

UNIVERSIDAD DE SONORA  
DIVISIÓN DE HUMANIDADES Y BELLAS ARTES  
DEPARTAMENTO DE LETRAS Y LINGÜÍSTICA



Cuerpo y espacio en el cuento macabro  
del decadentismo hispanoamericano

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

Presenta  
Norma Beatriz Salguero Castro

Director  
Dr. Rosario Fortino Corral Rodríguez

Hermosillo, Sonora, México

Otoño 2018

# Universidad de Sonora

Repositorio Institucional UNISON



**"El saber de mis hijos  
hará mi grandeza"**



Excepto si se señala otra cosa, la licencia del ítem se describe como openAccess

# ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	3
<b>Capítulo 1. El decadentismo y lo macabro</b> .....	6
1.1 Decadentismo: el lado oscuro del modernismo.....	6
1.2 El subgénero decadentista de lo macabro.....	12
1.3 Autores hispanoamericanos de lo macabro.....	19
1.4 Enfoque teórico: semiótica de las pasiones.....	24
<b>Capítulo 2. Cuerpos macabros</b> .....	31
2.1 El cuerpo contaminante en “La cabeza parlante” de Francisco Zárate Ruiz.....	31
2.2 Lo inquietante en “Los ojos de Lina” de Clemente Palma.....	46
2.3 La fealdad del cuerpo y la pesadilla en “El vampiro” de Alejandro Cuevas.....	60
<b>Capítulo 3: Espacios de lo macabro</b> .....	78
3.1 La incertidumbre y el más allá en “Finis desolatrix veritas” de Abraham Valdelomar.....	78
3.2 La atmósfera macabra: “En el litoral del Pacífico” de Alberto Leduc.....	93
3.3 Lo extraño invade lo cotidiano en “La mariposa” de Atilio Manuel Chiáppori.....	104
<b>Conclusiones</b> .....	120
<b>Fuentes citadas</b> .....	130

## **Introducción**

El objetivo de este trabajo es explorar y analizar la dimensión afectiva en seis cuentos macabros hispanoamericanos del decadentismo mediante una aproximación semiótica. En un segundo nivel, se busca plantear un concepto de macabro como estética literaria, así como la existencia de un subgénero de la narrativa decadentista hispanoamericana al que puede llamarse “macabro”. Además, se pretende rescatar textos decadentistas hispanoamericanos que han recibido poca atención de la crítica.

La elección de este tema de investigación responde a dos inquietudes. La primera pertenece a mi director de tesis y gravita en torno al análisis de la veta emocional de textos fantásticos, macabros o de horror con base en la semiótica tensiva; la segunda me corresponde y consiste en el interés por el análisis de textos de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, que presentan como tema central hechos inquietantes y de difícil explicación con base en la lógica racional. Por un lado, en los estudios literarios la dimensión pasional suele relegarse, pues se da prioridad al estudio de aspectos temáticos o en relación con la lógica de la acción de los textos. Por otro lado, un extenso corpus de relatos modernistas de tendencia decadente permanece soslayado por la crítica y su estudio podría arrojar nuevas luces sobre la comprensión del modernismo. Así, este trabajo pretende responder a ambas condiciones de la crítica literaria: la necesidad de atender la dimensión pasional de los relatos y la falta de estudios críticos en torno a la narrativa decadentista.

Una aproximación al texto literario con base en la semiótica de las pasiones, que da prioridad a la dimensión pasional del discurso por encima de la cognitiva y la pragmática, permite la consideración de los aspectos *sensibles* del texto, aquellos que configuran la

afectividad de los personajes y que posibilitan, en buena parte, la inmersión afectiva del lector en el relato. Asimismo, el análisis de la afectividad del discurso y el papel fundamental del cuerpo en este último, permiten reafirmar, al interior de un análisis literario, la tesis central de la semiótica pasional: que la experiencia del cuerpo es el centro y base de toda significación. Además, el rescate de textos decadentistas permite presentar un lado hasta ahora poco estudiado del modernismo en Hispanoamérica, que explora los temas del romanticismo gótico, tales como lo sobrenatural, la muerte, la angustia y el miedo.

La semiótica de las pasiones de Jacques Fontanille y Algirdas Julien Greimas fue el principal enfoque teórico que se movilizó en el análisis del corpus elegido. El análisis de la dimensión pasional de un texto literario, con base en dicha corriente semiótica, permite observar la afectividad que subyace al discurso y cómo esta lo permea por completo. Para conseguir los objetivos de este trabajo se identificaron los distintos recursos verbales que introducían elementos afectivos y corporales en los relatos, y se expuso la forma en que dichos elementos configuran la afectividad y la perspectiva de los personajes en torno a un suceso inquietante, cuyo momento crítico conlleva el surgimiento de lo macabro.

En los relatos objeto de estudio se analizó cómo los afectos de los personajes se relacionan con la vivencia del cuerpo y el espacio. A lo largo del trabajo se expone cómo tales afectos, en relación con la sensorialidad, determinan el discurso y la visión de mundo de los personajes. Para los autores de *Semiótica de las pasiones*:

las pasiones no son propiamente exclusivas de los sujetos (o del sujeto), sino propiedades del discurso entero, y que emanan de las estructuras discursivas como consecuencia de un ‘estilo semiótico’ que puede proyectarse, ya sea sobre los sujetos, ya sea sobre los objetos o sobre su junción (21).

En concordancia con esto, en el análisis de los relatos se conciben las emociones<sup>1</sup> como “fuerzas” que permean, dirigen y determinan las vivencias y valoraciones de los personajes. En ocasiones, el narrador-personaje puede omitir la expresión de su sentir; sin embargo, en la descripción que realiza de un ser, objeto, espacio o suceso, es posible advertir el sentir desde el cual describe: con base en la selección de adjetivos, el orden de la enunciación, las referencias a una vivencia desde el cuerpo, los detalles que se destacan u omiten, entre otros. Como orientación para el estudio del discurso pasional, me remitiré a *Descripción* de María Isabel Filinich.

El trabajo de tesis se compone de tres capítulos. En el primero de ellos se exponen las principales características del decadentismo, se propone un concepto de macabro y se plantea la existencia de un subgénero narrativo decadentista que toma nombre de tal concepto; además, se presentan nociones básicas acerca del enfoque teórico desde el cual se estudiaron los relatos. En el segundo capítulo se presenta el análisis de tres cuentos decadentistas cuyo carácter macabro reside en la corporalidad, lo que permite observar cómo los personajes se relacionan con los cuerpos macabros y la forma en que estos los afectan. Por último, el tercer capítulo analiza la afectividad de los personajes en relación con un espacio que se configura como macabro y con los sucesos que se desarrollan en dicho espacio; lo cual enfatiza la proyección que los protagonistas realizan, de su propia emotividad, sobre el mundo que experimentan.

---

<sup>1</sup> Pese a la diferenciación que realiza Fontanille, a lo largo de este trabajo usaré los términos pasión y emoción indistintamente, porque más que la diferencia específica entre ambos conceptos me interesa revisar la forma en que la afectividad permea el discurso y cómo esta se presenta en relación a lo macabro.

## **Capítulo 1**

### **El decadentismo y lo macabro**

Aunque a finales del siglo XIX los términos “modernismo” y “decadentismo” se usaron de forma indistinta, posteriormente el primero adquirió prestigio y el segundo pasó a referirse a una vertiente del modernismo. Existen diferencias entre ambas estéticas que es pertinente señalar. Comúnmente se asocia el modernismo con su lado más “luminoso”: su poesía preciosista y exótica en permanente búsqueda de la belleza, lo cual está lejos de abarcar la amplia gama de la estética modernista. En tal asociación común queda velada, especialmente, la “cara oscura”, pesimista, de corte lóbrego, que se enriqueció del simbolismo europeo.

En la narrativa del decadentismo se advierte una línea temática estrechamente relacionada con la muerte y lo sobrenatural. En esta podemos encontrar el subgénero de lo macabro, dentro del cual pueden agruparse los cuentos de varios autores hispanoamericanos. En este primer capítulo se expondrán las principales características del decadentismo, se propondrá un concepto de macabro y se presentará el enfoque teórico desde el cual se analizarán los relatos.

#### **1.1 Decadentismo: el lado oscuro del modernismo**

El siglo XIX fue un período de profundas transformaciones. La sociedad parecía avanzar velozmente en su capacidad para adquirir conocimiento y usarlo para mejorar sus condiciones de vida. Sin embargo, el contraste entre la vida del pasado, de mayor quietud, y esta nueva vida en “aceleración”, condujo al cuestionamiento de las bases de la sociedad. Principalmente a finales del siglo, el reconocimiento de que el mundo ya no volvería a ser el mismo hizo

surgir un nuevo sentir frente a este. Asimismo, provocó una crisis de pensamiento que transformó las ideas religiosas y amenazó los ideales del artista.

