

El espiritismo, la parapsicología y el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX

Dolores López Martín

aristóteles definió la *fantasía* como “la facultad de reproducir los datos de las sensaciones en ausencia de los objetos que la habían provocado”¹. Hasta el siglo XIX los conceptos de “fantasía” e “imaginación” denotaban cualidades que si no encajaban directamente con el estado de *locura* sí que indicaban cierta anomalía patológica. Ya en el medioevo², concretamente en las *Partidas* de Alfonso X (ley XV del *Setenario*), la fantasía es concebida como una enfermedad relacionada con la *melancolía*³, cuyo primer síntoma es creer como verdad sensible lo que no es; por ello, los enfermos de melancolía sienten miedo a lo que ven porque sólo ellos lo ven. Lo fantástico, en este sentido, no reside en el objeto sino en el ojo, en el sujeto que percibe ese objeto. Y es que la raíz de “fantasma” (“espectro”, “ensueño”, “visión”), en su etimología, *phainesthai*, ‘mostrarse’, ‘aparecer’, alude a la acción de “hacerse visible”; con el tiempo, “aparecer” designó también el acto de “corporeización” de una persona u objeto que nada más existían en la mente. Es por ello que lo fantástico en la literatura concederá una atención escrupulosa a todo lo relacionado con la marca visual (ojo, mirada, espejo, alucinación). Lo fantástico pasa a ser un conflicto racional cuando la “ilusión óptica” se hace realidad, mas no una realidad “aparente”, sino confirmada “tangiblemente”. En tal caso, lo fantástico atañe tanto al ojo como a la naturaleza *otra* del objeto en sí, a la esencia *no natural* de aquello que se confirma materialmente, positivamente, empíricamente.

Louis Vax asimila lo fantástico a lo *preternatural*, a lo extraordinario, a lo sacro, a la casuística numi-

nosa indescifrable cerebralmente⁴. Goethe denominó *demoníaco* a “lo que no puede explicarse ni por la inteligencia ni por la razón”⁵. Esta concepción de lo demoníaco desde los parámetros del idealismo romántico nos sirve para presentar la teoría de Vax según la cual lo fantástico se infiere por la intuición, por la sensibilidad. Lo preternatural, por tanto, atañe al sentimiento de conmoción e indefensión ante lo desconocido y lo aterrador que proviene de los miedos ancestrales o de aquellos miedos generados por lo que la religión considera diabólico y maléfico. En el XIX, época en que prima la desmiraculización y secularización del mundo⁶, la fenomenología de lo fantástico nace de una relación de tirantez-acuerdo entre elementos de la filosofía, la mitología, la religión, el iluminismo, la psicología patológica, y sobre todo, de la meditación sobre la relación del hombre con lo sensible y lo suprasensible en el momento en que ya ni la fe, ni la razón, ni la ciencia, ni la técnica, son capaces de dar una respuesta satisfactoria a los interrogantes del hombre sobre la vida y la muerte. La literatura fantástica cumplió la función de encauzar las supersticiones⁷ y los temores liberados de la relatividad con que se observan los avances del progreso: la ciencia ofrece la condición fidedigna de lo tangible y la irresolución abismal de lo intangible, problematizado entonces en las artes⁸. El cuento fantástico ha de tener muy presente las reacciones del lector, ya que es una literatura cuya efectividad responde en gran medida a la turbación emocional y racional del mismo exhortada desde la exégesis textual. La lectura de lo fantástico da lugar

a un efecto bifásico en el ánimo del receptor: de una parte, produce una liberación de la angustia subjetiva al ver objetivado en el texto ese miedo que el lector siente o sentía desde la soledad (relacionado con los “fantasmas” del inconsciente⁹) y que ahora se descifra como placer estético¹⁰; de otra parte, provocará el resultado contrario, avivará esa angustia en el lector incrédulo, que comprobará cómo existen grietas en los pilares de su racionalismo¹¹.

Los muertos que resucitan en la literatura “carnavalizan” (y queremos expresar tanto el significado de “celebrar tras la máscara” como el de “encarnar”) la situación espiritual del hombre decimonónico. La atracción que causa el velado secreto de la muerte se bifurca en un doble sentimiento de voluptuosa seducción y de trasfondo trágico. Hijo de esta anfibología es el hombre vampiro que se alimenta de sangre para conservar su existencia entre las sombras. El mito de Nosferatu, ese cadáver que se resiste a morir pero que duerme en un sepulcro y es vulnerable al sagrado crucifijo, significa el engendro de la mayor profanación de la carne y del espíritu y, por extensión, de toda la historia de las ideas que se sustentaran en las teorías del organicismo y del animismo filosófico y religioso. Si el edén bíblico era tan lejano y abstracto, había que crear una nueva filosofía que probara la entidad del alma y diera autenticidad, sentido, a la vida. Esa filosofía, que para una amplia masa de adeptos fue una legítima “ciencia” (para otros “pseudociencia”), se llamaba *espiritismo*¹².

