingleses de Kipling en las colonias británicas de la India, atacados por su desconocimiento de los misterios que oculta una cultura por completo diferente, más apegada al misticismo y, por ello, propensa a la manifestación de lo sobrenatural.

— Los perros: Old, Milk, Dick, Prince e Isondú. Aunque conformados como grupo, su importancia en la trama los hace personajes principales. Es curioso que el narrador los dote del don del habla, con lo cual la historia cobra un tono fantástico que podría, incluso, derivar en la fábula, pero que la forma en la cual ellos se expresan en sus diálogos los mantenga en el ámbito de la animalidad y el instinto: “en aquel árbol hay dos halcones” o “había una lagartija bajo el raigón” (Quiroga, 1999, págs. 77,81) son frases que simulan los posibles

pensamientos del perro, basándose en su capacidad mental y en sus reacciones instintivas. Sus diálogos son cortos y precisos, no se les atribuye mayor racionalidad que la de la articulación de frases coherentes sobre asuntos que le incumben a la especie, como el ambiente que los rodea, el breve recuerdo de un incidente y, por supuesto, el bienestar de su amo. Por las concepciones del conocimiento popular sobre la sensibilidad de los animales para captar estímulos que son imperceptibles para el hombre (como detectar enfermedades, anticipar catástrofes naturales y predecir la muerte), y por la cercanía del perro al humano como animal doméstico, la elección del narrador de hacerlos testigos principales del fenómeno sobrenatural es la más acertada para lograr verosimilitud en la historia.

- Trama

Al igual que en el caso anterior, Quiroga prefiere una narrativa lineal y cronológica. La narración transcurre en el curso de dos días en la vida de Míster Jones y sus perros en la chacra y el rancho. La acción transcurre de forma pausada, interrumpida por las descripciones del ambiente soporífero del campo; este desenvolvimiento lento de la acción contribuye al establecimiento de la atmósfera pesada, que va tornándose asfixiante mientras se acerca al desenlace. Como proponen Anderson Imbert y Poe, el cuento inicia lo más cerca posible de su desenlace, con el fin de narrar el único incidente que precede a la muerte de Míster Jones: la aparición sobrenatural de su fantasma a los perros. Mientras que en “El almohadón de plumas” se sitúa el inicio de la narración tres meses antes, en “La insolación” basta una mañana para narrar el contexto en el cual se desarrolla la acción. Así, en la exposición del cuento intervienen únicamente los perros y su percepción de espacio donde se desarrolla la historia:

[Old] Veía la monótona llanura del Chaco, con sus alternativas de campo y monte, monte y campo, sin más color que el crema del pasto y el negro del monte. Éste cerraba el horizonte, a doscientos metros, por tres lados de la chacra. Hacia el oeste, el campo se ensanchaba y extendía en abra, pero que la ineludible línea sombría enmarcaba a lo lejos (Quiroga, 1999, pág. 77).

La descripción del clima es de fundamental importancia para la creación del efecto *in crescendo* de la trama, puesto que en la exposición se lo describe más bien como fresco y templado, mientras que para el desenlace el calor ha alcanzado un punto insoportable. En el segundo párrafo del cuento, en cambio, se describe el día soleado como calmo, apacible: “Bajo la calma del cielo plateado, el campo emanaba tónica frescura que traía al alma pensativa, ante la certeza de otro día de seca, melancolías de mejor compensado trabajo” (ib.). Los perros comparten un par de impresiones sin aparente conexión lógica (el clima, el avistamiento de dos halcones, una herida de Milk en la pata) y se recuestan a tomar la siesta. La llegada del patrón reaviva la atención de los animales. En pocas palabras, el narrador caracteriza a Míster Jones por sus acciones y su postura: “Míster Jones, la toalla al hombro, se detuvo un momento en la esquina del rancho y miró el sol, alto ya. Tenía aún la mirada muerta y el labio pendiente tras su solitaria velada de whisky, más prolongada que las habituales” (Quiroga, 1999, pág. 78). Míster Jones cumple con su inspección de rutina en la chacra y vuelve a casa a descansar. Un cambio en el ambiente anuncia la llegada del incidente: “Entretanto el calor crecía. En el paisaje silencioso y encegueciente del sol, el aire vibraba a todos lados, dañando la vista” (Quiroga, 1999, pág. 79). El calor apacible de la mañana se torna inhóspito, provocando la incomodidad de los perros. De repente, Old ve al patrón y se pone de pie, animado por su reaparición. Los otros canes también se ponen en guardia, pero su actitud es agresiva: “—No es él, es la Muerte” (Quiroga, 1999, pág. 80), dice Prince, y los perros gruñen. La aparición se desvanece ante sus ojos mientras ellos ladran.

Este incidente marca el final de la exposición y el inicio del nudo, que gira entorno a lo sobrenatural, representado en la aparición misteriosa y maligna: “El cachorro, erizado aún, se adelantaba y retrocedía con cortos trotes nerviosos, y supo de la experiencia de sus compañeros que cuando una cosa va a morir, aparece antes” (ib.). El problema está dado, la

Muerte amenaza la figura del patrón y ellos se lamentan toda la noche con sus aullidos. No intentan advertirle, solo asumen la fatalidad del acontecimiento. El día siguiente vuelve la rutina y el calor aumenta, los perros esperan ver aparecer la figura de la Muerte de nuevo, y esta finalmente llega y toma al caballo. Pero la fatalidad persigue a Míster Jones, quien sale en busca del tornillo desafiando al calor y el cansancio. La tensión va llegando a su punto culminante paralelamente con la intensidad máxima del ardiente sol, la pesadez del aire estancado y la impenetrabilidad de la vegetación espesa y seca: “Al calor quemante que crecía sin cesar desde tres días atrás, agregábase ahora el sofocamiento del tiempo descompuesto. El cielo estaba blanco y no se sentía un soplo de viento. El aire faltaba, con angustia cardíaca que no permitía concluir la respiración” (Quiroga, 1999, pág. 83). La atmósfera insoportable acompaña el progresivo quiebre de las funciones corporales de Míster Jones, quien va perdiendo la conciencia a medida que sus fuerzas flaquean.

Finalmente, el clímax llega con la aparición del otro, la Muerte, que espera a Míster Jones en la entrada a su casa. Los perros lo ven, pero no pueden hacer nada para evitar el encuentro:

Los perros comprendieron que esta vez todo concluía, porque su patrón continuaba caminando a igual paso, como un autómatas, sin darse cuenta de nada. El otro llegaba ya. Los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo, y el encuentro se produjo. Míster Jones se detuvo, giró sobre sí mismo y se desplomó (Quiroga, 1999, pág. 84).

La tensión se relaja levemente en el desenlace del cuento, donde el narrador determina las consecuencias que la muerte del patrón trajo a los perros. Sus temores se cumplen, sus días de buen alimento y mimos han acabado.

- Tema-motivos

La muerte es, sin duda, el tema fundamental de la obra de Quiroga. La imagen de la muerte como una entidad perceptible y corpórea está presente en la literatura desde la mitología clásica (la Moira, la Parca), y es retomada en este cuento mediante otro de los

motivos clásicos del horror: el doble. En el análisis de “El almohadón de plumas” se revisó brevemente la concordancia de este motivo con los temas del ‘Yo’. El reflejo, el verse a sí mismo o, más bien, una versión distorsionada de uno mismo es uno de los temas referentes a la mirada, a la percepción personal. En el cuento existen también otros motivos de los temas del ‘Yo’, como el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu: Old no sabe que la imagen que ve no es la de su amo, sino una aparición de algo perteneciente a *otro* mundo. Los otros perros perciben la diferencia de inmediato, el instinto los impulsa a ladrar y gruñir, en un intento por espantar al espectro y alejarlo.

La ruptura de los límites entre materia y espíritu determina también la presencia de una fuerza superior —la Muerte, en este caso— que puede intervenir irremediablemente en la suerte del personaje. A la intervención de fuerzas sobrenaturales, que impone una *causalidad imaginaria* al destino feliz o infeliz de los personajes, Todorov la llama *pandeterminismo*. En “La insolación”, los perros comprenden las consecuencias implícitas en el avistamiento del doble: “cuando una cosa *va* a morir, aparece antes” (Quiroga, 1999, pág. 80). El destino de Míster Jones está fijado, ellos no pueden evitarlo y se resignan en un llanto desconsolado. En la agonía final, Míster Jones pierde el sentido de ubicación y se dirige hacia la Muerte “como un autómeta”. Su espíritu ha salido ya de su cuerpo, ha sido arrancado de sí por la Muerte y se encuentra parado frente a él; el encuentro entre el sujeto y su espíritu determina el triunfo de la Muerte.