José Miguel Oviedo apunta que los “sentimientos de desazón, vulnerabilidad y expectativa” propios del período en cuestión “eran comunes en las sociedades que habían alcanzado un considerable progreso material, resultado de la Revolución Industrial y la aplicación de la filosofía positivista” (222 y 223). Oviedo describe así el panorama general del sentir de finales del siglo XIX: “En Europa y América había una sensación de vacío y zozobra en medio de esa prosperidad: las maravillas de la técnica no hacían sino mostrar la desnudez y el desamparo espiritual del individuo” (223). El espíritu que Ivan A. Schulman señala como característico de la literatura de la segunda mitad del siglo XIX, comulga con el sentir de la época: “desorientación social, buceo interno, pesimismo, acoso metafísico y angustia existencial” (en Caballero Wangüemert<sup>2</sup>). Tal “estado emocional” de las sociedades decimonónicas era resultado, como ya se indicó, de los cambios que introdujo el progreso científico y tecnológico, pero también de la incertidumbre ante el advenimiento de un nuevo siglo. Las nuevas experiencias que trajo la modernidad crearon la sensación de vivir en un espacio caótico y, por tanto, inseguro; lo mismo cabía esperar del siglo por venir.

El período finisecular se caracterizó por un sentimiento generalizado de angustia. “Fin de siglo” pasó de ser meramente una “marca” temporal a constituir el nombre con el cual se designó la crisis de pensamiento de la época. Blanca Treviño describe el *fin de siècle* como “período de agotamiento [...] inquietud febril y desaliento, en la que dominó el sentimiento de

---

<sup>2</sup> Caballero Wangüemert, María M. “Modernismo y modernidad: la problemática de fin de siglo. Un diálogo con la crítica de Silva. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/modernismo-y-modernidad-la-problematica-del-fin-de-siglo-un-dialogo-con-la-critica-de-silva/html/758c238e-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/modernismo-y-modernidad-la-problematica-del-fin-de-siglo-un-dialogo-con-la-critica-de-silva/html/758c238e-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html) Recuperada en enero de 2017.

extinción y la pérdida de la fe en Dios” (17). Esta inquietud encontró su expresión en la filosofía y en las artes. En el prólogo del poema “Al Niágara” de Juan Antonio Pérez Bonalde, José Martí sintetizó en forma poética el sentir del fin de siglo:

Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen se engañan [...] En todos está hirviendo la sangre nueva [...] en su rincón más callado están airadas y hambrientas la Intranquilidad, la Inseguridad, la Vaga Esperanza, la Visión Secreta. Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra [...] ¡Qué golpeo en el cerebro! ¡qué susto en el pecho! (en Gutiérrez, 75 y 76).

Esta apreciación toca distintas emociones que despertó el arribo de la “modernidad”, tales como la falta de fe, la sensación de vivir en un tiempo radicalmente distinto al anterior, la incertidumbre ansiosa, la melancolía y el sentir la ausencia de Dios.

Girardot plantea que la “búsqueda de un soporte en un universo que ha perdido su centro” se manifiesta en “la simultaneidad de las corrientes literarias que la historiografía literaria tradicional ha considerado sucesivas y clasificado estrechamente: naturalismo, realismo, simbolismo, neorromanticismo, impresionismo” (96). Esta convivencia de distintas corrientes refleja la variedad de rostros que tomó el anhelo de “codificar” una reacción ante el mundo moderno. Entre dichos rostros, el simbolismo, estrechamente vinculado al decadentismo, destacó como subversivo ante la tradición.

Umberto Eco refiere el efecto emocional que el fin de siglo tuvo sobre los artistas posteriormente conocidos como decadentistas de la siguiente forma: “Frente al carácter opresivo del mundo industrial, a las metrópolis recorridas por multitudes inmensas y anónimas

[...] el artista siente amenazados sus propios ideales, percibe como enemigas las nuevas ideas democráticas, decide ser ‘distinto’, marginado, aristocrático o ‘maldito’ y se retira a la *torre de marfil* del arte por el arte” (350). Este carácter “maldito” como respuesta ante la tradición puede observarse en la temática de distintos escritores decimonónicos, cuya variedad Girardot resume como la violación de los Diez Mandamientos, que advierte Girardot, por parte de algunos escritores decimonónicos en la elección temática para sus obras. El mismo autor enfatiza el carácter determinante que tuvo en la literatura la violación del sexto mandamiento: “No cometerás actos impuros”. Umberto Eco señala también esta mirada del artista hacia “lo incorrecto”:

la naturaleza es un templo cuyas pilastras vivas dejan escapar a veces confusas palabras, y solo puede ser contemplada como una reserva inagotable de símbolos. Pero si todo permite una revelación simbólica, habrá que buscarla también en los abismos del mal y del horror” (351-352)

Así, la atención que los modernistas dan a lo prohibido y al mal se justifican en el hecho de que, si se busca comprender la realidad, deben tomarse en cuenta todos sus aspectos y no solo aquellos que las normas morales dictan estudiar y representar.

Los cambios de la modernidad fueron recibidos con desasosiego no sólo por los artistas europeos, sino también por los de nuestro continente. La crisis de pensamiento que provocó el fin de siglo tanto en Europa como en América, llevó a los escritores hispanoamericanos a renovar su quehacer literario, tarea que, una vez puesta en marcha, se enriqueció con la influencia del decadentismo o simbolismo francés. Puede decirse que la modernidad de las letras hispanoamericanas presentó dos manifestaciones principales: una marcada por la búsqueda de lo bello, en términos de armonía y glamur aristocrático, y otra que expresó la

crisis emocional ante el fin de siglo. Sin embargo, las líneas divisorias entre modernismo y decadentismo hispanoamericano no siempre son claras y tampoco puede decirse que el inicio de uno haya marcado el fin del otro. A fin de cuentas, puede decirse que la búsqueda estética del modernismo y el decadentismo es en esencia la misma: un “más allá” de lo tradicional basado en la imaginación y en la emoción. Si se considera el modernismo en el sentido de Oviedo, como la manifestación artística de la modernidad, como una intención de renovar el arte y el pensamiento, puede concebirse el decadentismo hispanoamericano como una de sus expresiones.

El decadentismo de Hispanoamérica alcanzó su mayor expresión en la narrativa, particularmente en el cuento, aunque también se escribió novela. Otto Olivera y Alberto M. Vázquez mencionan que esta última prefirió recrear “conflictos de personalidades artísticas o hipersensibles, y siempre en ambientes refinados o morbosos por enrarecidos” (17) y que el cuento, además de recurrir con frecuencia a dichos temas, exploró “mundos fantásticos, raros, anormales aun cuando el medio sea americano” (17). Estos mundos “fantásticos o raros” se presentan en algunos cuentos como posibilidades que irrumpen en la realidad cotidiana, como resultado del desequilibrio emocional de los personajes<sup>3</sup> o como mundo que propone el relato completo, como en el caso del cuento “La última rubia” de Clemente Palma, cuya historia se desarrolla alrededor del año 3028.

Gabriela Mora expone las características esenciales de las obras decadentistas. Menciona que el decadente “sentiría atracción hacia lo que puede ‘condenarlo’, con la ambivalencia del que se aterra al borde del abismo, al mismo tiempo que desea arrojarse en él”

---

<sup>3</sup> Cuando la ansiedad o la angustia conducen a un personaje a experiencias cuyo origen se debate entre la realidad y la alucinación.

(146). Esta atracción por lo condenable se advierte en los cuentos decadentes donde los personajes buscan “placeres transgresores de lo que se considera ‘normal’” (Mora, 151). La misma autora menciona como parte del espíritu decadente los siguientes elementos: “narcisismo, esteticismo, artificialidad, hipersensibilidad, neurosis, hedonismo febril, erotismo exagerado y aberrante, perversidad, crueldad” (147). La presencia de tales elementos en el decadentismo hispanoamericano llevó a su consideración como tendencia enfermiza y, por tanto, a su rechazo por parte de quienes buscaban la belleza y el refinamiento en el arte.

Otto Olivera apunta, como trasfondo psicológico o filosófico de la prosa modernista, “una concepción neopagana del placer, el amor, la belleza, a la que no faltan el desgarramiento de la incompreensión humana o la inquietud de las preocupaciones metafísicas” (16). Los temas que trata el decadentismo podrían considerarse una exacerbación de dicho trasfondo, principalmente de su aspecto neopagano, que se tradujo en la subversión literaria de la moral y el cristianismo. Gabriela Mora menciona como tópicos decadentes “sadismo, necrofilia, masoquismo y vampirismo” (144). Blanca Estela Treviño incluye dentro de estos “el asesinato, la enfermedad, la sexualidad y la búsqueda de los paraísos artificiales” (12). Por su parte, Gwen Kirkpatrick refiere “los infiernos exóticos del espíritu, comúnmente teñidos de satanismo, el erotismo amenazante y lo macabro, presentados como alternativa a la poesía didáctica o sentimental” (51), como temas de esta veta del modernismo. Para Kirkpatrick estos últimos representan “el otro lado de la moneda del progreso tecnológico y del racionalismo” (51), aunque también pueden considerarse una crítica a los valores de la sociedad burguesa o una expresión del anhelo de libertad estética y de pensamiento.

Como puede verse, *Eros* y *Tánatos* son los elementos en torno a los cuales giran los temas del decadentismo hispanoamericano. Varias obras decadentistas presentan ambos polos

entrelazados; sin embargo, en la mayoría uno de estos tiene mayor peso que el otro. Gabriela Mora apunta que los descubrimientos científicos “revelaron también la cara cruel de la naturaleza”, lo cual despojó a esta “de su halo maternal y de divinos propósitos” e hizo nacer la “estética del horror” (24), que la autora identifica con los cuentos decadentistas. Agrega que los artistas, embellecen “símbolos asociados a la declinación”, de lo cual se deriva una “combinación de goce y de temor, de atracción y repulsa con que se vive la idea de la muerte” (144). La muerte, bajo la forma de lo sobrenatural, la necrofilia, la enfermedad, el asesinato o el miedo a esta, se presenta en un corpus extenso de cuentos decadentistas hispanoamericanos, en su mayoría poco estudiados, que podrían agruparse bajo el rótulo de lo macabro.

