

Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg

LOLA LÓPEZ MARTÍN

Holmberg es un autor casi desconocido en los actuales estudios de literatura hispanoamericana, a pesar del valor de su obra en la narrativa argentina y en el cuento hispanoamericano del siglo XIX. Hagamos un brevísimo trazo del perfil biográfico de este autor antes de entrar en el tema propuesto. Eduardo Ladislao Holmberg¹ (Buenos Aires, 1852-1937) se doctoró en Medicina, carrera que abandonaría por la de naturalista, dedicándose por completo a la exploración de la botánica y la fauna del Río de la Plata. Holmberg compaginó su tarea de científico biólogo con la de profesor, la colaboración periodística y la escritura de ficción. Contribuyó a la divulgación del positivismo² que en aquellos años se propagó en Buenos Aires, y difundió la corriente ideológica de Darwin, Spencer y Comte en conferencias y artículos de prensa. Holmberg perteneció a la generación de 1880³ junto a Lucio Mansilla, Miguel Cané, Roberto Payró, Eduardo Wilde y Eugenio Cambaceres, entre otros, una generación que protagonizó el impulso intelectual que comportó la modernidad y el progreso de Argentina a finales del XIX⁴.

La producción de Eduardo Holmberg es admirable por el sincretismo de estilos y corrientes ideológicas y estéticas que abarca. Poco se ha tenido en cuenta su influencia en la narrativa de autores como Leopoldo Lugones, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares o Julio Cortázar, y su relación con la literatura universal, desde Hoffmann, a Poe o Goethe. El hecho de que sus cuentos pertenezcan al género fantástico condiciona

1 Para completar los datos de la biografía de Holmberg, véase el “Estudio Preliminar” de Antonio Pagés Larraya en la edición a los *Cuentos fantásticos* de Holmberg, Buenos Aires, Editorial Hachette, 1954.

2 Véanse José M^o Romero Baró, “El positivismo científico en la Argentina”, en *El positivismo y su valoración en América*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, págs. 39-75; y Hugo Edgardo Biagini (comp.), *El movimiento positivista argentino*, Editorial de Belgrano, 1985.

3 Véanse Noé Jitrik, *El mundo del ochenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; Hugo Edgardo Biagini, *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1980; Graciela Maturo, “La Generación del Ochenta”, en Julio Díaz Usandivaras (coord.), *Cinco siglos de literatura en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1993, págs. 177-192; José Miguel Oviedo, “La ‘Generación del 80’ en Argentina: el Estado y los intelectuales”, en *Historia de la literatura hispanoamericana. Del Romanticismo al Modernismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, págs. 159-162.

4 Véanse Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Editorial Montesinos, 1983; José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI Editores, 1976; Sonia Mattalía, *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*, Universitat de València, Grup d’Estudis Iberoamericans y Tirant lo Blanch, 1998; Carmen Ruiz Barrionuevo y César Real Ramos (eds.), *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995; y Ángel Rama, “El poeta frente a la modernidad”, en *Literatura y sociedad*, México, Folios Ediciones, 1983, págs. 78-143.

que la historia que en ellos se relata juegue con la objetividad y la subjetividad de las percepciones sensoriales y que el texto explote recursos que vivifican el universo de los sentidos. El acontecimiento prodigioso mella toda sensibilidad humana, distorsiona el enfoque de las emociones y determina la interpretación del mundo en que están inmersos los personajes. En el cuento fantástico el personaje tiene exacerbados los sentidos con que capta una realidad a la que es especialmente susceptible en cuanto en ella ocurren cosas fuera de lo normal, porque cuando lo insólito transgrede la facticidad cotidiana ni los cinco sentidos ni el sentido común bastan para entender lo que ocurre alrededor. La verosimilitud se sustenta entonces en la problemática de concertar contrarios⁵, lo sensitivo y lo suprasensible. La verosimilitud en la obra de Holmberg se apoya en el enfoque del naturalismo, éste sirve para constatar la objetividad de los hechos a un tiempo que denota que el método empírico en el que muchos autores sostenían su técnica literaria fallaba al acercarse a otros aspectos más ocultos de la realidad. Por otro lado, la profesión de Holmberg como científico es fundamental a la hora de analizar su producción desde este enfoque. Su facultad de observación y la atención que prestaba en catalogar lo que le rodeaba, ya fuera grande o pequeño, ya de la naturaleza paisajística como de la humana, es un dato que se ha de tener en cuenta para indagar en el alcance de sus textos como él indagaba en el alcance de las cosas.