“La insolación” guarda varias similitudes temáticas con el cuento “Al final del camino”, de Rudyard Kipling (1922), donde también se trabaja el motivo del avistamiento del doble como un anuncio premonitorio de la muerte. El quiebre de los límites entre materia y espíritu se evidencia, en ese caso, en el estado irritable de Hummil provocado por la falta de sueño, la cual, si persiste de manera extendida, puede provocar alucinaciones. Las visiones atroces que describe son tomadas como delirios por el doctor Spurstow, pero

evidencian la separación entre el espíritu y el objeto; Hummil teme a la aparición que ve en sus sueños porque la asimila como real: “[...] hazme dormir de verdad; porque si me atrapa moriré... ¡moriré!” (Kipling, 1922), como si la entidad pudiese traspasar los límites del mundo onírico y causarle daño a su cuerpo.

Más adelante, en el clímax del relato, la ruptura se hace por completo evidente cuando el narrador afirma que, al regresar a casa, “[...] lo primero que vio, de pie en el porche, fue su propia imagen [...]” (ib.) y luego: “Cuando entró en casa para cenar, se encontró a sí mismo sentado en la mesa” (ib.). La imagen se ve distorsionada puesto que “[...] no proyectaba sombra” (ib.), lo cual es un indicio de su naturaleza equívoca. El avistamiento de sí mismo es el paso decisivo hacia lo sobrenatural, hasta entonces confundido con posibles efectos del insomnio provocado por supuestas pesadillas.

Por otra parte, el pandeterminismo es uno de los motivos que mueven la trama de “La marca de la bestia” (1890), otro cuento de Kipling donde lo fantástico funciona como fuente del horror. En este relato, el sacrilegio es la causa de la maldición que cae sobre Fleete. El poder del dios pagano cae sobre el ofensor por medio de la intervención del Hombre de Plata, quien deja la marca en el cuerpo de Fleete y lo condena, con ello, a su horrible transformación. El miedo del narrador a revelar la historia recae, precisamente, en que hacerlo sería admitir la existencia de un poder sobrenatural en el dios pagano, lo cual está en contra de los principios de la religión cristiana: “[...] todo hombre de bien sabe perfectamente que los dioses de los paganos son de piedra y bronce, y que cualquier intento de tratarlos de otra manera será justamente condenado” (Kipling, 1890, pág. 37). La relación entre el mal y lo que está en contra de la ley de Dios vuelve a hacerse presente.

Además, en el cuento “La marca de la bestia” se expone, igual que con los perros de “La insolación”, la sensibilidad animal para percibir aquello que no es evidente para los sentidos del hombre. Kipling, como Quiroga, conoce la superioridad del instinto animal para

la supervivencia en la selva y utiliza esta perspectiva privilegiada como anuncio de lo sobrenatural antes de que este elemento haga su aparición definitiva. En el cuento en cuestión, son los caballos quienes detectan el maleficio que recae en Fleete y reaccionan con pavor ante la amenaza que ahora representa:

Había cinco caballos en los establos, y jamás olvidaré la escena que se produjo cuando intentamos examinarlos. Daba la impresión de que se habían vuelto locos. Se encabritaron y relincharon, y estuvieron a punto de romper las cercas; sudaban, temblaban, echaban espumarajos por la boca y parecían enloquecidos de horror (Kipling, 1890, pág. 15).

Una vez determinado el elemento sobrenatural que interviene en la trama de “La insolación” y su relación con los temas presentes en los cuentos de Kipling, el siguiente paso es examinar la manifestación de lo sobrenatural dentro del cuento. Al igual que Quiroga, Kipling es un escritor que se inclina por el realismo al reproducir la experiencia del hombre occidental en las colonias inglesas, por lo que en sus cuentos sobrenaturales la presencia de lo fantástico está claramente delimitada. Por lo tanto, cabe comparar el horror en la trama de los cuentos “La insolación”, “Al final del camino” y “La marca de la bestia”, siguiendo los pasos propuestos por Lovecraft para el análisis crítico del horror sobrenatural, para evidenciar la presencia y la relevancia de este recurso en cada cuento.

El núcleo del horror en el caso de “La insolación” es, por supuesto, la aparición de Míster Jones como augurio de la muerte. Asimismo, en “Al final del camino” la aparición del doble es el anuncio definitivo para Hummil de su propia desgracia, pero lo sobrenatural se hace presente antes, en los sueños que horrorizan al personaje:

[...] mi amo bajó al reino de las Sombras, y allí está atrapado porque no fue capaz de huir lo bastante deprisa. La espuela demuestra que luchó con el Miedo. He visto a hombres de mi raza hacer lo mismo con espinas, cuando un encantamiento pesaba sobre ellos para sorprenderles en sus horas de sueño, y no se atrevían a dormir (Kipling, 1922).

Afirma uno de los criados de Hummil tras su muerte. La lucha fallida del hombre contra el Miedo, la Muerte en el caso de “La insolación”, pone en evidencia el pandeterminismo puesto que no se puede huir de aquel destino fatídico una vez que ha sido anunciado. Así

también, en “La marca de la bestia” la señal que deja el Hombre de Plata en el pecho de Fleete determina el destino ineludible de aquel que ha violado lo sagrado. Las características del augurio mortal son, entonces, su irreversibilidad e imbatibilidad.

Lo sobrenatural se manifiesta, en el caso de “Al final del camino”, mediante las visiones que atacan a Hummil cuando intenta conciliar el sueño, por lo cual pide al doctor Spurstow que le administre un sedante para poder dormir sin soñar. Hummil no especifica las características de lo que lo acosa, no se sabe qué tipo de ser es, lo único que menciona es: “Sólo me volverá a llevar a medio camino [...]. Hazme dormir de verdad, porque si me atrapa, moriré” (Kipling, 1922). La reacción del doctor ante el hecho es buscar una explicación científica, atribuyendo los delirios y el comportamiento extraño de su amigo a una insolación o a un ataque de locura.

En “La marca de la bestia”, en cambio, lo sobrenatural se intuye prematuramente en la aparición de la marca en el pecho de Fleete, pero su manifestación no es súbita, sino gradual a lo largo de la trama por medio de pequeños indicios que muestran una desviación de la personalidad del protagonista. Esta metamorfosis, otro de los temas del ‘Yo’, se insinúa en los cambios alimenticios del personaje, quien empieza a tener afición por la carne cruda. Los comportamientos animalescos que empieza a adquirir Fleete y el pavor que sienten los caballos en su presencia indican la existencia de una anomalía cuya causa, entiende el lector, está relacionada con la falta cometida por el personaje, por lo cual se intuye la intervención de la divinidad que ha sido ofendida. La manifestación de lo fantástico se completa cuando la transformación de Fleete concluye y sus amigos lo descubren en el cuarto: “Fleete no podía hablar, tan sólo gruñía, y sus gruñidos eran los de un lobo, no los de un hombre. Su espíritu humano debía de haber escapado durante el día y muerto a la caída de la noche. Estábamos tratando con una bestia, una bestia que alguna vez había sido Fleete” (Kipling, 1890, pág. 23).

En “La insolación”, lo sobrenatural se manifiesta por medio del sobresalto de los perros, quienes son los únicos capaces de percibir la visión del espectro: “Al oír los ladridos, los peones habían levantado la vista, sin distinguir nada. Giraron la cabeza para ver si había entrado algún caballo en la chacra, y se doblaron de nuevo” (Quiroga, 1999, pág. 80). Si no se tratase de un cuento fantástico, el lector no se enteraría de la impresión que el espectro provoca en los perros y no tendría clara, desde el principio, la naturaleza maligna y malagüera del doble. Al permitir que los perros hablen, el narrador se aleja del realismo desde el inicio del cuento y se acerca más a lo fantástico maravilloso, donde el lector sabe que rigen normas diferentes, pero estas normas también son infringidas con la aparición del fantasma, porque la reacción de los perros indica su anormalidad. Lo sobrenatural, entonces, no se manifiesta en el habla de los perros, que solo es una nueva norma admitida dentro de la ficción del cuento, sino en el evento que rompe el equilibrio inicial.