## **1.2 El subgénero decadentista de lo macabro**

En su *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Joan Coromines registra “macabro” como aquello “que recuerda vivamente a la muerte” (347). La Real Academia, por su parte, lo define como “lo que participa de la fealdad de la muerte y de la repulsión que esta suele causar”. La *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*, publicada en 1914, presenta, además de “macabro”, las entradas “macábrico”: “fúnebre, esquelético, mortuario”; y “macabrisimo”: “carácter fúnebre” (1126). El término se usa comúnmente para nombrar actos violentos relacionados con la muerte o para describir obras literarias, cinematográficas o pictóricas donde resalta el tema de la muerte o la presentación de seres o situaciones grotescas y espantables. Sin embargo, se trata de un concepto en construcción, que carece de una definición sistemática.

Macabro es un adjetivo cuyo sustantivo correspondiente es “muerte”. Procede del francés *macabré*, y este de la expresión *danse macabre* (danza macabra o de la muerte), antes

*dance Macabré* o *dance Macabé*, en alusión, supuestamente, al martirio de los hermanos Macabeos<sup>4</sup>. Javiera Soto Hidalgo se refiere con “tradicción macabra” a las representaciones plásticas de la *Danse macabre*, así como a las obras poéticas que presentan esta como tema.

La Danza Macabra es una manifestación artística alegórica en la que se representa a la muerte llevándose a los vivos de todas las clases sociales en fila o en una especie de danza. Según señala Coromines, no se conoce con certeza por qué se relacionó a los hermanos Macabeos con esta representación. Umberto Eco señala que “nace probablemente a partir del terror suscitado por la gran peste negra del siglo XIV, no tanto para aumentar el terror de la espera como para ahuyentar el miedo y familiarizarse con el momento final” (67). Eco apunta también la posibilidad de que tenga su origen en la “historia de los tres caballeros que se encuentran en el bosque con tres esqueletos” (67), que según Soto Hidalgo data del siglo XIII.

Aunque generalmente se considera que la *danse macabre* nació durante la peste negra, Soto Hidalgo sostiene que su origen se remonta a la historia referida por Eco, que ella enuncia como “la leyenda de los tres vivos y los tres muertos” y cuyo argumento e interpretación sintetiza de la siguiente manera: “tres vivos se encuentran en su camino a tres muertos, los cuales hablan para ellos, bajo el mensaje de ‘lo que ustedes son, nosotros lo fuimos; lo que nosotros somos, ustedes lo serán’, en un mensaje moral e incluso religioso, invitándolos a seguir una vida adecuada y a prepararse para una correcta muerte, constantemente acechante” (110). La autora señala como característica común en los poemas que representan la danza macabra “la actitud interpelante de la muerte ante los vivos” (109). Además, señala el siglo XV como la época en que esta manifestación proliferó, aunque con ciertos cambios

---

<sup>4</sup> Confróntese con Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 2008.

importantes, tales como “la inusitada violencia de los muertos, en franca actitud subversiva o incluso de ataque” (112). Enfatiza además el hecho de que esto se produjera un siglo después de la Peste negra, lo cual indica que continuaron elaborándose representaciones de la danza macabra, pero con los cambios necesarios para que estas se ajustaran a nuevos objetivos.

Herbert González Zylma expone que en las representaciones plásticas de la danza macabra “los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar, protagonistas” (24). Apunta además que, en estas, los artistas presentaron:

las muy diferentes actitudes del vivo ante la Muerte: unas veces se queda petrificado, otras es arrastrado por la fuerza y obligado a moverse, frecuentemente llora y está triste, pero a veces aparece dialogando y bailando con agilidad, moviéndose al compás que le marca la Muerte, e incluso existen ejemplos hedonistas en los que vivo y muerto coquetean. Pocas veces hay serenidad y resignación. Es un verdadero catálogo de expresiones y gestos (24).

Como puede verse, la danza macabra, además de representar la muerte como un proceso inevitable y la vulnerabilidad ante ella sin importar edad y condición social, expuso también distintas formas de asimilar la mortalidad y de enfrentar el desenlace de la vida. Con base en las observaciones de Soto Hidalgo y de González Zylma, puede decirse que el término “macabro” nació como parte de una reacción artística ante la muerte y, como tal, conlleva un trasfondo filosófico que va más allá de la mera repulsión y el espanto, puesto que estas reacciones implican distintos mecanismos que forman parte de la experiencia ante lo muerte

que se da en el mundo interno de los individuos: el instinto de preservar el cuerpo, la dificultad para aceptar la finitud de la vida y la creencia en un “más allá” de la muerte.

“Macabro” es considerado por lo general todo aquello que remite a la muerte: cadáveres, esqueletos, descomposición, muertos vivientes, partes desprendidas del cuerpo, entre otros. Así lo refiere Rafael Núñez Florencio, para quien lo macabro “Baraja elementos diversos como calaveras, esqueletos, vísceras, cuerpos en descomposición, fluidos, sudarios, tumbas, gusanos, sangre derramada, etc.” (53). Sin embargo, el mismo autor comparte la idea de que lo macabro conlleva algo más que la imagen directa del momento de la muerte o la presencia de elementos relacionados a esta.

Con base en la imagen de la danza macabra y la imprecisión que percibe respecto a si en ella se celebra la muerte o es la muerte la que celebra su triunfo, Rafael Núñez menciona que no sabemos cómo reaccionar ante la muerte y, como además no sabemos qué hay después de ella, “su presencia nos fascina, nos impresiona, nos desarma, nos espanta” (52). Así, Núñez considera que lo macabro “implica una interpretación específica de la muerte, una valoración determinada que no se detiene en el hecho en sí o en la simple aceptación de la realidad misma del morir” (52). Por su parte, para Fortino Corral Rodríguez “lo macabro magnifica el poderío destructor y presume una voluntad maléfica” (248). Es decir, lo macabro presenta una concepción de la muerte que trasciende la visión de esta como un hecho biológico, que involucra de manera directa o indirecta un conjunto de valores morales o de visiones de mundo que van más allá de la conciencia del carácter inevitable de esta.

Núñez Florencio considera que “la mirada macabra [...] nos muestra lo que no queremos ver y luego, además, nos incita a una reflexión que rompe los esquemas establecidos” (53). De esta forma los aspectos temáticos de lo macabro, a través de la puesta

en escena del miedo a la muerte y su misterio, constituyen un soporte para el cuestionamiento de la noción de realidad. Lo macabro proporciona, entonces, una herramienta filosófica-estética para ahondar en lo humano a través del reconocimiento y desentrañamiento de las emociones que suscita la muerte. Macabro se le llama a lo inquietante, a lo perturbador, a aquello que nos hace estremecer o experimentar una sensación cercana a la de mirar hacia un abismo interno, hacia nuestra fragilidad de seres mortales, corporales, emocionales y simbólicos. Si bien lo simbólico es nuestra fuente de fuerza para enfrentar y construir el mundo, el tejido que hemos elaborado como humanidad, es también nuestro talón de Aquiles. Como construcción, nuestro mundo simbólico “ostenta” la posibilidad de su derrumbe. En múltiples situaciones y expresiones culturales, en algunas en mayor medida que en otras, se subraya tal fragilidad. Lo macabro es una de dichas manifestaciones.

Si se toman en cuenta los señalamientos de Núñez Figueroa y Corral Rodríguez, en conjunción con las ideas populares que se asocian al concepto, lo macabro adjetiva situaciones, intenciones, imágenes y expresiones artísticas cuyos ejes centrales son la evocación de la muerte y la violentación o deformación del cuerpo, así como una exacerbación y/o minuciosidad en la descripción o plasticidad, en el caso del arte, y un explayarse en el espacio de un elemento corporal o perturbador de la vida cotidiana. Lo macabro, además, tanto en el arte como en la vida real, guarda estrecha relación con los contrastes, con la combinación o punto de contacto entre elementos de distintas naturalezas: bondad y maldad, sagrado y profano, amor y odio, entre otros.

El cuerpo macabro es el cuerpo vulnerable, frágil, degradado, deforme, mutilado o descompuesto; es el que recuerda o evidencia la carnalidad y, con ello, la mortalidad. El cadáver es el cuerpo macabro por excelencia. Sin embargo, también puede considerarse

macabro aquel cuerpo que evoca la muerte por estar enfermo, herido o incompleto, o por carecer de toda belleza. Por tanto, lo macabro corporal puede ser producto de una enfermedad, de una muerte natural o violenta, o de sus propias particularidades naturales que evocan la enfermedad o la muerte. Sin embargo, lo que lo vuelve macabro es su carácter aversivo, que proviene del horizonte valorativo del sujeto observador sintiente y no del cuerpo mismo. Es decir, para ser macabro, el cuerpo debe inquietar, repugnar u horrorizar. Culturalmente, el ser humano confiere al cuerpo humano un carácter sagrado. Lo macabro viola o elimina este carácter, porque tiende a tratar el cuerpo como un objeto modificable y vacío. En algunos textos literarios, el efecto de lo macabro en el personaje y, en ocasiones en el lector, se relaciona con la idea de que el cuerpo, así como el carácter sagrado de la vida, han sido ofendidos.