Todos los cuentos de Holmberg muestran la dualidad por la que se caracteriza el género fantástico, la lucha entre la lógica y el misterio, dualidad que se confirma en “La pipa de Hoffmann” (1876, *El Plata Literario*), donde el protagonista pierde las referencias sensitivas mientras fuma en una pipa que perteneció al famoso escritor y compositor alemán, y consigue que los efectos de la droga le provoquen espejismos y visiones monstruosas. Holmberg ironiza el hábito que había cundido entre algunos adeptos al espiritismo que se declaraban “escritores” iluminados por espíritus que, en estado de trance, les dictaban cuentos que escribían de modo automático y que luego publicaban en la prensa espiritista de España e Hispanoamérica⁶. El tema de este relato, la inspiración por medio del estado narcotizado que produce el tabaco u otras drogas como el opio o el alcohol, coincide con el estado febril en que Juan Montalvo confesó haber escrito la macabra leyenda de “Gaspar Blondín” (1858) y, por supuesto, con las declaraciones de Poe sobre el origen delirante de sus cuentos de terror. “La pipa de Hoffmann” inserta un cuento hipotéticamente inspirado por Hoffmann, titulado “Una teoría terriblemente moralizadora”. Narra la fantástica historia de Kasper Hermann, un profesor alemán de filosofía que engaña a todo un pueblo con una teoría sobre la doble substancialidad del alma. La Sociedad Templanza, ante la que concurren los aldeanos, prepara un banquete para la con-

5 Véase Irène Bessièrre, “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”, en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Editorial Arco/Libros, 2001.

6 Véanse Lily Litvak, “Entre lo fantástico y la ciencia ficción. El cuento espiritista en el siglo XIX”, *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 1994, n° 154/155 dedicado especialmente a la “Literatura fantástica. Una nueva visión y sensibilidad del texto como creación”, Barcelona, págs. 83-88; Ángeles Ezama, “Cuentos de locos y literatura fantástica. Aproximación a su historia entre 1868 y 1910”, *Anthropos*, 1994, n° 154/155, págs. 77-82; M^a Montserrat Trancón Lagunas, “Paralelismos en el relato fantástico del siglo XIX”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *España y Argentina en sus relaciones literarias*, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Lleida, 2002, págs. 191-199; Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Universitat de Lleida, Ediciones Milenio, 1997.

ferencia del profesor. Todos los asistentes terminan borrachos, por lo que Hermann puede comprobar la tesis del espíritu dual ante unos comensales que ven dos velas donde había una. La teoría terriblemente moralizadora no es sólo aquella del alma doble, es también la de que un pueblo al completo haya creído verdad lo que era engaño de los sentidos.

En *La bolsa de huesos* (1896), novela corta de tema policial, la investigación comienza cuando una bolsa llena de huesos del esqueleto de un hombre joven va a parar a las manos del narrador, Alberto. Al esqueleto le falta la cuarta costilla izquierda. Cuando Alberto va a casa de otro médico halla un esqueleto idéntico al que le falta el mismo hueso. Esta coincidencia impulsa a Alberto a enfrascarse en la búsqueda del asesino. Los esqueletos son de dos estudiantes de Medicina que fueron envenenados por otro, Antonio Lapas. Alberto sigue las pesquisas y se encuentra con el culpable cara a cara, con una sorpresa final, que Antonio resulta ser Clara. La investigación destapa los crímenes de una seductora y terrorífica mujer que se traviste en hombre y en cuyo erotismo incide la influencia maligna de un perfume oriental.