En 1875 Elena Petrovna Blavatsky fundó en Nueva York la Sociedad de Investigaciones Espiritistas, con cuyos credos simpatizaron multitud de intelectuales y artistas. El espiritismo fue la más conocida y sectaria de las “paraciencias”¹³, a las que se accedía mediante el estudio de una serie de fenómenos de cuya naturaleza daba cuenta la “parapsicología”. A otra clasificación, la de “ciencias ocultas” (reservadas exclusivamente para los iniciados), se adhieren la teosofía o el teosofismo, el magismo o magicismo, el ocultismo, el hermetismo, el esoterismo o esoteria y el pitagorismo, disciplinas que amalgaman la filosofía teológica, la medicina milagrosa, las ciencias y las supersticiones. El entusiasmo por los hechos paranormales (nigromancia, bilocación, telequinesia, metempsicosis) estuvo mediatizado por el influjo de ciertas doctrinas asiáticas (budismo, hinduismo, taoísmo, brahmanismo) y prácticas como el faquirismo o el vudú, originarias de diversas escuelas de oriente y renovadas por otras de occidente (neoplatonismo,

empirismo, sensualismo) que en Hispanoamérica se imbricaron con el influjo de culturas africanas (magia negra) y elementos simbólicos de las civilizaciones precolombinas¹⁴.

A partir de 1850 la psiquiatría y el psicoanálisis reformaron las indagaciones sobre la locura y los comportamientos irracionales del hombre. La ficción corta se puebla entonces de historias de extrañeza psíquica, monomanías, desdoblamientos, ensoñaciones, etc.¹⁵ Durante los años ochenta, la neurología, la psicopatología, la frenología y el espiritismo hacen furor en la inspiración cuentística hispanoamericana, principalmente en la argentina¹⁶. Interesados en el espiritismo estuvieron Leopoldo Lugones (*Las fuerzas ocultas*) y Rubén Darío (“Verónica”, “Thanathopia”), y es en los cuentos modernistas y en los de otros autores del siglo xx como Antonio Ros de Olano o Macedonio Fernández en los que la crítica literaria ha fijado más su atención. Aquí, en cambio, volveremos la mirada hacia valiosos ejemplos anteriores que han condicionado la creación posterior y actual de lo fantástico hispanoamericano.

Juana Manuela Gorriti es una de las primeras cultivadoras del relato fantástico argentino e hispanoamericano del xix. Los cuentos fantásticos más divulgados de Gorriti son “Quien escucha su mal oye. Confidencia de una confidencia”, incluido en *Sueños y realidades* (1865), y “Coincidencias” (1867), serie compuesta por cuatro relatos breves, “El emparedado”, “El fantasma de un rencor”, “Una visita infernal” y “Yerbas y alfileres”, pertenecientes a *Panoramas de la vida* (1876). El mesmerismo hipnótico, la transmisión telepática del pensamiento y otros fenómenos parapsicológicos, la curiosidad hacia lo prohibido que induce al pecado y acaba en desgracia o locura, el presagio que se hace evidencia, la percepción extrasensorial, la excentricidad de dominación de un sujeto sobre otro y los sortilegios de la brujería que incluyen pócimas y vudú ensombrecen una atmósfera costumbrista en la que las potencias del más allá confunden a los protagonistas hasta el desequilibrio, atormentados por la perplejidad “visible” de lo fantástico inciertamente encasillable entre la “coincidencia” (de ahí el alusivo rótulo de “Coincidencias”¹⁷) o los poderes subrepticios del esoterismo. La insolvencia para tolerar el estallido de lo sobrenatural transforma a los personajes en seres signados por el ala de la muerte. El escepticismo entre la causa lógica y la extranatural enclaustra a los personajes en un conflicto interior de susceptibilidad pesadora ya que el enigma queda sin resolver¹⁸.