En algunos relatos decadentistas macabros, el lector puede experimentar aversión, no ante un cuerpo, sino ante los actos de un sujeto. Aunque, en algunas ocasiones, ambas posibilidades conforman un mismo personaje: un cuerpo terrorífico que encierra una voluntad maligna. El sujeto macabro se caracteriza por su crueldad, la planeación fría, la inhumanidad: aspectos que pueden parecer más o menos aberrantes según el horizonte valorativo del sujeto observador. A diferencia de los cuerpos, los sujetos macabros violentan lo axiológico en mayor medida que lo sensorial. Es decir, los personajes y/o el lector pueden percibir el “ataque” del sujeto macabro como una fragilización de los valores humanos y no sólo de la corporalidad.

En muchas ocasiones, pese a que no se presenta un sujeto macabro, un sujeto que ejecute la muerte, los personajes buscan o presienten una “voluntad maléfica”, como la nombra Corral Rodríguez, voluntad que ha provocado directamente el acto macabro o que, en

un plano abstracto, dirige los sucesos de la vida o el destino de los personajes. Esta “maldad” que los personajes conocen o presienten como superior a sí mismos, los vulnera, y esta indefensión evoca la fragilidad de la vida.

Lo macabro despierta diversas emociones y sentires. Por la víctima del acto macabro sentimos piedad, porque nuestra empatía nos conecta con su sufrimiento; en cambio, por el sujeto del acto macabro sentimos aversión, porque su acción viola las normas morales e incluso aquello que concebimos como humano. Lo macabro despierta una desazón difícil de precisar. Expresar que se siente miedo, asco, ansiedad, angustia o piedad, no da cuenta de la gama completa de ires y venires en el interior del sujeto que presencia o percibe lo macabro.

Lo macabro no está en la naturaleza, sino que proviene de nuestra forma de procesar el mundo y de nuestro deseo de salvaguardar el sistema simbólico que nos permite darle orden y sentido. Lo macabro es una sensación producida por el choque entre nuestras valoraciones y algo que percibimos o presenciamos. Ese “algo” del mundo o del arte contraría nuestras valoraciones, las hace tambalear. Lo macabro lo es porque nos resulta abyecto. Una situación relacionada con la muerte, no nos parece macabra hasta que lo abyecto aparece en ella; es decir, hasta que experimentamos rechazo por alguno o varios de sus elementos. Sin la experiencia de lo abyecto, el enfrentamiento a la muerte no puede considerarse macabro.

En *Poderes de la perversión*, Julia Kristeva se refiere a la abyección como el reconocimiento de una amenaza. Aquello que constituye esta amenaza es lo abyecto. Para Kristeva, este consiste en “un peso de no-sentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta” (9). Abjecto es también “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites” (11). El concepto es útil para dar cuenta de la experiencia

afectiva en los relatos macabros decadentistas, puesto que sus personajes perciben una amenaza que los inquieta profundamente, y que, por lo general, es difícil de precisar.

En este trabajo, “lo macabro” se entenderá como un enfrentamiento a la muerte, como posibilidad o acontecimiento, directa o indirectamente, que inquieta, perturba, atemoriza, horroriza o repugna, en el cual el cuerpo evidencia su vulnerabilidad. Lo macabro, además, puede suponer o no la existencia de una voluntad maléfica y confundir los límites entre la vida y la muerte. Consecuentemente, suele poner en crisis el orden simbólico y abrir camino para cuestionar las nociones comunes de vida, muerte, realidad y humanidad.

### **1.3 Autores hispanoamericanos de lo macabro**

En las últimas dos décadas, se ha desarrollado un interés por la literatura fantástica de Hispanoamérica que ha conducido al rescate y relectura de obras y autores tanto conocidos como desconocidos que cultivaron el género fantástico en una o más de sus variantes. El cuento macabro, por su inclinación hacia el horror y lo sobrenatural, guarda estrecha relación con la literatura fantástica. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos es que el primero puede prescindir de la “vacilación” epistemológica que presupone la segunda.

Este trabajo se concentra en el cuento macabro cultivado en el decadentismo hispanoamericano. En el presente apartado, se hará un breve recuento de los autores y obras que conforman el corpus de investigación. No obstante, se destinarán los siguientes dos capítulos al análisis detallado de seis cuentos en torno a dos aspectos fundamentales: el cuerpo y el espacio.

Entre los autores decadentistas venezolanos destacan Julio Calcaño y Luis López Méndez. En la narrativa de Julio Calcaño (1840-1912) resaltan principalmente dos obras:

“Tristán Cataletto” y “La danza de los muertos”. En la primera el acecho de un muerto viviente constituye el tema central. Tristán Cataletto se transforma en vampiro con el fin de cobrar venganza por el asesinato de su esposa. Lo macabro se da en la cercanía entre vivos y muertos, en el horror que provoca el acecho de un muerto, así como en las preguntas que suscita la posibilidad de que ciertos seres se mantengan suspendidos entre la vida y la muerte. Sin embargo, no se presenta en el relato una atención especial a la configuración de las emociones como suele suceder en otros relatos decadentistas. La segunda obra de Calcaño se desarrolla en 1282, en la noche de la victoria del pueblo de Palermo sobre los franceses. Durante la fiesta que da el emperador bizantino, una misteriosa mujer toma la lira del músico de la fiesta, y toca “La danza de los muertos”. Al son de la pieza, “hordas de tártaros” entran violentamente a la fiesta y bailan con las mujeres, para después desvanecerse en el aire. Tras su partida, casi por obra de magia, el emperador yace muerto. Aquí lo macabro aparece estrechamente ligado a lo sobrenatural, pero también a una noción de justicia, en el sentido de que las víctimas de una muerte violenta regresan para cobrar venganza.

En la obra de Luis López Méndez (Venezuela, 1863 – Chile, 1891), “La balada de los muertos” y “El beso del espectro” son los cuentos más conocidos. El primero presenta la lucha del bien y el mal bajo la forma de un enfrentamiento entre los hombres y un monstruo que pertenece al mundo de los muertos. Al igual que en “Tristán Cataletto”, lo macabro se da en la cercanía entre dos mundos: el de los vivos y el de los muertos que amenazan la tranquilidad de los primeros. En “El beso del espectro”, lo sobrenatural también irrumpe en la vida cotidiana, inquietando a quien lo presencia. En el cuento, un hombre enfermo se halla en su cama sin poder conciliar el sueño, abrumado por sus pensamientos, cuando recibe la visita de un espectro, quien le cuenta acerca del papel que jugó para los hombres de la antigüedad, a

quienes aparentemente ayudaba a morir de manera jubilosa. Cerca del final de la historia, el espectro y el hombre luchan hasta que la luz del día desaparece al primero. Aunque no se sabe quién es el ser que se aparece al hombre, puede considerársele una forma de la muerte o un mensajero de este. Por el pavor que el ser misterioso despierta en el enfermo, por la propuesta de una visión de la muerte, así como por el temor al contacto con el espectro, puede considerarse este un relato de lo macabro.

Los autores decadentistas mexicanos cultivaron ampliamente el subgénero macabro. Entre ellos se encuentran Alberto Leduc, Bernardo Couto Castillo, Alejandro Cuevas y Francisco Zárate Ruiz. Alberto Leduc (México, 1867 – 1908) colaboró con diversos periódicos. Asimismo, fue redactor de la *Revista Moderna*. Además de narrativa breve, publicó tres novelas: *María del Consuelo* (1894), *Un calvario, memorias de una exclausturada* (1894) y *Ángela Lorenzana* (1896)<sup>5</sup>. Como parte del Capítulo 3 de este trabajo, se muestra el análisis de “En el litoral del Pacífico”, relato que se incluye en el cuentario *En torno de una muerta* de 1898.

En cuanto a la obra de Bernardo Couto Castillo (México, 1870-1901), resalta *Asfódelos* (1897), único libro de cuentos que publicó el autor en su corta de vida. El libro está conformado por doce cuentos, en los cuales se presenta la muerte principalmente a través del descontento ante la vida y el asesinato. Entre los cuentos de *Asfódelos*, resalta “¿Asesino?”. En él, un hombre narra el único asesinato que ha disfrutado. El texto contiene múltiples expresiones que denotan el sentir del narrador-personaje y presenta una marcada sensorialidad.

---

<sup>5</sup> Confróntese con “Alberto Leduc” en Enciclopedia de la Literatura en México. <http://www.elem.mx/autor/datos/3072> Recuperada en abril de 2018.

Respecto a Alejandro Cuevas (México, 1870 –1940), deben mencionarse sus *Cuentos macabros*. En todos los textos que lo componen se presenta la muerte, sea como eje central o como desenlace inevitable. Cabe resaltar que, a diferencia de los otros relatos mencionados, en estos la muerte aparece más como un fenómeno cotidiano que como hecho entrelazado con lo sobrenatural o con el discurrir filosófico, puesto que se presenta en el asesinato, el accidente, el entierro en vida o el examen de cadáveres. En el Capítulo 2 de este trabajo se analizará “El vampiro”.