El motivo del perfume aparece también en *Nelly*, novela corta de 1896. Nelly es la esposa difunta de Edwin Phantomton, la cual se venga desde el trasmundo del adulterio de su marido acosándolo con apariciones fantasmales. El espectro de Nelly se manifiesta con gemidos desolados a mitad de la noche y con el frío sepulcral de su procedencia mortuoria, frío que se corrobora positivamente con la bajada de temperatura de hasta quince grados en el termómetro. La expiación de Edwin tendrá lugar en el cementerio, con la profanación de una tumba, y la experiencia que vive dentro del sepulcro se acerca a la necrofilia: “Me acosté junto al féretro y esperé. Un momento después oí el quejido lastimero, y sentí que los olores desagradables se disimulaban y se perdían, dominados por un perfume que me era bien conocido. Poco a poco me pareció que el féretro desaparecía y que su lugar era ocupado por un aire tibio y suave, un aire que se condensaba gradualmente y que al fin se materializó del todo. De pronto sentí que un cuerpo estaba a mi lado, pero un cuerpo vivo, templado, cuyo corazón latía, cuyos pulmones respiraban. Nelly, viva, me estrechaba entre sus brazos cariñosos (...). Y sentí sobre los labios un beso tibio y amoroso”⁷.

El espectro de Nelly se corporiza con rasgos bastante siniestros que Edwin percibe desde sensaciones ambiguas de placer y dolor, con rasgos casi vampirescos exhortados en la coronación del último beso en la tumba. La tangibilidad de Nelly, del aroma que desprende, e incluso de su voz, atisba la continuidad de la comunicación con los vivos restablecida mediante el lenguaje de los sentidos, pero sobre todo atisba el deseo de los difuntos de la inmortalidad y la avenencia entre animismo y organicismo. El aroma putrefacto que se torna por subversión en grato aroma recuerda la leyenda egipcia del “perfume de la muerte” en “El vaso de alabastro” (1906), de Leopoldo Lugones, o “el perfume de pecado y de muerte” de “Salomé” (1904), cuento del hondureño Froilán Turcios. Otro perfume misterioso procedente de una flor narcótica invade las estancias que habita Rosaura, protagonista de “La confesión de Pelino Viera” (1884), de Guillermo Enrique Hudson. En este relato, Rosaura, como Nelly y como Clara en *La bolsa de huesos*, es la

7 Eduardo Holmberg, *Nelly, Cuentos fantásticos*, ed. cit., págs. 298-299.

mujer fatal, enigmática, es el ángel-diablo de aspecto enfermizo, pálido, cadavérico, pero irresistiblemente bello⁸.

El cuento más conocido de Holmberg es “El ruiseñor y el artista”⁹, publicado en *La Ondina del Plata* en 1876. Su argumento es el siguiente: Carlos enferma gravemente debido a que se siente incapaz de retratar a un ruiseñor exhalando la que es su última melodía. Un amigo de nombre desconocido, que será el narrador de la historia, acude a visitarlo a su casa. Los acontecimientos insólitos se suceden desde el inicio: una vieja negra que se dice criada de Carlos aparece fugazmente para desaparecer después; igualmente aparece y desaparece Celina, la difunta hermana de Carlos; unos accidentales manuscritos del pintor, que podrían aclarar algo sobre su problemático estado, resultan ser indescifrables; además, los pinceles pintan solos hasta el punto de dibujar todo un bosque en un segundo; y la enfermedad misma de Carlos es de lo más extraño, una especie de delirio artístico que lo tiene obsesionado por retratar el canto postrero de un ruiseñor en agonía. Al final, el artista logra llevar a cabo su obra fantástica en una escena culminante en que el alma del ruiseñor y el alma de Celina ascienden en sincronía. La esencia divina de la que proceden y a la que retornan Celina y el ruiseñor se identifica con la fuerza inspiradora de la obra de arte. Carlos representa la figura del artista melancólico, del hombre enfermo por su “genio” artístico. Pero representa también al pensador sumiso, al filósofo que busca la explicación de la vida y de la muerte, la explicación de las cosas intangibles, que se ve dominado por una fuerza del *más allá*, la fantasía. La inspiración se ha corporeizado en un ruiseñor que muere para conceder su vida al cuadro mismo.