“El número 111 (Aventura de una noche de ópera)”, cuento de 1873 del venezolano Eduardo Blanco, se articula en torno a la suposición de que la butaca 111 de un teatro está reservada a Satanás, que trata de tentar al protagonista con el deseo sexual. La sugestión mental a distancia de la mujer, vista desde la óptica romántica del ser angelical, redime al protagonista, cuya condición era buena desde el principio. La telepatía se asocia a las fuerzas del bien capaces de destronar al diablo. El diablo de “El número 111” no es una aparición incierta entre la verdad y el ensueño, no se trata de la “visita infernal” del cuento de Juana Manuela Gorriti, ni de la recurrida prosopopeya del símbolo del mal, sino que Satán es un personaje de carne y hueso hacia el que incluso el protagonista heridamente enamorado manifiesta la empatía con “el ángel caído” en el común sentimiento de rechazo, de la mujer en el cuento, del edén en el libro santo. El diablo es un ser humanizado, desacralizado sólo hasta cierto punto pues sigue estando latente la iconografía cristiana del fuego connotativo de su proveniencia infernal. La acotación del narrador al término del cuento registra la problemática finisecular entre la pérdida o el deber de resucitar lo mítico en una sociedad subyugada por los avatares de la revolución industrial, de los avances tecnológicos cuyo mayor acierto había sido el ferrocarril, y por el progreso irrefrenable de la ciencia que estaban mermando el encanto de la fantasía y de la superstición. El narrador evoca el placer de lo legendario al tiempo que avala la franqueza de la historia y del conjuro satánico. La cita acaba con la complicidad narrativa del que profiere con ironía su interés por lo fantástico aludiendo a un contexto extratextual arduo de referir¹⁹.

“Lanchitas” (1881 o 1882), del mexicano José María Roa Bárcena, narra la historia de un sacerdote, el Padre Lanzas, que en mitad de la noche da confesión a un hombre agonizante que dice regresar del mundo de los muertos para acatar el sacramento; después de marcharse, el cura trata de volver para darle algunos consejos a la vieja que lo cuida, pero la vieja y el moribundo han desaparecido y Lanchitas encuentra la casa herméticamente cerrada y ruinosa; al día siguiente, un guardia lo acompaña hasta el lugar siniestro, donde hallan el pañuelo del sacerdote a los pies de un esqueleto en actitud de rezo. La expectación del retorno de ultratumba y su reconocimiento tangible de origen sobrehumano provocará la transformación del inicial Padre Lanchitas, lector apasionado de obras de imaginación, en el posterior Padre Lanzas, hombre cabizbajo y absorto, melan-

cólico, que siempre empuña en su mano el pañuelo testigo. Destapar la sutil línea que separa la muerte de la vida provoca tal choque que ni el más creyente lo puede asimilar sin dañar el juicio. El acontecimiento sobrenatural es acatado sin duda y sin necesidad de explicación, pero su impacto produce el azoramiento y la desorientación y ni la razón ni la imaginación ni la religión amparan tal impacto. En “Lanchitas” lo extraordinario que acompaña a ese ser que regresa de las tinieblas consiste en la materialización de la conciencia humana, del pecado, del remordimiento.