Francisco Zárate Ruiz (México, 1875 – 1907) desempeñó distintos trabajos en la sociedad mexicana del porfiriato, su obra literaria se halla prácticamente en el olvido<sup>6</sup>. Es autor de un cuentario: *Cuentos de manicomio. Los que no llegan a San Hipólito* y de diversos relatos que se publicaron en periódicos. Su obra explora la locura, la muerte, lo inexplicable, el reino de lo onírico y la mediocridad humana. En el Capítulo 2 de este trabajo se estudiará “La cabeza parlante”, relato de Zárate con especial carga grotesca.

Entre los autores peruanos que exploraron lo macabro en su narrativa, cabe señalar a Clemente Palma y a Abraham Valdelomar. *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma (Perú, 1872 – 1946), obra plenamente decadentista, presenta como temas el deseo de la muerte propia y ajena, el cuestionamiento del cristianismo, el miedo y la ansiedad inexplicables, el mundo del futuro, el luciferismo, la vida más allá de la muerte y el deseo sexual bajo la forma del vampirismo. Por su tendencia macabra destacan particularmente dos relatos: “Los ojos de Lina” y “La Granja Blanca”. En el primero, un hombre experimenta un terror inexplicable a los ojos de su esposa, que lo lleva a creer que ella pertenece a otro mundo. Esta emoción es

---

<sup>6</sup> Dolores Philipps-López y Cristina Mondragón realizaron un trabajo de rescate de la obra de Zárate que derivó en la publicación del libro *Francisco Zárate Ruiz. Cuentos de horror y de locura en el decadentismo mexicano* en 2017.

constante y sus manifestaciones físicas son descritas a detalle por el protagonista. El hombre confiesa su miedo a su esposa y ella, para evitarle sufrimientos se arranca los ojos. En “La Granja Blanca”, también se presenta la inquietud inexplicable ante la mujer amada. El protagonista percibe un halo lóbrego alrededor de su novia. Cuando están a punto de casarse, ella enferma terriblemente y cae en riesgo de muerte. Casi por milagro ella se recupera y la pareja contrae matrimonio. Tiempo después, el hombre se percató de que en realidad su novia sí había muerto. También en este cuento se describen las manifestaciones físicas del horror, pero, a diferencia del primero, el temor se relaciona estrechamente con lo sobrenatural. En el Capítulo 2 de este trabajo se analizará “Los ojos de Lina”.

Abraham Valdelomar (Perú, 1888 – 1919) fundó la revista literaria *Colónida*. Su obra abarca diversos géneros: poesía, cuento, novela, crónica, ensayo y drama. En 1918, publicó la antología *El caballero Carmelo*<sup>7</sup>, donde aparece el relato del mismo nombre, considerado uno de los mejores cuentos peruanos. En este trabajo se analiza “Finis desolatrix veritas”, texto publicado en 1916.

Menos conocido que Valdelomar es Atilio Manuel Chiáppori (Argentina, 1880 – 1947). Publicó artículos, cuentos y bosquejos en distintos periódicos argentinos. Asimismo, publicó una novela: *La eterna angustia*, y un volumen de comentarios sobre arte: *La belleza invisible*. Seis de sus relatos fueron reunidos en *Borderland*, título con que el autor pretendía, según señala Soledad Quereilhac, dejar en claro la relación de su obra con el espiritismo moderno y con las ciencias ocultas.

---

<sup>7</sup> Confróntese con “Abraham Valdelomar” en <http://www.elibros.com.co/pagsElibros/autorDet.asp?idAut=9&leng=esp> Recuperada en abril de 2018.

Aunque diversos textos presentan lo macabro como tema, el panorama anterior funciona como muestra de la existencia de este subgénero en el decadentismo hispanoamericano<sup>8</sup>. Algunos de estos textos se retomarán en el análisis que se desarrollará en los siguientes capítulos. Este estudio permitirá un acercamiento a diversos cuentos decadentistas y a lo macabro como propuesta estética literaria que explora la configuración de cuerpos y espacios en relación con la muerte, así como la intensidad emocional que estos dos elementos producen en los personajes.

#### **1.4. Enfoque teórico: semiótica de las pasiones**

En aquellos relatos que podemos identificar como macabros o que producen el efecto de lo macabro, las emociones tienen una fuerte presencia. Para el análisis de estas, la semiótica de las pasiones ofrece un marco pertinente. Tal corriente semiótica propone estudiar “la dimensión pasional del discurso”, incluyendo el literario. Isabel Filinich señala que, aunque se ha optado por llamarle “pasional” debido a la tradición filosófica del término, tal dimensión incluye, además de las pasiones, “los afectos, emociones, sentimientos, pulsiones, deseos, es decir, aquella zona de la vida psíquica del sujeto no sometida a una lógica de la acción pragmática sino guiada por los principios de la pasión.” (87 y 88). Esta “vida psíquica del sujeto” es sólo posible gracias a la existencia de un cuerpo que percibe. De manera que el análisis de la vida interna de los personajes implica el estudio de la enunciación de la vivencia corporal y de las valoraciones que emanan de esta.

---

<sup>8</sup> El erotismo y las consideradas “desviaciones sexuales” puede considerarse el otro subgénero de este movimiento.

La semiótica tensiva o de las pasiones de Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille constituye un aparato teórico desde el cual pueden estudiarse las emociones en la narrativa. Plantea que toda significación se realiza desde la experiencia de un cuerpo que percibe, el cual se concibe como una “envoltura sensible” que constituye una frontera entre dos mundos: el exteroceptivo y el interoceptivo. El primero es el mundo externo, formado de todos aquellos elementos que son susceptibles de ser percibidos por los sentidos: formas, sonidos, texturas, entre otros. El segundo, en cambio, es el mundo interior de los sujetos, el emotivo o afectivo, aquel que valora los objetos del mundo externo, que los acepta o rechaza.

En *Semiótica del discurso*, Fontanille establece “la toma de posición” como origen del discurso en acto. La instancia de discurso surge gracias a la existencia de un cuerpo sintiente, cuya posición en el mundo delimita o abre un “campo posicional”. Según el mismo autor, este último se compone de: “(1) el centro de referencia, (2) los horizontes del campo, y (3) la profundidad del campo, que pone en relación el centro y los horizontes, (4) los grados de intensidad y de cantidad propios de esa profundidad” (87). Este campo, además, se encuentra “atravesado por el flujo de figuras que aparecen y desaparecen” (Fontanille 186). Estas figuras afectan la sensibilidad o el mundo interior del sujeto que percibe, quien es capaz de llevar tal afectación al discurso mediante distintas formas.

El centro de referencia de dicho campo posicional es el cuerpo mismo: que percibe y siente, es decir, que *capta* los indicios del mundo a través de los sentidos y los *padece*<sup>9</sup>. Entre el percibir y el sentir, además, media una valoración positiva o negativa que determina el sentir que despertará el objeto de la percepción. Los horizontes son los límites del campo

---

<sup>9</sup> Fontanille habla del *padece* como aquella experiencia que se opone al *hacer* del sujeto. Así, equivale al sentir de la vida interior de este: emociones, sentimientos y afectos.

posicional y perceptivo del sujeto; son móviles, puesto que el cuerpo se mueve y cambia de posición. La profundidad es, según señala Fontanille, la “distancia (sensible, percibida) entre el centro y los horizontes” (88). La variación de esta distancia “se mide” en grados de intensidad y de cantidad, que se traducen en variaciones del sentir y del percibir, respectivamente. El mismo autor señala que “el efecto de intensidad aparece como interno, y el efecto de extensión, como externo” (61). Menciona, además, que en el “ámbito de la intensidad” se moviliza la *mira*, operación en la cual el cuerpo dirige su atención “hacia lo que suscita en él una intensidad sensible (perceptiva, afectiva)” (85); en cambio, en el “ámbito de la extensión” o de la cantidad “el cuerpo propio percibe posiciones, distancias, dimensiones, cantidades” (61). Así, toda variación de la profundidad tiene consecuencias perceptivas y sensibles. Ambas operaciones, la mira y la captación, son necesarias para la valoración de los objetos que *hacen presencia*, en distintos grados de intensidad y de extensión, frente al sujeto.

Cabe incluir algunos señalamientos acerca de la profundidad. Esta puede reducirse de dos formas: el centro se acerca hacia un elemento que aparece en el horizonte, que ingresa al campo posición al, o dicho elemento avanza hacia el centro. Según Fontanille, en el caso de lo primero, el centro puede percibir y por tanto “medir” la profundidad; en cambio, en el segundo, la profundidad sólo puede sentirse, como sucede en el “presentimiento de una invasión o de una agresión” (89). Si el miedo es la consideración o reconocimiento de un ser o un objeto como amenaza, puede decirse que el miedo es la pre-visión de una agresión posible. En este sentido, el miedo es una de las consecuencias posibles de sentir un “otro” que se acerca al cuerpo sin que este pueda evitarlo o comprenderlo. El presentimiento surge también de la sensación, sin causa aparente, de “algo” que se acerca al cuerpo sintiente sin que este pueda explicarlo del todo.