En cuanto a la reacción de los personajes ante lo sobrenatural, hay una clara diferencia entre ambos cuentos de Kipling y “La insolación”. En “La marca de la bestia”, el narrador testigo y los personajes que no experimentan el suceso extraño muestran incredulidad hasta el último momento, se mantienen en un estado de negación e inseguridad y se muestran reacios a admitir la violación de las leyes naturales. Lo mismo sucede con los personajes secundarios de “Al final del camino”; solo Hummil, la víctima, está convencido de la naturaleza maligna de su enfermedad y su testimonio no es tomado con seriedad por el ánimo irritable y desubicado que le provoca la falta de sueño, que permite atribuir sus temores a desvaríos; el narrador omnisciente escoge no mostrar lo que Hummil ve en sueños ni develar la verdad sobre la naturaleza de su mal hasta antes del encuentro del personaje con su doble. Mientras tanto, en “La insolación” los perros advierten el significado de la presencia de la Muerte desde el primer avistamiento; sienten temor y repulsa, pero en lugar de intentar enfrentarla, la aceptan con dolor como el instinto les dicta. En este caso, el

narrador omnisciente facilita que los testigos de lo sobrenatural tengan credibilidad, puesto que al narrador se le atribuye el conocimiento total de las percepciones e impresiones de los personajes, aunque estos sean animales. Al no estar sometida al juicio parcial de un narrador testigo, la reacción de los perros ante lo sobrenatural no puede ser atribuida a una alteración de su conciencia.

Tras establecer la correspondencia temática en los cuentos seleccionados para la comparación y haber evidenciado la presencia de lo sobrenatural en cada uno, resta analizar y comparar los elementos del horror sobrenatural:

3.2.3.1. Análisis comparativo del horror sobrenatural en el cuento

“La insolación”

Cuento	Punto de vista	Ambigüedad fantástica	Sentido figurado	Atmósfera	Unidad de efecto
La insolación	Narrador omnisciente	Efectos de la insolación y el alcohol	Referencias al calor y al sol Separación de la conciencia y el cuerpo	Espacio (región, clima, paisaje) Cambios en la intensidad del sol	Encuentro de Mr. Jones con el doble
Al final del camino	Narrador omnisciente	Efectos del aislamiento, el calor y la falta de sueño Apoplejía	Apoplejía, Epígrafe, canción	Espacio (bungalow, clima, región) Estado crítico de Hummil	Avistamiento del doble, imagen en los ojos del muerto
La marca de la bestia	Narrador testigo	Temor religioso, hidrofobia	Religiosidad, marca en el pecho	Tono del narrador testigo Animalidad	Transformación completada del hombre en bestia, encuentro con el Hombre de Plata

En “La insolación”, como en “El almohadón de plumas”, Quiroga opta por un punto de vista externo que abarque la totalidad de los hechos. El narrador es un omnisciente neutro cuyo tono pausado varía poco a lo largo de la trama; incluso durante la descripción del encuentro de Míster Jones con su muerte, se mantiene moderado en sus expresiones. El tono moroso, combinado con las constantes referencias al calor agobiante, acentúa la atmósfera pesada del cuento y prolonga el efecto inquietante en el momento del clímax, la sucesión

demorada de los hechos aumenta la intriga, el largo camino que debe recorrer Míster Jones bajo el sol es sentido también por el lector. Al ser un omnisciente, se justifica el hecho de que pueda entrar en la comunicación de los perros, sin destruir con ello la base realista en la que se asienta la historia. Aunque el cuento es principalmente descriptivo, el narrador sabe cuándo dejar que sean los personajes, los perros, los que marquen el desenvolvimiento de la acción: “—¡Que no camine ligero el patrón! —exclamó Prince. —¡Va a tropezar con él! —aullaron todos” (Quiroga, 1999, pág. 84). El uso del estilo directo durante la comunicación de los perros sume el cuento en el ámbito de lo fantástico; el lector sabe, desde el principio, que los acontecimientos siguientes estarán por fuera de lo común, por el simple hecho de ser percibidos desde un punto de vista no humano. De igual manera, en el discurso indirecto el narrador da énfasis a las preocupaciones que sienten los animales tras comprender la futura muerte de su amo, en lo que por momentos lo vuelve un omnisciente editorial: “¡Luego la Muerte, y con ella el cambio de dueño, las miserias, las patadas, estaba sobre ellos!” (Quiroga, 1999, pág. 80), donde parece compartir las impresiones de los personajes, así también en expresiones como “*Por fin* el sol se hundió tras el negro palmar [...]” (ib.), donde se acorta la distancia entre el narrador y el desarrollo de los acontecimientos. Por estos motivos, la selección de un narrador omnisciente beneficia el desarrollo de lo fantástico en el cuento.

En “Al final del camino” sucede algo similar, puesto que Kipling prefiere también un narrador omnisciente para ampliar la observación de lo sobrenatural dentro del cuento. No obstante, el omnisciente de Kipling se caracteriza más por lo que calla que por lo que dice. El narrador se mantiene fuera del relato, como un testigo indiscreto que espiera lo que sucede dentro del bungalow sin hacerse notar. Al contrario de lo que ocurre en “La insolación”, en el relato prima el diálogo por sobre la descripción, la intervención del narrador se limita a la exposición, donde sitúa el marco espacio-temporal e introduce a los

personajes, y a breves descripciones dispuestas para mantener la atmósfera a lo largo de la trama:

Todas las puertas y ventanas estaban cerradas, porque el aire de fuera era propio de un horno. En el interior la temperatura solo era 39°, como atestiguaba el termómetro, y la atmósfera estaba cargada a causa del olor y las lámparas de queroseno, mal despabiladas; y este hedor, sumado al del tabaco nativo, ladrillos cocidos y tierra seca, hace que a muchos hombres fuertes se les caiga el alma a los pies, porque es el olor del Gran Imperio Indio cuando se convierte, durante seis meses, en una cámara de tortura (Kipling, 1922).

El narrador es en este cuento una presencia casi invisible, oculta entre el dinamismo dramático. Por otra parte, en “La marca de la bestia”, Kipling maneja con maestría un narrador testigo que sirve como excelente ejemplo para el relato fantástico narrado desde un punto de vista interno. Kipling representa en este narrador las virtudes que Poe, Torodov y Vax atribuyen al narrador testigo y lo vuelven el más apto para el relato fantástico. La seriedad en el tono del narrador advierte al lector sobre el carácter grave de lo que contará, así como la reivindicación de su honestidad apoyándose en el testimonio de otro supone un intento por ganar confianza y credibilidad en el lector: “Mi amigo Strickland, de la Policía, que sabe más sobre los indígenas de la India de lo que es prudente para cualquier hombre, puede dar testimonio de la veracidad de los hechos” (Kipling, 1890, pág. 3). Como prueba de su racionalidad, el narrador acepta el carácter increíble de su historia y teme las consecuencias negativas que divulgarla podría traer sobre su persona:

[...] en primer lugar, nadie dará crédito a esta historia tan desagradable, y, en segundo lugar, todo hombre de bien sabe perfectamente que los dioses de los paganos son de piedra y bronce, y que cualquier intento de tratarlos de otra manera será justamente condenado (Kipling, 1890, pág. 37).

La historia, temerosa pero firmemente contada, adquiere verosimilitud mediante la intensidad con la cual el narrador relata los hechos: “El suceso se situaba más allá de cualquier experiencia humana y racional. Intenté pronunciar la palabra «hidrofobia», pero la palabra se negaba a salir de mis labios, pues sabía que estaba engañándome”

(Kipling, 1890, pág. 23). En el clímax del relato, el narrador acepta la presencia de lo sobrenatural y deja de intentar negarla por la suposición de causas racionales.