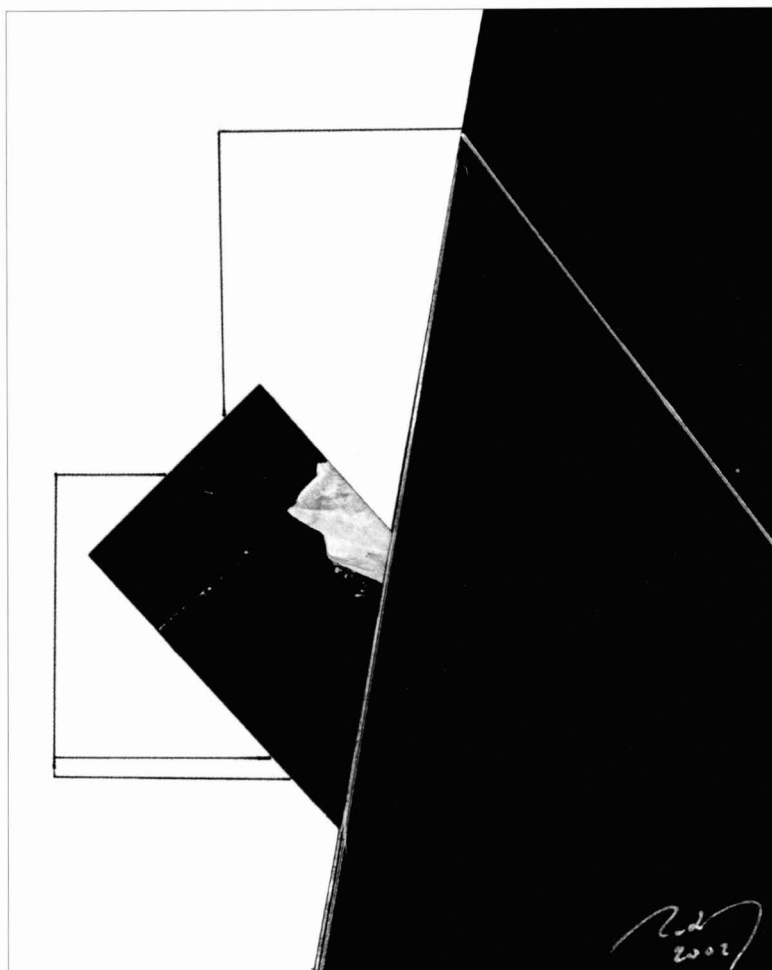
“Alma callejera” (1882), de Eduardo Wilde, se estructura enteramente partiendo de un precepto metafísico de cuño oriental, aquel que promulga la evasión del alma del cuerpo que la respalda. El alma corporeizada del enamorado vuela como huracanada por la ciudad en un viaje peregrinario hasta asaltar la alcoba de la amada y poseerla. Lo novedoso de “Alma callejera” es el valor poético de la prosa en que está escrito y el hecho de que lo fabuloso no implante ninguna anfibología ni transgresión entre lo natural y lo sobrenatural sino que sea un elemento autónomo motor. Advertimos que este relato no puede ser forjado sin contemplar el prisma ideológico del implante fragoso de la secularización en el ámbito rioplatense. Expliquemos por qué. En la tradición literaria más genuina de este motivo, las rimas de los poetas místicos y los sonetos amorosos del Renacimiento y el Barroco, el alma era de origen platónico trascendental y la muerte significaba la consumación del amor en la eternidad, liberado de la cárcel carnal. Los escritores de la generación argentina de 1880 fueron propulsores de la laicización del saber y de las instituciones públicas, prioritariamente la escuela²⁰. Eduardo Wilde no escogió fortuitamente el calificativo de “callejera” para el título de este cuento donde el alma encarnada del amante choca contra las farolas urbanas, trepa por las ventanas y se aferra a la mujer hasta abandonar al cuerpo del hombre a la precariedad de tener que buscarse el pan diario “por puro instinto”. El alma se concibe como “voluntad”, “ánimo”, “esencia”, desgajada del credo cristiano de la prolongación de la vida terrena en un paraíso seráfico. Lo fantástico no es la evocación poética del alma que vaga por otros derroteros cuando el enamorado no puede conciliar el sueño, sino que ese vagar se hace “errar” perpetuo y ya no momentáneo, haciendo del ser que albergaba aquella alma un hombre vacío de ilusiones²¹.

El último autor que vamos a tratar en este estudio sobre el espiritismo y lo fantástico es Eduardo L.

Holmberg. La formación profesional de Holmberg como médico, sus incursiones en el terreno de la psicología, su filiación al positivismo y el interés por los fenómenos de las ciencias ocultas fueron instrumentos de inspiración de muchos episodios narrativos de su obra. Por ejemplo, en “La pipa de Hoffmann” (1876), una pipa que perteneciera al escritor y compositor alemán produce visiones quiméricas a sus dueños sucesivos. El cuento se arma de una plétora de sucesos paranormales que causan espanto en una atmósfera mortuoria, como las metamorfosis del judío Isaac en un ente monstruoso y en un esqueleto. Isaac, en una siniestra aparición *post mortem*, procura al nuevo dueño unos relatos inéditos de Hoffmann entre los que figuran “Una teoría terriblemente moralizadora” (la teoría de la doble naturaleza del alma) y, curiosamente, “El ruiseñor y el artista”, cuento de Holmberg que por aquellos días se publicaba en *La Ondina del Plata*. Sin duda, el autor crea el guiño metaliterario de sugerir que los relatos que se mencionan, quizá proyectos del propio Holmberg, fueron inspirados por su autor fetiche, Hoffmann. Pensamos que Holmberg se está burlando aquí de aquellos escritores que sacaban a la luz en la prensa espiritista de España y Latinoamérica cuentos supuestamente inspirados por espíritus con los que entraban en contacto²². En ellos la amalgama de planteamientos metafísicos ornamentados de vocabulario científico dificulta su clasificación entre la literatura fantástica o la de ciencia ficción.