El relato empieza así: “Carlos era un excelente pintor (...) Nadie como él sabía dar a la carne esa suavidad aterciopelada que invita a acariciar el lienzo, ni delinear esos blandos contornos femeninos que se pierden en la fusión de las curvas, ni prestar a las medias tintas mayor armonía con el claro-oscuro y el tono resaltante de los golpes de luz”¹⁰. Carlos es un pintor capaz de “dar vida” a la carne hasta tal cota de realismo que acucia “palpar” el lienzo por apreciar que en él “palpita” la figura representada. El trazo inicial de las dotes sobrenaturales de Carlos y la descripción de un lienzo que refleja el pleno dinamismo de la naturaleza son el anticipo del acontecimiento fantástico. El cuadro se describe recurriendo al uso de los gerundios para crear la sensación de dinamismo, junto a la multiplicidad de adjetivos que se concentran en torno al campo semántico de la vista¹¹. El resto del cuento describirá la lucha interna del pintor durante el momento de la creación de la obra. La salud indispuesta de Carlos, su fiebre, su personalidad confusa, su fantasía, se atienen a la creencia de que el artista genial sufre los efectos de la melancolía

8 Para el tema de la belleza y la perversidad véase Mario Praz, “La belleza Medusea”, en *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, Editorial El Acantilado, 1999, págs. 192-193.

9 Eduardo Ladislao Holmberg, “El ruiseñor y el artista”, *La Ondina del Plata*, Buenos Aires, año II, núms. 25 (18 de junio de 1876), 27 (2 de julio de 1876) y 29 (26 de julio de 1876).

10 Eduardo Holmberg, *Nelly*, *Cuentos fantásticos*, ed. cit., pág. 102.

11 “Las montañas con sus moles azuladas, recortando el horizonte; las azucenas blancas levantándose del fondo por una extraña penetración de luces; las yerbas alejándose en una perspectiva suave; los arroyos estremeciéndose al contacto de las auras; los vetustos troncos precipitándose pulverizados por la acción de los años y encerrando las sombras en sus cavidades carcomidas; las nubes coloreándose con el beso del poniente o de la aurora (...)”, Eduardo Holmberg, “El ruiseñor y el artista”, *Cuentos fantásticos*, ed. cit., págs. 101-102.

morbosa de esa genialidad¹², creencia que a Holmberg le era familiar por los estudios de su amigo Ramos Mejía acerca de la neurosis de los hombres célebres¹³. La idea romántica del genio la retoma Holmberg enlazándola con la doctrina platónica del arte como expresión pura del alma, de un alma elevada que alcanza la Idea de Belleza. Esta teoría hace que el personaje de Celina esté relacionado con el personaje de “Dora”, cuento que a su vez está dentro de otro cuento costumbrista, “Un periódico liberal” (1879, *Revista Literaria Órgano del Círculo Científico Literario*). En “Dora” la descripción de la amada coincide con el origen celestial de Celina. El amante, como el artista, viven la locura de sus respectivas pasiones y ambos sueñan con el “ideal” de la expresión de la belleza, y la belleza es la expresión unánime de todas las artes (pintura, escultura, música, literatura). El amante del cuento de “Dora” exclama: “Te he visto al pasar y el ideal ha brotado del pincel. (...) Es algo como el estilo del corazón, que se alcanza entre las brumas de sus latidos, y que la imaginación no podría, bajo ningún cielo, expresar con los colores de su paleta inimitable. Eso es el ideal. (...) Así, Dora, así se siente el arte. Así brotan las cataratas de armonía bajo esa forma que el sonido expresa”¹⁴.

En el cuento de Holmberg se reúnen los códigos expresivos de distintas artes, la pintura, la escritura y la música. La importancia de la música en los cuentos de Holmberg no sólo era debida a una afición personal, sino que enlaza directamente con resonancias románticas de orden teórico que promulgaban que la sensibilidad artística comienza en la sensibilidad musical, y que el hombre romántico captaba por inspiración el concierto del universo y la armonía de las artes interdependientes. Es a partir del romanticismo cuando la música y la pintura consiguen imbricarse con el arte de la palabra escrita, concordando el intelecto con el mundo de los sentidos.