La ambigüedad fantástica es manejada en el cuento “La insolación” de forma diferente que en “El almohadón de plumas” y los cuentos antes revisados. Primero, por el hecho de que el suceso sobrenatural es percibido por los perros y ellos no dudan, no vacilan ni por un segundo en el significado de esa aparición (solo Old, por su inexperiencia, que en seguida es corregida). Jamás se especifica que Míster Jones logre percibir a su doble cuando lo enfrenta cara a cara, solo los perros son capaces de verlo y de afirmar que es el encuentro entre ambos, espíritu y objeto, la causa de la muerte. Por lo tanto, la ambigüedad del cuento radica en la importancia que el narrador asigna a la percepción de los canes; si fuese un cuento realista, la causa de la muerte se atribuiría al cien por ciento a la absurda decisión de Míster Jones de salir al almacén bajo el insufrible calor de ese día, afectado además por los efectos del alcoholismo que se insinúa en el relato: “Míster Jones recomenzaba su velada de whisky [...]” (Quiroga, 1999, pág. 80). Al ser un cuento fantástico, el lector intuye —por obra de los perros— que el destino de Míster Jones fue fijado en el momento de la primera aparición del espectro, con lo cual el personaje pierde libertad sobre el resultado de sus decisiones, que lo llevarán de una forma u otra al cumplimiento de su sino. La ambigüedad fantástica se expresa únicamente en la vacilación del lector (y no de los personajes) entre ambas opciones debido a la insinuación del narrador del estado de ebriedad de Míster Jones y a la reacción natural del cuerpo ante el calor.

En “Al final del camino”, el doctor Spurstow atribuye la actitud descontrolada y los balbuceos delirantes de Hummil a la falta prolongada de sueño y al ambiente nocivo del lugar, que pueden haber provocado en él un arranque de locura: “Decididamente, Hummil debería marcharse lo más pronto posible; y, cuerdo o no, lo cierto es que se ha herido con la mayor crueldad” (Kipling, 1922) y más adelante en su conversación con Hummil:

“[...] debías de sufrir una leve insolación” (ib.). Por lo tanto, el doctor no sospecha la presencia de lo sobrenatural en el insomnio de Hummil. Además, se menciona en el cuento varias veces el término *apoplejía*, con el cual podrían justificarse racionalmente las circunstancias en que encuentran el cuerpo inerte de Hummil:

No es bueno dormir con la cabeza baja cuando hace calor si uno tiene el cuello grueso, porque puede pasar de los alegres silbidos y ronquidos del sueño natural al profundo sueño de la apoplejía. [...] El hombre estaba rígido como un cadáver, con los brazos pegados a los costados (ib.).

La ambigüedad se mantiene incluso al final del relato, cuando Spurstow fotografía los ojos horrorizados de Hummil, pero en lugar de mostrar el contenido de las fotos, las rompe:

—Era imposible, desde luego. No hacía falta que miraras, Mottram. He roto los negativos. No había nada. Era imposible. —Eso —dijo Lowndes con toda claridad mirando la temblorosa mano que se esforzaba por volver a encender la pipa— es una condenada mentira. (ib.).

Donde se cumple lo establecido por Vax en cuanto a la poca necesidad que existe en el cuento fantástico de especificar la fuente de lo sobrenatural cuando se han dispuesto adecuadamente las insinuaciones que llevan al lector a crear una imagen propia ese horror con base en su propia experiencia y sensibilidad ante lo siniestro.

En “La marca de la bestia” la seguridad del narrador y su insistencia en la veracidad de lo que cuenta limitan el terreno de la ambigüedad fantástica. La voz narrativa resulta confiable, no es la de un hombre trastornado ni bajo el efecto de algún narcótico; no es tampoco la voz de un niño, que no es capaz de distinguir entre lo real y lo imaginario, ni la de un perro, que tiene una percepción completamente diferente de lo que lo rodea. El único atisbo de duda para el lector se presenta con la figura del médico, quien, a pesar de la sorpresa, logra diagnosticar a Fleete y atribuir los síntomas a una causa natural:

Llegó Dumoise, y nunca había visto a este hombrecillo mostrar una sorpresa tan poco profesional. Dijo que era un caso angustioso de hidrofobia y que no había nada que hacer. Cualquier medida paliativa no conseguiría más que prolongar la agonía. La bestia echaba espumarajos por la boca. Fleete, como le dijimos a Dumoise, había sido mordido por perros una o dos veces (Kipling, 1890, pág. 26).

Para el lector queda en el misterio si Dumoise fingió su tranquilidad e inventó el diagnóstico según los síntomas que más podrían parecerse a los de la terrible transformación, o bien el narrador ha exagerado los hechos en su inexperiencia al enfrentarse a una enfermedad como la rabia. La segunda opción es menos probable gracias al conocimiento previo que el narrador aporta sobre la historia: el enfrentamiento con el Hombre de Plata y la marca en el pecho son indicios claros de que lo que aqueja a Fleete es mucho más que una enfermedad común. No obstante, la intervención de Dumoise abre la posible explicación racional y la ambigüedad fantástica queda establecida en el relato.

En cuanto al sentido figurado, en “La insolación” este es utilizado para enfatizar el calor y aumentar, de esa forma, la atmósfera pesada del cuento. Por ejemplo, en las descripciones del ambiente se realizan ciertas comparaciones e hipérboles: “[...] sol calcinante que parecía mantener el cielo en fusión”; “sol fundente del mediodía”; “[...] la tierra blanquizca del patio deslumbrada por *el sol a plomo*, parecía deformarse en trémulo hervor” (Quiroga, 1999), que inspiran la imagen de un calor increíble, poco común, cada vez más potente. El sol se convierte en un agente de la acción, una presencia que crece y aplasta al personaje principal. También se utiliza el sentido figurado cerca del final del cuento, cuando Míster Jones empieza a sentir los efectos del cansancio: “Sentíase en el aire, como si de dentro de la cabeza le empujaran el cráneo hacia arriba” (Quiroga, 1999, pág. 83). La siguiente mención del personaje se hace durante su encuentro con el doble, momento para el cual Míster Jones ya ha perdido por completo el sentido de la ubicación y el pensamiento, camina “como un autómatas” hacia su muerte. Estas comparaciones anuncian la pérdida de conciencia de Míster Jones de forma figurada, *como si* sintiese a su espíritu abandonar el

cuerpo que empieza a derrumbarse. Finalmente, el doble aparece *vestido de blanco*; el color simbólico de los vestidos remarca su pertenencia al reino de los muertos: el blanco es el color del fantasma, para los romanos representaba la muerte y en países orientales se lo considera símbolo del luto.

En “Al final del camino”, el sentido figurado está presente desde el epígrafe del cuento, donde se citan los versos de la Canción del Himalaya que hacen evidente referencia a la muerte, entre los cuales se menciona: “[...] Y siente el cuerpo enfermo y lleno de congoja / y se eleva su alma como polvo en el camino”. En la exposición, en el párrafo que introduce el marco espacio-temporal donde se desarrolla la historia, el narrador termina la descripción con la frase: “Era como si la tierra se estuviera muriendo de *apoplejía*” (Kipling, 1922), donde salta a la vista la palabra que luego servirá como excusa racional para la muerte misteriosa de Hummil. Cuando sus compañeros están alabando la suerte de Hummil por sus condiciones de vida, mejores que las del resto, su reacción indica cierto malestar: “Hummil sonrió con severidad” (ib.), el oxímoron es un indicio claro de incomodidad, hay algo que molesta al personaje y este lo oculta de sus compañeros, e inmediatamente desvía el tema hacia la muerte de Jevins por su propia mano. Más adelante, la canción popular que canta Hummil representa el destino que tendrá el personaje: “Que los malos sueños no turben mi descanso [...] ¡Ni me molesten los poderes de las sombras!” (ib.).

En “La marca de la bestia”, la exposición también contiene una advertencia para el lector sobre el origen de los hechos sobrenaturales que serán narrados; en este caso, es el testigo quien realiza esta introducción y el uso de la primera persona despierta en seguida la curiosidad del lector:

Al Este de Suez —sostienen algunos— el control directo de la Providencia se extingue; el Hombre queda entregado al poder de los Dioses y Demonios de Asia, y la Iglesia de Inglaterra sólo ejerce una supervisión ocasional y moderada en el caso de un súbdito británico. Esta teoría justifica algunos de los horrores más innecesarios de la vida en la India; puede hacerse extensible a mi relato (Kipling, 1890, pág. 3).

El sentido figurado se encuentra en la primera parte del enunciado, donde el narrador especifica claramente que el dios cristiano no tiene poder sobre las tierras orientales, regidas por divinidades paganas. Esta afirmación admite la existencia de más divinidades con el poder de Dios, capaces incluso de anularlo. En seguida, el narrador pretende explicar la *metáfora* que ha usado para referirse al poder eclesiástico de la Iglesia de Inglaterra, el cual es limitado en las colonias indias. No obstante, una vez concluido el cuento, el lector sabe que la frase inicial connota exactamente eso: la invalidez de las leyes espirituales y religiosas occidentales, ante la manifestación del poder de un dios pagano ejercido mediante uno de sus seguidores devotos, un leproso. La manifestación de la magia oscura confirma la existencia de poderes sobrenaturales, alejados de lo divino.