En *La casa endiablada* (1896), novela corta del mismo autor, los ruidos tenebrosos de las maderas y el sonido de pasos por el suelo de la casa hacen pensar en la aparición de un fantasma. Frente al conñado escepticismo del dueño de la casa (que atribuye el ruido a los ratones), la figura del criado negro representa la

superstición popular de ánimo asustadizo y novelero. Efectivamente, los ruidos proceden del alma en pena de un colono suizo asesinado brutalmente en la casa. La sesión de espiritismo entre Carlos, Otto y Kasper, con un caso de trasmigración, es un adelanto del episodio agenciado por el espiritista Cosme Mariño²³ en que Isabel, la novia de Luis, el dueño de la mansión, inesperadamente actúa como médium, estableciendo contacto con el colono suizo. *La casa endiablada* es una obra singular que combina el género policial con el género fantástico. En ella lo empírico y costumbrista se conjugan con el encanto de la superstición y la huella del espiritismo en boga. Holmberg sorprende al lector con un ensamble de recursos emparentados con las novelas góticas de terror (la visión del diablo, el “soplo helado” que sienten los que entran a la casa, el reloj cuyo lóbrego tictac acompaña las horas en la noche silenciosa), las indicaciones a la frenología, a las logias espiritistas, al hipnotismo, y las referencias



a la India y Poe y a una literatura de lo esotérico (Crookes, Wallace, Jacolliot).

Otra novela corta de Holmberg es *Nelly* (1896). Nelly fue la prometida y luego esposa de Edwin Phantomton, apellido cuya etimología sugiere la esencia paranormal de su esposa y el signo fatalista que lo acompaña desde la orfandad paterna hasta la influencia psíquica, esotérica y aciaga de Nelly en los acontecimientos de su vida. Estando prometido, Edwin viaja por distintos países en los que mantiene relaciones adúlteras con otras mujeres. En su pecado, Edwin marca su destino de infortunios: sus hijas y su esposa mueren en extrañas circunstancias y su hijo desaparece inexplicablemente. La búsqueda de su hijo lo lleva hasta Argentina, donde se instala en la estancia de Miguel. Edwin y varios amigos asisten a la aparición fantasmagórica de Nelly, constatándola con un termómetro que registra el descenso de hasta quince grados en la temperatura de la sala. La aparición espectral de Nelly se rodea de la escenografía tétrica que caracterizara la tradición gótica: alaridos lejanos de animales, el soplo agudo del viento, la tormenta de truenos y relámpagos, y otra aparición fantasmal, la del abuelo de Miguel en la torre de la casa iluminada por la tenue luz de la vela, la escena de Edwin en el cementerio junto al sacerdote y el médico. El argumento echa mano del recurso romántico de la “anagnórisis” o “reencuentro” de Edwin primero con el abuelo, que desvela que Edwin es hermano de Miguel y Serafina, con la que parece sostener una relación incestuosa que no acaba de aclararse. Estos reencuentros suavizan la tensión estimulada por el miedo en el reconfortamiento de la felicidad restituida en la vida de Edwin. Holmberg habilita, además, vastas descripciones tanto ambientales (dentro y fuera de la casa) como del interior de los personajes (en su miedo, en sus dudas, en sus cuitas). Las casualidades fuerzan a veces la trama, su autor empero no pretendía hacer la típica novela de terror llena de artificios, sino estilizar el artilugio de las apariciones espiritistas en la melancolía de Edwin, el pavor de lo sublime. La obra no se queda en lo fantástico anecdótico (el fantasma y la atmósfera fantasmagórica), sino que atesora distintas notas sobre la mitología oriental, la trasmigración de las almas, el sonambulismo, las afinidades mentales, y la teoría freudiana del histerismo femenino en su versión espiritista, el “histerismo telepático”.