Además del léxico que hace referencia a las pasiones, emociones y afectos, la dimensión pasional del discurso se expresa en el conjunto de códigos que constituyen lo que Fontanille llama “racionalidad de la pasión”. Estos códigos son “formas y esquemas sintácticos que producen los *efectos de sentido pasionales*<sup>10</sup> del discurso” (185) y dependen de lo sensible y de lo inteligible. Al primer ámbito pertenecen los códigos somáticos y los figurativos; y al segundo, los códigos modales, perspectivos y rítmicos. La mayoría de las formas productoras de efectos pasionales que constituyen las categorías se anuncian en el nombre de estas. Los códigos somáticos están constituidos por todas las expresiones somáticas; los figurativos, por las escenas típicas; los modales, por los verbos modales y la modalización del discurso; los perspectivos, por la perspectiva y por el posicionamiento del cuerpo; los rítmicos, por el ritmo, tanto del discurso como aquel que siente el cuerpo del sujeto pasional. Respecto a la modalización del discurso, Filinich identifica un “conjunto de rasgos de carácter aspectual y rítmico”, superpuestos a la primera, a los que se refiere como “modulaciones” (98). Tales modulaciones permiten identificar el funcionamiento de una pasión o afecto en relación al tiempo. Así, por ejemplo, para identificar distintas formas del miedo, Filinich propone “observar sus variaciones aspectuales: la *anterioridad* caracteriza a la aprensión, la *incoactividad* al pavor y la *duratividad* al terror” (99). Se advierte, entonces, que la experiencia sensible de los personajes está anclada tanto al espacio, que es donde irrumpen los objetos de la percepción, como al tiempo: dimensión que el sujeto advierte, gracias a la memoria, como un flujo de movimiento a través del cual él mismo transcurre, en la que el sujeto puede experimentar sus afectos, incluso cuando su cuerpo se posiciona en otro espacio.

---

<sup>10</sup> En cursivas en el original.

Para Filinich, la descripción “se halla ligada al proceso de generación de la significación, pues tiene el papel central de poner en escena la actividad perceptiva desplegada por el sujeto, actividad sobre la cual se funda la articulación del sentido” (113). Con base en esta premisa, el estudio de los relatos que aquí se presenta se enfoca en el análisis de la descripción, entendida como herramienta discursiva que nace de privilegiar la percepción como fuente del sentido. Otro concepto que recuperaré en mi análisis, propuesto por la misma autora, es el de “imaginario”. Filinich plantea que los elementos que constituyen la dimensión pasional del discurso “dan lugar a la aparición, en el campo de presencia del sujeto, de un *imaginario* que se despliega ante él ofreciéndole múltiples escenarios para la realización de las posibles acciones. Este *espacio imaginario* del sujeto explota las posibilidades del discurso descriptivo [...]” (100). Esta “explotación” del discurso descriptivo es posible porque el imaginario que se abre ante el sujeto potencia la realidad narrativa, al proyectar sobre el mundo valoraciones, positivas y negativas, derivadas de la experiencia sensible. Aunque aquello que el imaginario presenta al sujeto son meras posibilidades y no hechos, es decir, no transformaciones del mundo real-externo, tales posibilidades forman parte de la experiencia afectiva de los personajes. Es decir, movilizan su mundo interno y pueden transformar su identidad.

Para Greimas y Fontanille, “la pasión aparece al descubierto, como la negación de lo racional y de lo cognoscitivo, y el ‘sentir’ desborda al ‘percibir’” (18). Los mismos teóricos, enuncian este desbordamiento como un “‘más acá’ del sujeto de la enunciación, este doblez perturbante” (19). El sujeto pasional es aquel cuyo sentir trasciende los límites del cuerpo que habita, se vierte sobre el mundo y arroja frente a sus propios ojos una nueva imagen de lo percibido. Greimas y Fontanille, mencionan que esta “especie de desdoblamiento entre sujeto

sintiente y sujeto percibiente [...] es necesaria para justificar los malfuncionamientos del discurso, los trances del sujeto que se apropia del mundo y lo metaforiza” (19). Así, el sujeto pasional se apropia del mundo mediante el sentir, puesto que a través de este proceso es capaz de valorar los objetos; si se rindiera al percibir, el mundo conservaría su “estado” de multiplicidad de señales e indicios diseminados sin orden y, por tanto, sin sentido.

A diferencia de las lógicas cognitiva y de acción, cuyos centros son el saber y el hacer del sujeto respectivamente, en la lógica pasional, como ya se mencionó, se considera el padecer. Mientras que la lógica de la acción es una lógica de las transformaciones, la racionalidad de la pasión, según Fontanille, consiste “en transformar simples enunciados de transformación en *efectos de presencia*” (182). Entonces, más allá de la acción, lo que “importa” en la lógica pasional es el hecho de que un objeto se hace presente ante el sujeto y lo afecta.

Fontanille señala que “en la perspectiva de la pasión, un proceso no es considerado desde el punto de vista de su resultado, sino desde el punto de vista del peso de su presencia; dicho proceso deja de ser una simple *transformación* para convertirse en un *acontecimiento*” (182). El acontecimiento no siempre implica una transformación del mundo externo, pero sí del mundo interno de los sujetos; conlleva no una transformación de los estados de cosas, sino de los estados de ánimo. Los acontecimientos, entonces, son sucesos fóricos, puesto que afectan a un actante (sujeto/objeto) y son evaluados axiológicamente.

La noción de acontecimiento esbozada por Fontanille guarda relación con el concepto filosófico de este: ambos señalan que la trascendencia del acontecimiento reside en que afecta significativamente al sujeto. Heinrich Rombach expresa que “el acontecimiento rompe el tiempo y el espacio, abre una brecha en la *situación*, y provoca en la vida del *personaje* una

escisión y una transformación radical de su identidad” (en Mèlich, 224). Respecto al mismo concepto, Joan-Carles Mèlich indica que “obliga a un cuestionamiento total, rompe el sentido establecido [...] escapa a los límites del lenguaje establecido, del lenguaje dominante de la vida cotidiana” (226 y 229). Según la noción filosófica de “acontecimiento” y los relatos analizados, los cuentos decadentistas de lo macabro pueden considerarse relatos de acontecimiento. Lo macabro, al igual que este último, conlleva un enfrentamiento entre uno mismo y lo inaudito. Aunque en los cuentos analizados no se presenta una transformación de la identidad de los personajes, sí se producen transformaciones de los estados de ánimo. En el análisis de los cuentos, se intentará dar cuenta de las situaciones que viven los personajes como acontecimientos, en tanto vivencias que marcan una ruptura de su mundo, que los lleva a cuestionarse acerca de sus nociones básicas, así como a buscar, sin éxito la mayor parte de las veces, palabras que puedan aprehender, en toda su dimensión, la consistencia del suceso extraordinario que marca un parteaguas, un sitio sin retorno, un asomo al abismo, una irrupción en lo cotidiano, en fin, un suceso particular de repercusiones insoslayables en el estado de ánimo.

## **Capítulo 2. Cuerpos macabros**

Como se mencionó en el capítulo anterior, el cuerpo macabro es aquel que perturba, inquieta, atemoriza. Ante un cuerpo macabro, los personajes de los cuentos decadentistas experimentan una intensa inquietud que se esfuerzan por describir. En este capítulo se presta atención a tres categorías en torno al cuerpo: lo contaminante, lo inquietante y la fealdad. La primera se refiere a la sensación desagradable que experimenta un cuerpo vivo ante la visión del cadáver o de un cuerpo agonizante, que conduce a evitar el contacto entre ambos y que despierta temor y repulsión. La segunda se emplea para hablar del cuerpo que, aunque tiene vida e incluso es bello, perturba profundamente sin explicación alguna o porque una parte de este ha sido arrebatada. Por último, se habla de fealdad para referirse al cuerpo que, igual que el inquietante, tiene vida, pero perturba por su falta de belleza aunada a la actitud del sujeto que lo posee. En los tres relatos cuyo análisis se presenta a continuación, el cuerpo macabro afecta también el cuerpo de quien lo observa.

### **2.1 El cuerpo contaminante en “La cabeza parlante” de Francisco Zárate Ruiz**

“La cabeza parlante” se publicó por vez primera en julio de 1900 en el periódico *El Mundo Ilustrado*. En este cuento, una mujer refiere la experiencia de presenciar la decapitación del hombre que era su esposo, así como la conversación que la cabeza, separada del cuerpo y aún viva, sostiene con ella. El relato abunda en detalles corporales que se acompañan de las reacciones de la protagonista ante estos. Asimismo, presenta distintas emociones en relación con la muerte: dolor, curiosidad, miedo, asco y compasión.

El cuento abre con el acercamiento de la mujer al “cadáver” de su esposo. El dolor profundo es la primera emoción que aparece y tiene su primera manifestación en el cuerpo de quien lo padece:

Al fin, toda anegada en llanto, rondándoseme por las mejillas las lágrimas que iban a humedecer el velo enlutado con que cubría mi cara pálida y ojerosa por el insomnio, me hallé frente al cadáver mutilado de mi infeliz compañero de vida.