Una ojeada a la historia del arte pictórico¹⁵ nos ayudará a pensar en las causas que llevaron a Holmberg a elegir este tema y a reflexionar sobre los recursos que utiliza. Hasta el siglo XIX se tendía a la reproducción mimética de las condiciones de iluminación del espacio donde se gestaba la obra. Pero la pintura moderna crea sus propias condiciones de iluminación, de contemplación. El artista decimonónico se recrea experimentando con los juegos de luz y sombra, la mezcla de matices. Los sentidos, las sensaciones, las impresiones, se estimulan a flor de piel. En la literatura el cuadro es aire libre, la naturaleza se llena de colores porque se vive emocionalmente en una experiencia simultánea de observación y descripción de la sensación que produce esa observación.

¹² Véase Raymond Klibansky, Edwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid, 1989.

¹³ José María Ramos Mejía, *Las neurosis de los hombres célebres en la historia argentina (1878-1882)*, Buenos Aires, La cultura argentina, 1925.

¹⁴ Eduardo Holmberg, “Un periódico liberal”, en Gioconda Marín, *El modernismo argentino incógnito en La Ondina del Plata y Revista literaria (1875-1880)*, Santafé de Bogotá, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 1993, págs. 193-194.

¹⁵ Para ampliar los siguientes comentarios véanse Rafael Argullol, *El héroe y el único. El espíritu trágico del romanticismo*, Barcelona, Editorial Destino, 1990; H. Peyre, *¿Qué es verdaderamente el romanticismo?*, Madrid, Editorial Doncel, 1972; y Agustín Valle Garagorri, “Luz y sombra”. *A propósito de la fortuna de un tópico clasicista (El estudio del pintor entre los siglos XV al XVIII)*, Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

Un aspecto revelador fue el de la concepción nocturna del trabajo, la fascinación por la luz artificial con independencia del tiempo físico exterior, por eso es significativo que el cuento se ubique siempre en la casa cerrada de Carlos sin precisar la división entre el día y la noche, el sueño y la vigilia. Los pintores, como los escritores, cierran las ventanas de la casa donde habitan para crear un clima especial para la inspiración. Los ojos son el órgano visual por antonomasia, pero existe otro modo de apreciar la vida, a través de los ojos del corazón, por lo que un paisaje resulta ser un estado del alma. Holmberg concentra componentes del movimiento romántico pero también del impresionismo pictórico cuando al final del cuento la alusión a Víctor Hugo (“hay momentos supremos en los cuales, aunque el cuerpo esté de pie, el alma está de rodillas”)¹⁶, recuerda apreciaciones de Van Gogh (“Yo he tratado de expresar con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas”) y de Delacroix (“Yo pinto el infinito”).

Holmberg parece entender la apreciación literaria de la realidad a través de formas, colores e imágenes, como una técnica pictórica. No en vano, la tesis de su láurea médica fue sobre *El fosfeno* (1880), sobre la sensación visual producida por la excitación mecánica de la retina o por una presión sobre el globo ocular. Goethe, con su *Teoría de los colores*, fue el primero en tratar de forma sistemática el problema del color desde una perspectiva fisiológica y psicológica, pues hasta entonces el color había sido únicamente objeto de estudio científico de la física matemática de Newton en su tratado de *Óptica*. Como Goethe, Holmberg matiza que la observación y catalogación de los fenómenos físicos debe hermanar el criterio científico con la impresión que dicha observación causa en el investigador: “el modo de contemplar la Naturaleza es un fenómeno completamente personal, subjetivo, y no tiene patria, no tiene nacionalidad, porque es una prerrogativa del espíritu humano, que se eleva a su más alta categoría, cuando, al criterio científico que busca, se une el sentimiento poético que encuentra”¹⁷. La cita pertenece a “Pinceladas descriptivas” (1896, *Anales de la Sociedad Científica Argentina*), artículo de Holmberg sobre la flora y la fauna argentinas en el que podemos leer una referencia al paisaje de Misiones bastante reveladora del tema que trata “El ruiseñor y el artista”: “Antes que ninguna otra comarca recibe Misiones el primer beso del Sol. Dios de la forma, dios de las formas y de los colores, diríase que despierta un mundo fantástico. (...) Ningún pincel de artista, por más que su paleta fuese rica de colores, podría darnos una idea de ese mundo maravilloso de tintes que brillan en un rayo de sol en el bosque misionero”¹⁸.