Edwin dice que Nelly sí creía en Dios, por eso necesita regresar del más allá para exculpar su conciencia aturdida por el adulterio de su marido y el

arrepentimiento de proyectarlo telepáticamente en la muerte de sus hijas. Nelly personifica la mezcla de religión y superstición propia de la época, y pide a su marido que se encierre en el sepulcro para despejar el escepticismo de éste, como sucediera en el cuento de “Lanchitas” en que el sacerdote daba confesión a un alma en pena que no parece ser más que la corporeización de la conciencia arrepentida. No obstante, signo de la secularización de la cultura en el contexto hispanoamericano, Holmberg prefiere que Edwin no se redima por la Iglesia, de hecho no tiene intención de purgar su pasado. Edwin acude al cementerio y profana la tumba de Nelly para seguir abrazándola y amándola. Lejos del sensualismo platónico, el episodio concierne atisbos de necrofilia y vampirismo. La inmortalidad de Nelly se extrema finalmente hasta su tangibilidad (la temperatura, el olor, la voz), y es el lenguaje de los sentidos el que confirma ya no la comunicación sino el contacto mismo, piel a piel, alma con alma, entre la persona viva y la difunta. La confrontación entre vida y muerte se confunde y se diluye, igual que las sensaciones de placer y dolor; se atenúa el vínculo entre la carne latiente de Edwin y el cadáver también latiente de Nelly. Así como el claustrofóbico espacio cerrado de la sepultura incita a evocarnos el infinito, el valor de la escena es explicitar simbólicamente la conciliación entre animismo y organicismo, entre lo sensible y lo suprasensible, entre materia y espíritu en un concepto místico-panteísta. El *aliento* es la esencia (como en “Alma callejera”), es la pregunta y es la respuesta, porque Edwin penetra en el sepulcro para encontrarse a la vez con el cuerpo putrefacto de Nelly y con su amado beso, se “adentra” para encontrarse tanto con el espíritu encarnado de la esposa como con el fantasma interior de sí mismo.

Edwin filtra las cualidades del hombre romántico sumido en la angustia y melancolía de un destino tortuoso, el hombre aventurero, cortés, locuaz, amante vehemente (pues no deja de querer nunca a Nelly), y a un tiempo es el hombre moderno para el que no existen fronteras naturales, ya físicas (geográficas, cuando viaja a lejanos países, o biológicas, cuando palpa los restos de Nelly), ya mentales (su formación intelectual no le impide reconocer que la voz de Nelly proviene de la muerte y no de ensoñaciones suyas). Es el hombre instruido, ateo y escéptico, que emerge de la modernidad y que sustituye la religión (ocasionalmente enturbiada por doctrinas como el espiritismo o el ocultismo) por la filosofía, y sigue sin encontrar respuestas a la muerte²⁴. Sobre Edwin Phantomton pesa la

sombra de su esposa, no el remordimiento propio. Edwin no es un peregrino, es un “autómata” con la conciencia aturdida por el descrédito del prodigio que se le encara y por la añoranza de la mujer y el hijo perdidos²⁵.

Los cuentos que hemos estudiado reflejan las controvertidas disputas entre ciencia, paraciencia, progreso, arte y trascendentalismo en una época en que el vigor crítico, el escepticismo y la demostración experimental y positivista desmitificaron la noción de todo. Pero las dudas ontológicas seguían azorando al hombre con mayor apremio pues, aunque los adelantos de la ciencia y del progreso técnico le otorgaban más certezas terrenales, más inasible permanecía el misterio de la muerte. La literatura fantástica nació por el ansia de trascender lo empíricamente demostrable, aquello que existe tras las sombras, inaprensible al entendimiento humano y sólo percep-

tible por la sensibilidad; nació como “literatura del deseo”²⁶ de representar lo que quedaba oficialmente excluido de la cultura, de la convención moral y de la autoridad gubernamental, de representar aquello que la razón asociaba a lo malvado, a lo maldito, a la locura, a lo bárbaro e irracional debido a su condición de alteridad. Pensamos que el género fantástico decimonónico busca, más que “provocar” el miedo (como sostienen Lovecraft, Roger Caillois o Rafael Llopis)²⁷, “racionalizar” estéticamente el temor ante lo desconocido a-natural, trasladar y testimoniar en el texto el problema de la crisis de la espiritualidad y la crisis intelectual del XIX por la toma de conciencia de que la realidad está sometida a la arbitrariedad y al relativismo de sus principios, ante la angustia de cronometrar el rendimiento del tiempo en una sociedad mecanizada y confrontarlo con la eternidad temporal de la muerte, eternamente incógnita.

notas

¹ Citado en Emilio Carilla, *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1968, pág. 19.

² Véase Rafael M. Mérida Jiménez, “La FANTASÍA imposible: apuntes metodológicos para el medioevo castellano”, en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, 1999, págs. 43-53.

³ Recuérdese que el taciturno don Quijote tenía el ingenio enfermo por culpa de su fantasía desbordante; de hecho, don Quijote acabó sus días afectado de melancolía y locura. Hasta el siglo XIX, “fantasía”, “melancolía” (“humor negro”) y “locura” son términos cuyos significados se complementan. Véase Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

⁴ Louis Vax, “La naturaleza de lo fantástico”, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Editorial Taurus, Madrid, 1981, págs. 15-40.