Al fin; estaba en presencia de la acre satisfacción de mi enfermo deseo: mirándolo allí, tendido sobre la plancha, horriblemente descabezado. Entonces sí, perdí unas pocas de mis energías, entonces sí, me saltaron las lágrimas que había represado durante la ejecución. (194)

Las lágrimas y las ojeras del insomnio son las expresiones somáticas del sufrimiento. La voz narrativa parte de estos rasgos observables para después hablar de la experiencia emocional ante la situación. Las lágrimas, las mejillas húmedas, la palidez y las ojeras del insomnio constituyen una enumeración de aspectos físicos que, junto con la frase “al fin”, denotan el tiempo de espera y de padecimiento que atravesó el personaje. Esto se refuerza con la repetición de la misma frase al inicio de la siguiente oración. Aunque la mujer considera “enfermo”, reprochable, el deseo de ver el cadáver de su esposo, se acerca a observarlo en una especie de confirmación de la muerte. Esta idea se refuerza en líneas posteriores, donde los recuerdos de la mujer ponen en relación constante las imágenes del cuerpo vivo con las del cuerpo sin vida

Las emociones que se presentan están siempre acompañadas de la impresión que causó en la mujer el presenciar la ejecución y observar el cuerpo cercenado. La huella de tal

impresión se mantiene en el discurso a través de la insistencia en la decapitación mediante el uso de distintos términos: “horriblemente descabezado” (194), “el horripilante cuchillo tronchó” (195), “el cuello rebanado” (196), “decapitado” (196), “cabeza divorciada del tronco” (196). Tal insistencia trae continuamente al presente el momento de la ejecución, a la vez que, con cada término, atrae la atención sobre un aspecto distinto de esta o de sus consecuencias. Estas diferentes expresiones ayudan al enunciador a aprehender la violentación del cuerpo, proceso que más adelante derivará en la traslación de las sensaciones de la decapitación al cuerpo propio.

El miedo aparece una vez que el hombre ha sido ejecutado. La visión de la cabeza separada del cuerpo trae a la mujer un recuerdo de su infancia:

Cuando vi sobre la bandeja de estaño, su cabeza chorreante, sentí más precisamente definida, más claramente terrible, la impresión de gran miedo que experimenté, cuando, siendo muy niña, me llevaron a un salón, en donde había una cabeza ensangrentada que respondía las preguntas que se le dirigían (195).

El horror que la mujer experimenta al ver la cabeza es la misma clase de horror que sintió en su infancia en lo que parece ser la asistencia a una sesión espiritista. El horror que aquí se presenta ya se encuentra en el terreno de lo macabro, pues lo despierta la visión del cuerpo cercenado, de la cabeza separada y de la sangre. Pareciera no haber lógica en el hecho de temer a un cuerpo que, como muerto, no puede ya ejercer ninguna acción. Sin embargo, el cadáver y la sangre derramada, en tanto contaminantes, son objetos de temor porque, al señalar directamente la vulnerabilidad de un cuerpo determinado, acusan también la de los otros, el futuro posible de los cuerpos que observan la escena. Los muertos horrorizan porque

nos dicen, en su mutismo y en los cambios de su cuerpo, que algún día nos corresponderá tomar su lugar.

Lo que hace más terribles las sensaciones de miedo y asco que experimenta la narradora personaje es la contraposición constante que esta realiza entre los objetos del presente, el aspecto de la cabeza y del cuerpo decapitado de su esposo, y las situaciones del pasado, los momentos agradables que compartió con él:

[...] no recorrió su cuerpo estremecimiento visible, mientras estuvo completo. Sólo, cuando el horripilante cuchillo tronchó aquella cabeza, cuya frente yo había besado tantas veces, cuando la sangre saltó parabólicamente de los vasos rotos, cuando cayó el cuerpo ya separado de su cabeza, se convulsionaron aquellos brazos que tantas veces me habían estrechado, se retorcieron un momento, como miembros de epiléptico (195).

La relación amorosa que tuvo lugar exagera el carácter terrible de la experiencia de observar una cabeza separada de su cuerpo. Constituye el “ámbito sagrado” que permite instaurar, por diferenciación, el orden de lo abyecto. Los detalles del momento de la muerte son grotescos sin llegar a ser plenamente macabros, puesto que hay un toque de compasión en la descripción. Esta última se expresa en los recuerdos de la vida compartida con el esposo. Aunque ya se presentan aquí varios elementos que podrían horrorizar tanto al personaje como al lector, este sentimiento impide que, pese a la plasticidad de la descripción, imperen el horror o el asco: la mujer amó a ese hombre que está muriendo y el amor, como indica Ian Miller, es un “estado en que se relajan o suspenden algunas de las reglas del asco” (191). Efecto macabro y compasión no coexisten, a excepción de momentos de conflicto emocional en los personajes, donde experimentan piedad por los mismos seres a quienes temen. En cuanto a la

aspectualidad temporal, los adverbios establecen momentos de un proceso. La introducción de cada frase con un “cuando” revela también la atención de la mirada y, casi consecuentemente, la producción de un efecto (afecto) en la observadora: el discurso pasional sólo trae a presencia aquello significativo en tanto acontecimiento. Contrario a lo que es más común en un texto, la acumulación de verbos parece no aportar velocidad al ritmo narrativo, sino extender la muerte, en tanto que estos desprenden y particularizan diferentes momentos de un mismo suceso cuya duración fue de unos segundos. Así, la repetición del adverbio “cuando” también ralentiza el ritmo discursivo.

La plasticidad de la secuencia de imágenes se da en el tipo de palabras con que la voz narrativa las dibuja: “tronchar” es un verbo mucho más sensorial que “cortar”, puesto que en su sonoridad lleva casi los sonidos de un corte violento en la carne y el hueso; la sangre salta de forma “parabólica”, con lo que se alude a su origen en el cuerpo y se marca la trayectoria que sigue de un adentro hacia afuera; los brazos no sólo se convulsionan sino que se retuercen, lo cual insiste en el movimiento y extiende, como ya se mencionó, la duración del suceso. La comparación con los “miembros de epiléptico” indica la violencia de este movimiento. Así, la minuciosidad en la descripción revela el eco que en el dominio interoceptivo del personaje produce cada elemento que se percibe.

La compasión reaparece líneas más adelante, cuando a la par de la descripción del cuerpo la narradora menciona detalles del pasado:

¡Desgraciado! La cabeza estaba entre las dos piernas, reclinada sobre uno de sus muslos; los ojos entrecerrados, como si dormitase, y por la boca entreabierta, se le asomaban hacia adentro, algunos de los bigotes, desordenados y marchitos. ¡Oh! Así, con los ojos entrecerrados, pero

llena de vida, así había yo tenido recostada sobre mi hombro, aquella cabeza, entonces ya hueca, mustia, que no abriría los ojos al sentir mis besos, que ya no buscaría con sus labios siempre frescos, tersos siempre y en esa hora, secos, hoyuelados y lívidos, los míos que le esquivaba (sic) para aumentar su deseo (195 y 196).

La observación de las distintas partes del cuerpo abre la memoria a distintos recuerdos: cada parte del cuerpo y de la cabeza se conecta con un recuerdo distinto, ligado al amor que la pareja tuvo. Esta conexión emocional suspende el miedo que experimentaba el personaje ante la cabeza cercenada. La descripción del cuerpo mutilado junto a la inclusión de recuerdos amorosos pareciera representar un momento de incredulidad y autoconvencimiento ante la muerte del esposo, pues se compara el aspecto anterior del cuerpo con el que ahora tiene, y se evoca con nostalgia el contacto con el cuerpo vivo. La alternancia entre el cuerpo pasado y el presente señala la simultaneidad entre la observación del cadáver y la evocación del hombre vivo, y con ello, el contraste entre los dominios exteroceptivo e interoceptivo.

Aunque, como ya se mencionó, en el momento de nostalgia y compasión el personaje no siente miedo, es posible que el mismo pasaje produzca el efecto de lo macabro en el lector debido a la comparación entre el cuerpo vivo y el muerto. Mediante esta correlación, el recuerdo tiene ahora los tintes de la muerte, puesto que este se valora desde la observación del cadáver que se halla frente a la mujer. Además, ambas imágenes, la del recuerdo y la del presente, llegan a empalmarse en el plano mental del lector, de manera que se producen cuadros inexistentes pero sugeridos: la cabeza cercenada sobre el hombro de la mujer, los labios secos intentando besarla, entre otros. Estos cuadros, sin formar parte de la “realidad” narrada, apuntan al sentir del personaje respecto a los cambios del cuerpo tras la muerte, que

oscila entre la nostalgia y la sorpresa. Además, la correlación entre el cuerpo vivo y el cadáver “aproxima” este último a la mujer y fragiliza el cuerpo de esta al señalar su mortalidad. El carácter contaminante del cadáver es tal que no es necesario tocarlo para que nos contagie.

Cuando el personaje deja de lado la evocación del pasado y observa con mayor detenimiento la escena, la imagen del cuerpo muerto adquiere mayor plasticidad:

De cuando en cuando, desde el cuello rebanado, en donde comenzaban a prenderse negruzcos coágulos, rodaba silenciosamente un hilillo de sangre, que iba culebreando por el metal de la plancha, hasta detenerse contra la mano crispada, a la que coloraba (196).

A diferencia de otros fragmentos, aquí la voz narrativa describe solamente el aspecto de lo que observa, sin expresar directamente una afección. La trayectoria que sigue la sangre desde el cuello hasta la mano es también la trayectoria que sigue la mirada de la mujer. La mano “coloreada” de sangre, en la que se detiene la mirada de Ana, dirige la imaginación hacia la posibilidad de mancharse al estar cerca del cadáver. El temor a este contagio es una de las formas que toma lo macabro. Además, la referencia a la coagulación aporta veracidad al cuadro y constituye un detalle grotesco que alimenta la posibilidad de que se produzca un efecto macabro tanto en el lector como en el personaje. Así, la mirada atenta a los detalles físicos se distancia de las valoraciones dominadas por sentimientos como el amor, la compasión y la nostalgia.