El sentido figurado se utiliza de nuevo con relación a lo religioso en la pequeña amenaza del sacerdote cuando los tres salen del templo: “Él ha terminado con Hanuman, pero Hanuman no ha terminado con él” (Kipling, 1890, pág. 10), donde señala que el dios, que es un ser espiritual, tiene la capacidad de intervenir en el mundo natural para castigar a Fleete por su ofensa. Finalmente, la forma de la marca es comparada con la mancha de un animal, con lo cual se predice la transformación del personaje: “[...] una marca, una reproducción perfecta de los rosetones negros —las cinco o seis manchas irregulares ordenadas en círculo— que se ven en la piel de un leopardo” (Kipling, 1890, pág. 13). Lo mismo sucede con los pequeños cambios en el comportamiento de Fleete: “Le contesté que comía *como una bestia*” (Kipling, 1890, pág. 17).

La atmósfera, como ya se ha demostrado, está siempre en estrecha relación con las descripciones espacio-temporales y el tono del narrador, que están modulados de forma que vayan acorde con las emociones experimentadas por los personajes, proyectándolas en el lector ideal. En el análisis de “La insolación”, se ha señalado reiterativamente la importancia de la presencia del sol y cómo los cambios de intensidad de la luz y el calor del día

determinan la presencia del poder sobrenatural que lleva a Míster Jones a la muerte. El clima, el silencio y la incomodidad que este despierta, tanto en los seres humanos como en los perros, va construyendo la atmósfera que terminará por ser abrumadora:

Entretanto el calor crecía. En el paisaje silencioso y encegueciente del sol, el aire vibraba a todos lados, dañando la vista. La tierra removida exhalaba vaho de horno, que los peones soportaban sobre la cabeza, envuelta hasta las orejas en el flotante pañuelo, con el mutismo de sus trabajos de chacra. Los perros cambiaban a cada rato de planta, en procura de la más fresca sombra. Tendíanse a lo largo, pero la fatiga los obligaba a sentarse sobre las patas traseras para respirar mejor (Quiroga, 1999, pág. 79).

El tono, como se ha mencionado antes, es pausado incluso durante la aparición del espectro: “Reverberaba ahora delante de ellos un pequeño páramo de greda que ni siquiera se había intentado arar” (Quiroga, 1999, pág. 79), describe el narrador, demorándose en los detalles del lugar donde aparece el doble: “Allí, el cachorro vio de pronto a Míster Jones sentado sobre un tronco, que lo miraba fijamente. Old se puso en pie meneando el rabo. Los otros levantáronse también, pero erizados” (ib.). Solo por el uso de la conjunción *pero* es que el lector comprende que algo va mal y aparece la tensión. En el desenlace, la tensión se relaja tras la muerte de Míster Jones y la presencia de lo sobrenatural se disipa, dejando únicamente una atmósfera melancólica: “Los indios se repartieron los perros, que vivieron en adelante flacos y sarnosos, [...]” —obsérvese que el enunciado se acerca a una parodia del “y vivieron felices para siempre” de los cuentos de hadas— “[...] e iban todas las noches con hambriento sigilo a robar espigas de maíz en las chacras ajenas” (Quiroga, 1999, pág. 84).

En “Al final del camino”, en cambio, la atmósfera se establece en el primer párrafo del cuento, el narrador sitúa los hechos y describe el espacio, las sensaciones y sonidos:

El termómetro marcaba casi 39°. La habitación se hallaba casi en tinieblas, hasta el extremo de que solo se podían distinguir los puntos de las cartas y las pálidas caras de los jugadores. Un pobre *punkah*, de calicó blanqueado y hecho jirones, movía el aire caliente y gemía de modo lúgubre a cada pasada. Fuera, el día era tan melancólico como un día de noviembre en Londres (Kipling, 1922).

Una vez que el narrador ha marcado el tono inicial del cuento en la exposición, son los personajes quienes van modulando la atmósfera en el diálogo. Después de una breve descripción de cada personaje, el narrador les cede la palabra y la trama se dinamiza. Gracias al estilo dramático, la trama se desenvuelve de forma acelerada; ante el silencio del narrador, los personajes se caracterizan a sí mismos por lo que dicen. Los personajes suman la camaradería y familiaridad a la atmósfera antes descrita, bromean entre ellos y conversan sobre asuntos cotidianos. La conversación se torna pesada cuando entran al tema del suicidio de Jevins; luego, la música del piano genera otro estímulo y el narrador retoma el control de la atmósfera:

Las melodías de las que eran capaces el arte de Mottram y las limitaciones del piano eran muy simples, pero los hombres escuchaban con agrado [...] Fuera se levantó un denso vendaval de polvo que pasó rugiendo sobre la casa, envolviéndola en la sofocante oscuridad de medianoche (ib.).

La llegada de la noche y la insistencia en el sofocante calor empiezan a enmarcar la situación sobrenatural que vendrá más adelante, intuida en el cambio brusco de humor de Hummil y la canción que canta, donde un par de versos predicen el rumbo de los acontecimientos. Durante la cena se evidencia el cambio en la actitud y el malestar físico de Hummil: “La cara de Hummil estaba blanca y demacrada, y tenía los ojos anormalmente abiertos” (ib.); más adelante, cuando están solos él y Spurstow, Hummil confiesa sus problemas para conciliar el sueño: “[...] algún poder desconocido había borrado de la cara de Hummil todo lo que hacía de ella la cara de un hombre. Seguía de pie en el umbral, y su rostro reflejaba únicamente su pérdida inocencia. Había regresado secretamente a los horrores de la infancia” (ib.). La descripción del horror en la cara de Hummil, tanto en la cita anterior como cuando sus amigos encuentran el cadáver, indica más que cualquier otro recurso la presencia de lo sobrenatural en el cuento y sostiene la atmósfera de temor ante lo desconocido e innombrable.

Resulta más evidente la forma en la que el tono del narrador modera la atmósfera en “La marca de la bestia”, ya que, al ser un testigo y participar de los acontecimientos paranormales, el narrador les imprime la intensidad del horror y del desconcierto que experimentó en carne propia:

La gente escribe y habla a la ligera de sangre que se hiela y de cabellos erizados, y otras cosas del mismo tipo. Ambas sensaciones son demasiado horribles para tratarlas con frivolidad. Mi corazón dejó de latir, como si hubiera sido traspasado por un cuchillo, y Strickland se puso tan blanco como el mantel (Kipling, 1890, pág. 22).

La descripción de las emociones y las reacciones físicas que comprende el horror generan la identificación del lector con el personaje, el cual ha ganado credibilidad por su tono sobrio y lúcido. El personaje reacciona como lo haría una persona normal ante el avistamiento de los horrores que narra, por lo cual el lector se identifica y participa de dichas sensaciones:

En el silencio de la espera escuchamos algo, en el exterior, que maullaba como una nutria hembra. Ambos nos incorporamos, y yo —hablo por mí mismo, no por Strickland— me sentí enfermo, real y físicamente enfermo. Nos convencimos el uno al otro, como hicieron los hombres en Pinafore, de que se trataba del gato (Kipling, 1890, pág. 25).

La sinceridad del narrador al admitir su autoengaño previene al lector de lo que está por venir: más manifestaciones de lo sobrenatural en una historia donde se prevé que todo es posible.

En cuando a la gradación ascendente de la tensión en el cuento, esta se realiza por medio de los pequeños cambios en la personalidad y el comportamiento de Fleete, que son indicios de la terrible metamorfosis que están experimentando su cuerpo y su mente. El primero es una sensibilidad especial para detectar olores, una afición por la carne cruda que se transforma rápidamente en gula, y luego, comportamientos más extraños como su caminar a ras del suelo o su irritabilidad ante las luces artificiales son rasgos evidentes del problema. El aullido que se escucha en la habitación —que remite a la figura clásica del hombre lobo— es el anuncio del final de la conversión, momento en el cual el cuento llega a su punto

culminante y, pasado el episodio del encuentro con el Hombre de Plata, se siente en la atmósfera la vuelta del equilibrio y el descenso de la tensión.