⁵ Citado en Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets Editores, 1979, pág. 17.

⁶ Véase Rafael Gutiérrez Girardot, “Secularización, vida urbana, sustitutos de la religión”, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 45-89.

⁷ Calladas por el afán de racionalismo y eliminadas del ámbito sociocultural, las creencias y prácticas supersticiosas sobrevivieron y se sublimaron en la literatura fantástica, de hecho, “lo fantástico requiere, forzosamente, del arraigo de todo tipo de supersticiones y doctrinas ocultas”, según Tobin Siebers, *Lo fantástico romántico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pág. 101.

⁸ “El ‘miedo literario’ capitaliza, a través de lo fantástico, el potencial subjetivo reprimido por las conquistas científicas y la cosmovisión secularizada y racional de la era precapitalista”, según Irmtrud König, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna*, Frankfurt am Main, Verlag Peter Lang (Hispanische Studien, Band 15), 1984, pág. 27. Igualmente “la fragmentación de la prosa novelesca, la intrusión en los viejos caminos de la magia y el ocultismo, pueden leerse como un respaldo para la imaginación amenazada y una fantasía que se resiste a ser menguada por la tecnología”, según Enriqueta Morillas Ventura, “Los fantasmas rioplatenses de fines del siglo XIX”, en Jaime Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, cit., pág. 273.

⁹ Bellemin-Noël se apropia del término freudiano *fantasma* para describir el estado de perturbabilidad psíquica en que entra el personaje al contacto con lo fantástico. Lo fantástico busca, como el psicoanálisis, dar forma a lo que emerge del interior. Lo fantástico supone el paso de lo imposible a lo natural, de lo impensable a lo consciente, cuyo resultado es la fractura entre la razón, el lenguaje y la experiencia. Véase Jean Bellemin-Noël, “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2001, págs. 108-140.

¹⁰ Véase Violeta Pérez, “Lo fantástico como categoría estética”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, núm. 154/155, “Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación”, Barcelona, 1994, págs. 21-24.

¹¹ “El relato fantástico tiene una proyección sobre la experiencia ‘existencial’ al transformar en ficción literaria nuestros deseos de plenitud vital y nuestros miedos más profundos, angustiosos e irracionales; miedo, por ejemplo, ante los seres del Más Allá, ante los aparecidos, los espectros, los muertos-vivos, los monstruos, los vampiros, etc. La lectura de un relato fantástico puede producir entonces una sensación de liberación o de catarsis en el ánimo del lector, porque éste comprueba que sus interrogantes e inquietudes, sus angustias y obsesiones ‘irracionales’ han tomado forma y expresión en una obra literaria, y ya no quedan enclaustrados en el mundo subjetivo de la pura interioridad. Esa lectura puede producir también efectos de inquietud, de fascinación, de miedo o de angustia porque el discurso narrativo hace ver o imaginar un espectáculo que provoca ciertos sentimientos y pone en marcha la dinámica del inconsciente”, según Juan Herrero Cecilia, “Lo fantástico como género literario y como experiencia existencial”, *Estética y pragmática del relato fantástico: las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 30-31.

¹² Sistema místico-religioso según el cual gracias al mediumnismo se puede establecer comunicación entre los espíritus encarnados —los vivos— y los espíritus desencarnados —los muertos—. Para este término y para los que siguen, como “ciencias ocultas”, véase Federico Sáinz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, tomo I, “*Términos, conceptos, ‘ismos’ literarios*”, Madrid, Editorial Aguilar, 1972.

¹³ La calificación de “paraciencia” no le viene al espiritismo por casualidad. El “mesmerismo” fue el nombre que se le dio al conjunto de teorías sobre la transmisión del fluido cósmico que prodigara Franz Mesmer, para quien el estado mediumístico, el trance magnético, la telepatía y el hipnotismo se apoyaban necesariamente en trabajos de Franklin, Galvani, Coulomb y Faraday sobre los principios de la física y de la electricidad. Las teorías astronómicas y las leyes sobre el movimiento o la gravedad sirvieron para respaldar experiencias del espiritismo y dar nombre a una terminología pseudocientífica que contaba con expresiones como “telegrafía espiritista” o “electrobiología” que combinan el ocultismo con el cientificismo empírico.