Holmberg logró encontrar un pincel que recrease la maravilla del bosque misionero, el pincel de Carlos. La vegetación, la fauna, la historia, la sociedad, todo, estaba siendo clasificado por las ciencias positivas, de modo que sólo el arte admitía lo inclasificable, la imagen estética, la intuición, la espiritualidad. “El ruiseñor y el artista” se explica en este contexto, y resulta ser un claro ejemplo de discordia con el avance tecnológico de finales del XIX que avasalla el idealismo, un caso en el que la creatividad supera el abismo razonador de la ciencia, del positivismo y del materialismo. En la ciencia y en el arte lo “sensible”, lo captado por los sentidos, se acercaba cada vez más a lo “racional” y se

16 Eduardo Holmberg, “El ruiseñor y el artista”, en *Cuentos fantásticos*, ed. cit., pág. 114.

17 Eduardo Holmberg, “Pinceladas descriptivas”, *Filigranas de cera y otros textos*, ed. y est. preliminar, Enriqueta Morillas Ventura y Rodrigo Guzmán Conejeros, Buenos Aires, Ediciones Simurg, 2000, pág. 194.

18 Eduardo Holmberg, “Pinceladas descriptivas”, *Filigranas de cera*, ed. cit., págs. 197-198.

alejaba del otro “sensible”, lo susceptible emocional. Este cuento es precisamente un ejemplo de la dicotomía entre el progreso y la fantasía, como en el emblemático cuadro de Géricault titulado *Fragmentos anatómicos*, donde la pintura de la anatomía humana revela más bien una radiografía de las emociones turbias. En ambos casos la inspiración subjetiva supera los límites de la ciencia.

El motivo del cuadro vivo había sido tratado por Edgar Allan Poe en “El retrato oval” y por Nathaniel Hawthorne en “El retrato de Edward Randolph”. Posteriormente a Holmberg, Leopoldo Lugones recupera el motivo añadiendo distintos matices: en “Luisa Frascati” (1906), la dama del cuadro cambia de vestido; el motivo se invierte en “Hipalia”, cuando la muchacha, tras pasar tiempo y tiempo sentada frente a una pared del sótano, muere transfiriendo al muro la sombra de su propia figura, su propia vida.

Holmberg actualiza en su obra la influencia del movimiento romántico desde los presupuestos del modernismo hispanoamericano. La tendencia modernista en la obra de Holmberg se constata en la elección de temas afines como éste de la inspiración, en la sultura en el universo de los sentidos o la atracción por doctrinas orientales relacionadas con el ocultismo y el esoterismo¹⁹. Un rasgo modernista fundamental es el acercamiento entre prosa y poesía a través de varios procedimientos que se pusieron en práctica en el género cuentístico (la plasticidad expresiva que busca siempre la belleza, la consciente renovación léxica y el uso de los efectos retóricos propicios a la musicalidad del lenguaje). Así se puede comprobar en “Insomnio”, cuento breve de 1876 donde la naturaleza resulta personificada en su energía y esculpida hasta el minimalismo.

En “Insomnio” se traza el paisaje imaginario de Marte, un paisaje paradisíaco en el que las flores, las aves, la yerba, los árboles... palpitan con la vitalidad del ojo del naturalista que, en las largas noches de insomnio, decidiera pasar al papel el cuadro de la naturaleza adámica que le rodeaba (Misiones, el Chaco, el Paraná, la Patagonia), una naturaleza “marciana” por su contraste con la urbana bonaerense y con la otra naturaleza fantástica (el “paisaje nocturno”) que su mente distraída le esbozaba. En “Insomnio” lo fantástico se ubica sólo en la elección del lugar y en la conciencia onírica descriptiva: “Quizá los genios del aire, ocultos en las azucenas, elaboran en sus pétalos un aroma purísimo; tal vez alguna sílfide juguetona preside las castas nupcias de los azahares, o volando invisible de violeta en violeta les arranca, mariposa de la noche, el rubor de su cándido misterio; o la ondina voluble se baña en los imperceptibles rizos de la fuente callada, arrebatando a los astros un resplandor suave para las aguas queridas”²⁰.