En estrecha relación con la atmósfera de los cuentos, la unidad de efecto está regulada, como se vio con anterioridad, con los pequeños indicios dejados por el narrador para crear tensión y tejer la trama en función del impactante clímax, cercano al desenlace. En el análisis de “La insolación”, se ha referido constantemente la importancia del narrador omnisciente neutro, por momentos editorial, para la generación del efecto *in crescendo*, por medio del aumento en la intensidad del sol y la falta de aire. El proceso llega al punto máximo paralelamente a la aparición final del doble. A diferencia de “El almohadón de plumas”, no hay sorpresa en esta aparición, los perros la han anunciado previamente; el elemento que lleva la tensión hasta su punto máximo es el hecho de que Míster Jones parece no ver la aparición y camina directamente hacia ella, el narrador alarga el momento del encuentro y lo hace parecer ralentizado, en cámara lenta:

En efecto, el otro, tras breve hesitación, había avanzado, pero no directamente sobre ellos como antes, sino en línea oblicua y en apariencia errónea, pero que debía llevarlo justo al encuentro con Míster Jones. [...] El otro llegaba ya. Los perros hundieron el rabo y corrieron de costado, aullando. Pasó un segundo, y el encuentro se produjo. Míster Jones se detuvo, giró sobre sí mismo y se desplomó (Quiroga, 1999, pág. 84).

La expectativa del lector, aunque sepa previamente la más probable consecuencia del encuentro, se mantiene viva hasta el momento final gracias a esta demora desesperante.

En “Al final del camino” se repite esta demora, pero el clímax llega de forma completamente imprevista, después de un breve momento de relajación de la tensión dramática, cuando Hummil despierta, aturdido pero cuerdo, después de la inquieta noche que pasó con Spurstow. El sedante que el médico le dio parece haber logrado una mejoría, pero en el instante en que Hummil se queda solo, le sobreviene precipitadamente la aparición de sí mismo en el porche de su bungalow: “[...] y lo primero que vio, de pie en el porche, fue su propia imagen. Ya una vez, agotado por el trabajo excesivo y la tensión propia del calor,

se había encontrado con la misma aparición” (Kipling, 1922). La confirmación de que la aparición ha sido vista antes previene al lector del estado crítico de la mente de Hummil, del cual solo ha podido hacerse una conjetura por los eventos narrados de la noche anterior. La reacción pasiva de Hummil y la actitud del narrador son los que demoran el momento de la tensión final y, al igual que en “La insolación”, este alargamiento del clímax genera un efecto desesperante: “Esto ya es mala cosa [...] Si se aleja deslizándose, como un fantasma, sabré que solo es un problema de la vista y del estómago. Si anda... es que estoy perdiendo la cabeza” (ib.) dice Hummil, y el narrador le sigue el juego: “Se acercó a la figura, que *naturalmente* se mantuvo a una distancia invariable, *como es costumbre* entre los espectros nacidos del exceso de trabajo” (ib.). Al intensificar la vacilación fantástica, aumenta la curiosidad del lector por conocer la verdadera naturaleza de los hechos. La presencia anormal prolonga la escena: “Cuando entró en la casa para cenar, se encontró a sí mismo sentado a la mesa. La visión se levantó y salió de la habitación andando apresuradamente. No proyectaba sombra, pero en todos los demás aspectos era real” (ib.).

La elipsis que le sigue a este episodio es un respiro para el lector, el anuncio de la muerte de Hummil no resulta inesperado sino lógico. El efecto escalofriante vuelve a hacerse presente solo cuando los amigos examinan el cadáver y distinguen la expresión de horror en el rostro de Hummil: “En los ojos abiertos se reflejaba un horror que ninguna pluma sería capaz de expresar [...] ¿Hay algún temor en este mundo que pueda transformar así la cara de un hombre?” (ib.) Una vez más, la omisión de detalles permite al lector crear su propia imagen del horror parcialmente descrito. Un último pico del efecto angustiante se da cuando Spurstow entra al baño a tomar la fotografía de los ojos de Hummil y sale lívido, negando la presencia de lo sobrenatural, pero con una expresión que indica claramente lo contrario. La ambigüedad fantástica sostiene hasta el final la tensión del cuento.

El detenimiento del narrador en el clímax del relato sucede también en “La marca de la bestia”, puesto que el punto culminante del efecto del horror llega, como se ha visto, con la transformación completa del hombre en bestia, cuando sus amigos lo descubren aullando en la habitación. Pero esta escena se extiende desde el sometimiento de la bestia, pasando por el diagnóstico del médico, hasta la aparición del Hombre de Plata. La tensión decae durante este intermedio y se renueva con la captura del leproso:

El leproso se paró un momento enfrente del porche y nos abalanzamos sobre él con los palos. Era sorprendentemente fuerte y temimos que pudiera escapar o que resultase fatalmente herido antes de capturarlo. Teníamos la idea de que los leprosos eran criaturas frágiles, pero quedó demostrado que tal idea era errónea. Strickland le golpeó en las piernas, haciéndole perder el equilibrio, y yo le puse el pie en el cuello. Maulló espantosamente, e incluso, a través de mis botas de montar, podía sentir que su carne no era la carne de un hombre sano (Kipling, 1890, pág. 30).

La acción avanza de forma acelerada durante el forcejeo, mientras la tensión aumenta conforme se acerca el momento del encuentro entre la bestia y el Hombre de Plata: de nuevo, cualquier descripción queda corta para los horrores que el narrador intenta contar, por lo cual deja al lector la tarea de completar el cuadro horripilante en su mente:

La escena que sucedió cuando le confrontamos con la bestia sobrepasa toda descripción. La bestia se retorció en un arco, como si hubiera sido envenenada con estricnina, y gimió de la forma más lastimosa. Sucedieron otras muchas cosas, pero no pueden ser relatadas aquí (Kipling, 1890, pág. 31).

De igual forma, la tortura que imponen los dos hombres al leproso para que revierta el maleficio es omitida deliberadamente en la narración. Finalmente, Fleete recupera la consciencia sano y salvo, sin ningún recuerdo de lo sucedido. El equilibrio queda reestablecido, pero el horror del narrador ante los hechos que ha presenciado y el miedo a contarlos y ser tomado por loco lo acompañarán indefinidamente.

Finalizado el análisis del horror sobrenatural en el cuento “La insolación” de Horacio Quiroga, mediante la identificación de los elementos claves del horror propuestos por los teóricos estudiados y su respectiva comparación con tres textos de horror clásicos pertenecientes a la misma categoría temática, se corrobora la presencia de todos los

elementos propios del horror sobrenatural en el cuento, por lo cual puede ubicárselo dentro del género. Se ha encontrado que “La insolación” posee mayor número de elementos fantásticos que “El almohadón de plumas”, puesto que la vacilación fantástica se inclina evidentemente por la veracidad de los hechos, aunque estos solo hayan sido presenciados por los canes. El narrador no ensaya una explicación racional del evento, como sucede en el caso de “El almohadón de plumas”, sino que se ubica en la perspectiva de los perros y confirma la presencia de la aparición sobrenatural.

El análisis de la muestra de cuentos determina también la semejanza entre los relatos de Quiroga y los de dos de los autores que más influyeron en su obra, Poe y Kipling, con quienes comparte intereses temáticos y rasgos estilísticos. No obstante, cabe resaltar aquello que distingue su narrativa.

En el caso de “El almohadón de plumas”, la diferencia clave es la elección del punto de vista externo, que determina la posibilidad de ingresar a la interioridad del personaje desde una visión objetiva de los hechos. Gracias al narrador omnisciente, el lector puede intuir la relación entre Jordán y el monstruo sin necesidad de fiarse en el testimonio de la enferma, quien no posee la capacidad de discernir entre la realidad y las alucinaciones. Los cuentos de Poe sostienen la ambigüedad fantástica en la palabra de hombres desequilibrados, aturdidos por el efecto de la droga y víctimas de la angustia mórbida. Otra diferencia esencial es la elección del ser que encarna el horror en el cuento; mientras que Poe apoya en la psicología perturbada de sus personajes las transformaciones sobrenaturales que experimentan las amadas muertas, Quiroga decide materializar la figura del vampiro en la imagen hiperbólica de un ser real, un insecto común, alejándose del aura onírica de los horrores románticos para dar paso a un horror tangible, que inclina la balanza de la vacilación hacia la explicación lógica más que a la sobrenatural.