¹⁴ Véase Sally Ortiz Aponte, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Río Piedras, Universidad de Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1977.

¹⁵ Véase Ángeles Ezama, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910”, en *Anthropos*, cit., págs. 77-82.

¹⁶ Buenos Aires manifiesta una especial atracción hacia temas espiritistas y de anomalía mental a través de traducciones, ya de Hoffmann, Poe, Baudelaire, el Marqués de Sade, Villiers de l’Isle Adam, ya de pensadores europeos como

Alfred Russell Wallace (*Defensa del espiritismo moderno*), Antoinette Bourdin (*Cosmogonía de los fluidos*) y Allan Kardec (*El libro de los espíritus y El libro de los médium*), o con publicaciones vernáculas como *El espiritismo en la Argentina*, de Cosme Mariño, *La locura en Buenos Aires*, de Samuel Gache, *Los manicomios*, de Norberto Maglioni, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina*, de José María Ramos Mejía. Practicaron espiritismo escritores como Bartolo Mitre y Vedia, Luis Varela (“Raúl Waleis”) o José Hernández. Véase Enriqueta Morillas, “El relato fantástico y el fin de siglo”, en Jaime Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida, Editorial Milenio, págs. 31-40.

¹⁷ Para Borges lo característico de los cuentos fantásticos es que en ellos no termina de aclararse si los incidentes son señales premonitorias o mundo azar; esta ambigüedad tiñe el relato de incertidumbre a medida que esas simples coincidencias se descifran como causalidad desconcertante. Jorge Luis Borges, “El arte narrativo y la magia”, *Discusión*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, págs. 71-79.

¹⁸ El vacío que deja el silencio caracteriza al héroe del cuento fantástico, víctima de una situación vivida de modo individual e insostenible por culpa de una pregunta que no tiene respuesta, y cuya carencia de explicación nos arroja al abismo de la nada absoluta. Véase Rosalba Campa, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en Enriqueta Morillas Ventura (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, págs. 49-73.

¹⁹ “Carísimo lector, cree de esta historia que como me la contaron te la cuento” [...] “¿por qué el cornudo caballero, monarca del infierno, se ha prendado tanto de dicho asiento?, llana y sencillamente contestamos que sería provechoso investigarlo; mas como este asunto está erizado de bemoles, frisa allá en los dominios de la alta filosofía positiva, y donde ella principia, yo termino”. Véase Eduardo Blanco, “El número 111”, en Óscar Hahn, *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano*, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1998, pág. 113.

²⁰ Véase Hugo Edgardo Biagini, *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1980.

²¹ “Mi alma se difunde sobre aquel cuerpo adorado, visita sus contornos, se arrastra sobre sus formas [...], una aspiración la absorbe... y la separa del mundo para siempre... Del seno donde se halla no se moverá nunca; y yo, sin alma, me levantaré cada mañana para pasear mis ojos muertos sobre las indiferencias de la vida y gestionar mi pan por puro instinto”. Véase Eduardo Wilde, “Alma callejera”, en Óscar Hahn, ob. cit., pág. 204.

²² Véase Lily Litvak, “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, en *Anthropos*, cit., págs. 83-88.

²³ No es coincidencia que el personaje de Holmberg tenga su correspondiente en la realidad, pues Cosme Mariño escribió *El espiritismo en la Argentina* y otros estudios de teosofía publicados durante la década de 1880.

²⁴ En una ocasión Nelly dice a Edwin: “Observo que tu pensamiento se distrae en graves reflexiones sobre el misterio de mi aparición, y se convulsionan con ellas tus ideas de filósofo positivista. Abandónalas. [...] Ocuúpate ahora de esta realidad y no la expliques. Los problemas de ultratumba serán siempre problemas para la humanidad, por más que de ellos se alejen los filósofos que te han servido de maestros”. Véase Eduardo L. Holmberg, Nelly, en *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1957, págs. 290-291.

²⁵ “Mi vida es la de un autómatas, cuya cuerda es la ilusión de ver a mi hijo. Las apariciones de Nelly me abruman, no tanto por el cadáver mismo, cuanto por lo inexplicable del fenómeno”, ídem, págs. 285-286.

²⁶ Rosie Jackson, “Lo ‘oculto’ de la cultura”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, cit., pág. 145.

²⁷ Véanse H. P. Lovecraft, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 1989; Roger Caillois, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Edhasa-Sudamericana, 1970; Rafael Llopis, *Cuentos de terror*, Madrid, Editorial Taurus, 1963, y *Antología del cuento de terror*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.