En una conferencia de 1886, “La noche clásica de Walpurgis”²¹, Holmberg hace una defensa de la filosofía sentimental del romanticismo alemán²². En esta conferencia

19 Véase Sally Ortiz Aponte, *La esoteria en la narrativa hispanoamericana*, Universidad de Puerto Rico, 1977.

20 Eduardo Holmberg, “Insomnio”, *Filigranas de cera*, ed. cit., pág. 119.

21 Walpurgis es el nombre de una montaña donde se celebraban los aquelarres de brujas llamados “Noches de Walpurgis” que Goethe hizo célebres en su *Fausto* y Hoffmann en “Las aventuras de la noche de San Silvestre”.

22 “Las delicias de ese mundo interior ¿con qué se compran? (...) Lo externo reacciona sobre nuestros sentidos y prepara la unidad mental; y de las sensaciones de todos los momentos surge poco a poco la aptitud que nos habilita para ser afectados de diversa manera, según las condiciones de tonalidad en que se encuentre el cerebro”, Eduardo Holmberg, “La noche clásica de Walpurgis”, en *Filigranas de cera*, ed. cit., pág. 158.

Holmberg puso de manifiesto que el mundo de los sentidos no debe desvincularse del intelecto, éste actuaría como catalizador y generador cognitivo de los sentimientos (y por lo tanto de la conducta humana) que despiertan las sensaciones producidas por los sentidos. El trasfondo teórico de esta problemática entre lo objetivo y lo subjetivo la proyectó Holmberg en “Filigranas de cera” (1884, *La Crónica*). En este cuento el doctor Tímpano descubre que en la cera de las orejas se almacenan todos los sonidos cercanos, incluso aquellos a los que no prestamos atención o creemos que son imperceptibles. La idea del cerumen la desarrolla el doctor Tímpano con una lógica de atribución positivista que delata que los sonidos pueden ser recuperados y reproducidos como una filigrana de notas musicales. Los presupuestos científicos se mezclan con especulaciones de orden metafísico cuando un “enfermo de do, re, mi, fa, sol”, acude a la consulta del doctor y éste exclama que sufren de silencio tanto los sordos como los que no saben admirar los sonidos de la vida²³.

Por último, hay que señalar que la obra literaria de Holmberg alberga muchos de sus conocimientos como científico, así como su obra científica contiene evocaciones literarias. Holmberg amenizó la objetividad investigadora con las impresiones estéticas que brotaban de su particular interpretación del mundo. Estos ensayos son más bien apuntes de viaje, soliloquios pasados a papel cuando el insomnio, la lluvia o los mosquitos perpetuaban el lado embarazoso de la expedición. Las penurias de las exploraciones por la indómita geografía argentina se compensaban con los alivios de la fantasía, y así es como en sus opúsculos científicos Holmberg da fe del origen de muchos de sus relatos de ficción²⁴. La literatura de Eduardo Holmberg busca complementar —imbricar— la realidad con la fantasía, que de esa relación se enriqueciera el mundo interior para comprender mejor el exterior, lo sensible y lo suprasensible.

²³ “Se puede vivir en el silencio; en el silencio por la falta de sonidos o en el silencio por falta de sentido para apreciarlos, dejando deslizar la medida del tiempo por la medida del pensamiento, poblando los aires de armonías de la mente y saturando así la vida con músicas ideales”, Eduardo Holmberg, “Filigranas de cera”, en *Filigranas de cera*, ed. cit., pág. 72.

²⁴ “Así pasaba el tiempo la Fantasía. Como a ella no le picaban los mosquitos, podía entregarse a su charla inagotable”; “se experimenta como una absorción que la Naturaleza ejerciera sobre los cuerpos, y el pensamiento se transporta al mundo de las ficciones”, Eduardo Holmberg, “Molestias de viaje” y “Pinceladas descriptivas”, *Filigranas de cera*, ed. cit., pág. 212 y pág. 199.