En el caso de los cuentos de Kipling, la diferencia más notable se da en el caso del manejo de la ambigüedad, determinada nuevamente por la selección del narrador, pero también —y más importante— por los personajes. Al igual que en el caso anterior, Quiroga utiliza el recurso de la distorsión de los sentidos como posibilidad lógica, pero no fundamenta en ella lo fantástico. Lo sobrenatural no se presenta desde la perspectiva alterada de la víctima, ni desde la visión parcial de un testigo no del todo convencido. En “Al final del camino”, Kipling mantiene la ambigüedad gracias al estado de confusión en que se encuentran sus personajes, no así en “La marca de la bestia”, en donde el testimonio del narrador asegura la veracidad de los hechos y confirma la presencia de lo fantástico. En “La insolación” sucede esto último, el narrador autentifica la presencia de la Muerte y, al dar cabida a la sensibilidad de seres no humanos gracias a la omnisciencia del narrador, convierte el texto en una narración fantástico-maravillosa. Finalmente, mientras que el interés de Kipling por mostrar el contexto desde el que escribe se evidencia en la mención de personajes como el Hombre de Plata, el dios Hanuman o el Miedo, referentes de la espiritualidad india, al ponerlos como antagonistas del hombre blanco, para Quiroga el enemigo del colono no se halla en la cosmovisión indígena, sino en el poder de la naturaleza, por el cual pone énfasis en la superioridad de los instintos animales para la supervivencia.

CONCLUSIONES

El estudio narratológico y comparativo de los cuentos “El almohadón de plumas” y “La insolación” arroja como resultado la corroboración de la presencia de elementos característicos del horror sobrenatural clásico en la obra de Horacio Quiroga. Por lo tanto, se concluye que la influencia del horror sobrenatural marca la narrativa de Quiroga, donde es posible encontrar los rasgos esenciales de la literatura fantástica. Las innovaciones que aporta Quiroga al género del cuento de horror están marcadas por el contexto que acompañó su escritura —la selva de Misiones y la llanura de El Chaco—, que influyó profundamente en la selección de los escenarios donde compondría su obra. Además de su evidente tendencia al naturalismo —fruto de sus lecturas de Maupassant—, Quiroga explora la nueva región donde habita mediante la escritura de sus cuentos desde la observación de lo desconocido, que es la principal fuente de lo sobrenatural.

El análisis narratológico siguió las consideraciones sobre la teoría del cuento revisadas en el Capítulo I, por lo cual estuvo dividido en el estudio del contenido (fábula, trama, temas y motivos) y de la estructura de los cuentos (narrador, personajes, marco espacio-temporal, manipulación temporal). Para la comparación, se tomó en consideración el estudio temático de los cuentos, según el cual se seleccionaron referentes del horror clásico —estudiados en el Capítulo II— que compartían la categoría temática y los motivos encontrados en los cuentos de Quiroga.

Los indicadores para la comparación fueron obtenidos mediante un estudio minucioso del género del horror, con base en el aporte de teóricos especializados en literatura fantástica y en el horror sobrenatural. Se elaboró un cuadro comparativo en el cual se colocó el objeto de estudio (el cuento de Quiroga) junto con narraciones pertenecientes a la misma categoría temática, para visualizar la presencia de los elementos del horror sobrenatural en todos los casos, haciendo hincapié en sus semejanzas y diferencias.

Los resultados de este análisis muestran que:

- a) Los cuentos de Quiroga mantienen la estructura sugerida por Allan Poe y Louis Vax para los cuentos fantásticos, donde se maneja una *trama lineal* —narrada cronológicamente, sin digresiones temporales— que tiende al ocultamiento del misterio que mueve la historia hasta el final del cuento, con el fin de provocar la sorpresa del lector y, con ello, llegar a la máxima intensidad de la *unidad de efecto* en el momento del clímax del relato. La acción comienza a narrarse en un punto cercano al final, por lo cual los cuentos cumplen con el objetivo de narrar un incidente singular y su respectivo desenlace.
- b) El cuento “El almohadón de plumas” posee elementos evidentes en la trama y la caracterización de los personajes que lo relacionan con el motivo del vampirismo, el cual forma parte de la categoría de los temas del ‘Tú’, donde están presentes motivos como la pasión desmedida, la frustración y la seducción provocada por la muerte de la amada. Asimismo, el elemento sobrenatural mantiene una relación de dualidad con el personaje principal, lo cual marca la presencia del motivo del doble, perteneciente a los temas del ‘Yo’ de la literatura fantástica. Por otra parte, en el cuento “La insolación” el motivo del doble está expuesto de forma más evidente, de forma que resulta sencillo distinguir la intervención de lo sobrenatural por medio de la mirada, que caracteriza a los temas del ‘Yo’. Otros motivos pertenecientes a esta categoría que están presentes en el cuento son el cuestionamiento de los límites entre materia y espíritu y el *paneterminismo*.
- c) En análisis del punto de vista indica que Quiroga no sigue lo estipulado por la mayoría de teóricos especializados en el género en cuanto a la preferencia de un narrador interno para aumentar la verosimilitud y la identificación del lector con el personaje en los cuentos fantásticos. No obstante, Louis Vax sí considera un narrador

omnisciente como beneficioso para el tratamiento de lo sobrenatural, puesto que este tiene mayor libertad para caracterizar a los personajes y para captar detalles que quedan fuera del conocimiento del protagonista o testigo. Quiroga opta en ambos casos por un narrador omnisciente, cuyo tono varía entre el omnisciente neutro, editorial y multiselectivo, graduación que colabora en la conformación de la atmósfera y en la intensificación de la unidad de efecto.

- d) La ambigüedad fantástica queda resaltada en “El almohadón de plumas” por la presencia de las alucinaciones de Alicia, que no permiten al lector saber si lo que veía era real y la causa de su enfermedad recaía en el monstruo que veía en sus sueños, o las visiones eran producto de su mente debilitada por la anemia. El tono final del narrador y la aparición del animal logran que el cuento se incline por la explicación racional, pero no la confirman del todo. En “La insolación”, en cambio, el cuento tiende mayormente a lo fantástico por la firmeza con la cual el narrador acepta la aparición del doble, situándose en la perspectiva de los canes. No obstante, podría suponerse que el testimonio de los perros no es válido y establecer las causas de la muerte en la mala decisión del narrador de salir a caminar bajo el riesgo de insolarse; la forma en que se introduce el testimonio de los perros es la que determina que el anuncio de la Muerte fijó ese destino, no la casualidad.
- e) En ambos cuentos se hace uso del sentido figurado a manera de pequeños guiños que encaminan sutilmente al lector hacia la aparición de lo sobrenatural. Este recurso se revela en el uso de combinaciones de palabras que crean imágenes hiperbólicas sobre lo que se describe, como la frialdad en la relación de Alicia con Jordán o la intensificación progresiva del calor y la luz solar en las descripciones del ambiente en la chacra de Mister Jones.

- f) La atmósfera de ambos cuentos está conformada por la conjugación de todos los elementos antes descritos (tema, tono del narrador, vacilación, figuras retóricas), pero especialmente por la descripción espacio-temporal y su concordancia con el estado anímico del personaje, que el narrador pretende reproducir en el lector hasta el clímax, donde este efecto encuentra su mayor grado de intensidad. En “El almohadón de plumas”, la atmósfera general del cuento provoca un sentimiento de ofuscación, claustrofobia e inseguridad, que concuerda con el estado de Alicia en su lecho de muerte. En “La insolación”, las descripciones que sostienen la atmósfera del relato transmiten la sensación de pesadez, agotamiento y asfixia, que son precisamente los efectos del sol en el cuerpo de Míster Jones.
- g) La consecución de la unidad de efecto se logra mediante la selección de una impresión que el narrador pretende causar en el lector y la disposición de todos los elementos del acto narrativo con el fin de alcanzar dicha reacción. En “El almohadón de plumas”, la mayor intensidad de este efecto se consigue en el clímax, durante la revelación del animal en el almohadón, gracias a la descripción ambigua del ser, que permite al lector completar la imagen mental con sus propias impresiones sobre lo grotesco. Como resultado, el lector experimenta una oleada de repulsión y malestar al enfrentarse con aquello que no termina de describir el narrador.
- h) En “La insolación”, el momento del clímax se extiende por el tono deliberadamente moroso del narrador, que aumenta la expectativa que el lector pone en el encuentro final entre el hombre y su doble. El horror de los perros y su impotencia al ver que su amo camina directamente hacia su fin marcan el sentimiento de desesperación y ansiedad que la escena transmite al lector, quien observa como en cámara lenta el desarrollo del momento crítico del cuento.

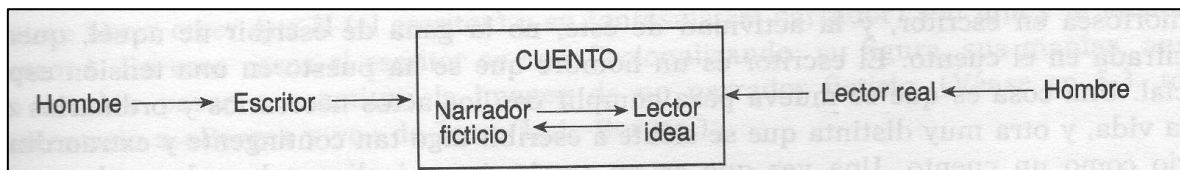
Finalmente, se reivindica la importancia de Horacio Quiroga como el escritor que inaugura el género del cuento en Latinoamérica, gracias a la influencia que dejaron en su escritura el modernismo y las vertientes realistas traídas de Europa, su entusiasmo por la obra de Edgar Allan Poe —de quien aprende el manejo estructural y estilístico del relato breve— y su preferencia por la obra de cuentistas del género del horror y de lo fantástico, como Maupassant y Kipling. Gracias al estudio de lo sobrenatural en la obra de Horacio Quiroga, queda en evidencia la versatilidad del escritor para hacer uso exitoso de los recursos literarios propios de géneros tan dispares como el realismo y lo fantástico.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, J. (1973). *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia.
- Anderson, E. (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Arendt, H. (1951). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Grupo Santillana de Ediciones, S. A.
- Bratosevich, N. (1976). La efectividad del mito. En A. Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (págs. 63-81). Caracas: Monte Avila Editores.
- Bühler, K. (1950). *Teoría de la expresión*. Madrid.
- Cardona, F. (2011). *Estudio preliminar a Cuentos de amor de locura y de muerte*. Barcelona: Ediciones Brontes S.L.
- Castillo, A. (1993). *Liminar a Horacio Quiroga, Todos los cuentos*. España: Fondo de Cultura Económica.
- Corrales, M. (2011). *Iniciación a la narratología*. Quito: Centro de Publicaciones PUCE.
- Cortázar, J. (1970). *Algunos aspectos del Cuento, en Obra Crítica (II)*. Madrid: Alfaguara.
- Etcheverry, J. (1976). La retórica del cuento. En Á. Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (págs. 171-181). Caracas: Monte Avila Editores.
- Glantz, M. (1976). Poe en Quiroga. En A. Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (págs. 93-118). Caracas: Monte Avila Editores.
- González, J. (2007). *Prólogo a Horacio Quiroga, Cuentos*. México: UNAM.
- Kayser, W. (1954). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Kipling, R. (1890). *La marca de la bestia*. Obtenido de Luarna Ediciones: <http://bit.ly/2DacgWV>
- Kipling, R. (1891). *Life's handicap, being stories of mine own people*.
- Kipling, R. (1921). *La litera fantástica, extraído de El Cuento más hermoso del mundo*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el libro y la lectura.
- Kipling, R. (1922). *Al final del camino*. Obtenido de Free-Ebooks.net: <https://espanol.free-ebooks.net/ebook/Al-Final-del-Camino>
- Leal, L. (1966). *Historia del cuento hispanoamericano*. . México: Ediciones De Andrea.
- Lovecraft, H. P. (1927). *El horror sobrenatural en la literatura*. Buenos Aires: El Aleph editores.
- Maupassant, G. (1884). *La cabellera*. Obtenido de Ciudad Seva: <http://ciudadseva.com/texto/lacabellera/>
- Murena, H. (1976). El horror. En A. Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (págs. 27-35). Caracas: Monte Avila Editores.
- Orwell, G. (February de 1942). Rudyard Kipling. *Horizon*. Obtenido de Orwell.ru: http://orwell.ru/library/reviews/kipling/english/e_rkip
- Oviedo, J. (2012). *Historia de la literatura hispanoamericana (III. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo)*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

- Pizer, L. (1968). *Las mejores historias siniestras*. Barcelona: Editorial Bruguera S.A.
- Poe, E. (1835). *Berenice*. Obtenido de Ciudad Seva: <http://ciudadseva.com/texto/berenice/>
- Poe, E. (1838). *Ligeia*. Obtenido de Ciudad Seva: <http://ciudadseva.com/texto/ligeia/>
- Poe, E. (Febrero de 1842a). Review of Charles dickens - Barnaby Rudge. *Graham's Magazine* (vol. XX, no. 2), págs. 124-132.
- Poe, E. (Mayo de 1842b). *Ensayos y críticas*. Venezuela: Fundación editorial el perro y la rana.
- Poe, E. (Abril de 1846). Filosofía de la composición. En E. Poe, *Ensayos y críticas* (págs. 163-167.). Venezuela: Fundación editorial el perro y la rana.
- Pupo-Walker, E. (1973). Prólogo. En J. Alazraki, *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia.
- Quiroga, H. (Julio de 1927). Decálogo del perfecto cuentista. *El Hogar* .
- Quiroga, H. (1999). *El hombre muerto y otros relatos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- RAE. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Obtenido de Real Academia Española: <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola>
- Reyes, J. (2007). *Teoría y didáctica del género terror*. Bogotá: Magisterio.
- Rodríguez. (1976). Tensiones existenciales, trayectoria. En A. Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga* (págs. 11-25). Caracas: Monte Avila Editores.
- Rodríguez, E. (1983). *El modernismo. Consultado en Historia Universal de la Literatura*. . Bogotá: Editorial La Oveja Negra Ltda.
- Stoker, B. (1897). *Drácula*. España: Biblok Book.
- Sullivan, Z. T. (1993). *Narratives of Empire: The Fictions of Rudyard Kipling* . Cambridge: Cambridge University Press.
- Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia editora S.A.
- Tomashevsky, B. (2011). Temática. En M. Corrales, *Iniciación a la narratología* (págs. 153-197). Quito: Centro de publicaciones PUCE.
- Vax, L. (1979). *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus Ediciones S.A.
- Zum, A. (1959). *Índice crítico de la literatura hispanoamericana*. México: Editorial Guaranía.

ANEXOS



Anexo 1: Esquema de la comunicación literaria (Anderson, 1979)

	$N = P$	$N \neq P$
	<ul style="list-style-type: none"> El Narrador es un <i>Personaje</i> del cuento. N observa la acción desde dentro de la acción misma. N narra con pronombres de primera persona. 	<ul style="list-style-type: none"> El Narrador no es un <i>Personaje</i> del cuento. N observa la acción desde fuera de la acción misma. N narra con pronombres de tercera persona.
El Narrador puede analizar los procesos mentales de los <i>Personajes</i> , instalándose en la intimidad de ellos.	1. <i>Narrador-protagonista</i> Cuenta su propia historia.	3. <i>Narrador-omnisciente</i> Cuenta como un dios que se lo sabe todo.
El Narrador observa desde fuera y sólo por las manifestaciones externas de los <i>Personajes</i> puede inferir sus procesos mentales.	2. <i>Narrador-testigo</i> <i>Personaje</i> menor cuenta la historia del <i>Protagonista</i> .	4. <i>Narrador-cuasi omnisciente</i> Cuenta limitándose a describir lo que cualquier hombre podría observar.

Anexo 2: Tipos de narrador según el punto de vista (Anderson, 1979)

AB. *Exposición*. Muestra la situación de la que surge la acción del cuento. Descripción de un espacio y un tiempo determinado. Quiénes son los personajes. Antecedentes: de dónde vienen y qué hacen allí. Interrelaciones familiares o circunstanciales. Informes que despiertan el interés y sugieren el conflicto que ha de aparecer de un momento a otro. En B, ataque, estímulo o punto incitante: es el hecho que cuando se anuncia o se produce nos revela de qué va a tratar el cuento, cuál va ser el conflicto principal. Así termina el «principio» y comienza el «medio».

CD. *Nudo, complicación*. Los personajes, en acción. Obstáculos contra los que chocan (el hombre contra la naturaleza, contra otros hombres o contra defectos de su propia personalidad). Progresión ascendente, rápida o lenta, de incidentes y episodios

Anexo 3: Estructura tradicional de la trama del cuento (I)