La suspensión momentánea de los sentimientos abre el camino para nuevas valoraciones. Tras la descripción del cuello rebanado y la mano manchada de sangre, la voz narrativa describe su reacción ante estos:

Las fuerzas me faltaban: empezaba a sentir miedo, horror, y —¿por qué no confesarlo? —asco, sí, asco que comenzaba a causarme aquel cadáver sangriento del decapitado. Pensé en salir; yo ni siquiera podría dar el último beso a mi muerto; habría necesitado tomar entre las manos su cabeza divorciada del tronco, y mancharme los dedos y las ropas, y acaso ¡los labios! con su sangre derramada (196).

El miedo aparece como un derrumbamiento del cuerpo, puesto que la falta de fuerzas se presenta como su consecuencia. Ahora la mujer se refiere al “dueño” del cuerpo como “el decapitado” y aparece por primera vez el adjetivo “sangriento” para describirlo. Esta especie de recrudescimiento en la descripción es otro indicio de la suspensión del amor y la compasión. Aunque el apego emocional resurge en la línea siguiente mediante la referencia al cadáver como “mi muerto”, el asco y el horror, estrechamente ligados, se imponen sobre el cariño. El asco sigue al miedo y hay cierta reticencia a confesarlo. La sola idea de mancharse horroriza al personaje, pero el énfasis en los labios revela el temor a la posible leve ingestión de la sangre, posibilidad que, según Ian Miller, se halla en la raíz de distintas formas del asco. Así, en este fragmento, el asco se presenta con las mismas bases del asco común: temor a ingerir y temor a ensuciarse que, frente al cadáver cuya “enfermedad” es la muerte, son simbólicamente temor a su contagio, y, por tanto, temor a morir. El horror conduce a su vez a huir del objeto que horroriza. El deseo de huida proviene del reconocimiento de la reducción de la profundidad entre el objeto contaminante y el centro percibiente. No significa que el primero se desplace, que se mueva físicamente, sino que el sujeto que siente y percibe comienza a saberse afectado por aquello que contempla.

Cuando la mujer advierte que la cabeza aún tiene vida, se repite el deseo de abandonar el lugar y reaparece el miedo de forma explícita:

Iba a volver la espalda al cuerpo ensangrentado, cuando vi que aquella cabeza, parpadeaba, ¡parpadeaba! [...] Sentí el resortazo del susto, sentí lo mismo que si alguien hubiera aplicado a mi cuerpo bruscamente una esponja empapada en agua fría. [...] Quise huir, pero no pude; mis piernas temblaron, mi vista se nubló, y para no caer, apoyé la mano sobre la plancha, [...] Miré atentamente a la cabeza; ¡ilusión mía! seguramente. No: en aquellos ojos había vida; no tenían la vidriosa opacidad de los ojos muertos. ¿Sería posible que aún viviese aquella cabeza? ¡Qué horror! Y seguía parpadeando, seguía parpadeando (196).

Al igual que en la mayoría de los relatos, se refieren las manifestaciones físicas que tienen las emociones: el susto provoca un movimiento rápido que sacude y tensa el cuerpo; después, cuando se transforma en miedo, provoca temblores, inmoviliza y aproxima a un desmayo. A su vez, para describir la sensación que el susto provoca en el cuerpo se recurre a la comparación con otra experiencia física: la del contacto repentino con el agua fría. Lo increíble e inesperado de la visión de los ojos moviéndose se traduce en el discurso en la repetición de tal acción. Por un lado, en la primera frase de la cita, la repetición de “parpadeaba” entre signos de exclamación acusa el asombro de Ana. Por otro lado, al final del fragmento citado, el verbo aparece en gerundio y acompañado del verbo “seguir”, con lo cual se indica la continuidad de la acción, lo que provoca el efecto de que esta se prolonga en el tiempo. La incredulidad de Ana se manifiesta también en la consideración de lo observado como producto de la imaginación: “¡ilusión mía! seguramente”. En el personaje, la

experiencia de lo macabro produce el deseo de huir. La posibilidad de que aquella cabeza siga viva cuando ya ha sido separada de su cuerpo, cuando unos momentos antes lucía plenamente como la cabeza de un cadáver, horroriza porque confunde las fronteras entre la vida y la muerte. La voz narrativa oscila entre la confirmación de su temor y la idea-deseo de estar imaginando la experiencia. Así, lo macabro toma fuerza en el tambaleo de la realidad del personaje, en la puesta en duda de sus sentidos, así como en la difuminación de los límites entre lo vivo y lo muerto.

En las siguientes líneas, la cabeza despierta completamente. Abre los ojos, mira a la mujer, entreabre la boca y sus dientes castañetean. Lo macabro aparece aquí plenamente. El miedo de la mujer va en aumento y se expresan también las manifestaciones físicas de este:

[...] cuando el corazón me latía apresuradamente y un sudor frío me humedecía el cuerpo, oí clara, distintamente, mi nombre pronunciado por aquella cabeza tronchada: «¡Ana, Ana!». ¿Era posible? Mi pavor fue ilimitado; quise correr, gritar, moverme al menos; nada pude [...] quedé inmóvil (197).

Aparecen de nuevo la paralización y el deseo de huida como respuesta al reconocimiento de la propia incapacidad para afrontar la situación. El miedo ha evolucionado a “pavor”. La caracterización de este último como ilimitado, más que su mensura imposible, señala la falta de palabras para describirlo. Una emoción es ilimitada en tanto no alcanza el pensamiento para comprenderla ni las palabras para explicarla. Como puede verse, la incredulidad de Ana continúa. Incluso tras el reconocimiento de la vida en el brillo de los ojos, la visión del parpadeo constante y la pronunciación de su nombre, la mujer sigue preguntándose si aquello es posible. Así, el horror va acompañado de la incredulidad, del deseo de que no esté

sucedendo aquello que horroriza. Estos son probablemente los códigos modales más comunes en los cuentos macabros: *saber pero no-creer* y *querer* (huir) pero *no-poder*.

La llegada de aquello que despierta temor, en tanto evento por lo general inesperado y desconocido, paraliza porque se ignora cómo reaccionar ante él: el mismo cuerpo, como mecanismo de defensa, se opone al movimiento. Sin embargo, la presencia de un elemento familiar o más asimilable en el objeto de temor puede transformar el sentir y, con ello, las posibilidades de acción. El hombre repite el nombre de la mujer, aunque ahora su tono es diferente: “repitió con voz humana, con entonación que nada tenía de sobrenatural. Entonces más tranquila, con una mezcla de cruel curiosidad malsana, de complacencia cariñosa para el pobre ajusticiado [...] me aproximé un poco a la cabeza de mi marido” (197). La ausencia de sobrenaturalidad apacigua el temor de Ana. Lo que la tranquiliza es el tono humano de la voz, el reconocimiento de que el “yo” de su esposo sigue animando aquella cabeza. Esto permite el resurgimiento de la conmiseración, que se muestra en la reaparición de expresiones piadosas y cariñosas para referirse al hombre: ya no es “el decapitado” que despierta el asco, sino el “pobre ajusticiado” y “marido”. Cabe señalar que el sentimiento de piedad, no obstante, se presenta mezclado con cierta curiosidad por la muerte.

La mayor parte del resto del texto corresponde al discurso de la cabeza. Este último resulta macabro para el personaje y también puede serlo para el lector. La cabeza refiere distintas emociones y sensaciones. En tanto la cabeza se halla separada del cuerpo, su discurso constituye una exploración de las sensaciones de la falta de cuerpo y del vivir “en la propia piel” la confusión de las fronteras entre la vida y la muerte. Es el cuerpo macabro tomando la palabra. Es macabro porque, aunque “debería” estar muerto, vive. La cabeza del hombre despierta conmiseración porque refiere el dolor físico: “mis dolores en esta gran

herida son insoportables [...] ¡Ay, cómo me duele el cuello cortado! Oye, es mentira que no se sienta dolor” (197 y 198). Menciona también otras sensaciones físicas no necesariamente ligadas al dolor: “Siento en la cabeza, cómo comienza a enfriarse mi cuerpo [...] Siento cómo me destila la sangre por los agujeros abiertos y me siento a cada instante más débil [...] he «sentido la falta» de mis miembros” (198 y 199). Esto contribuye a la construcción de lo macabro porque señala cómo el hombre siente el proceso de su propia muerte sin terminar de morir del todo. El silencio de Ana es muy significativo: señala su estado de pasmo, la nulificación de la emoción o la presencia de distintas emociones en conjunción.

La cabeza refiere también el dolor “del alma”, el sufrimiento de ver su cuerpo cercenado, de presenciar en vida, la muerte del resto de su cuerpo:

Sufro horriblemente mutilado, sufre mi cabeza que vive [...] es cruelísimo cortar una cabeza para que piense y sienta junto a su cuerpo degollado, muerto. ¿Por qué no parten mejor de un hachazo el cráneo del sentenciado?

Así destruirían de una vez el «yo».” (198 y 199).

La calificación del hecho de mantener su cabeza con vida como un acto de crueldad enfatiza el padecimiento del hombre; pareciera que más doloroso que las heridas es presenciar la muerte del cuerpo. Tanto en los cuentos de horror como en el imaginario popular, este es uno de los miedos más frecuentes en torno a la muerte: sufrir después de ella o atravesarla con dolor. Así, en este relato, la decapitación se representa especialmente macabra porque violenta la unidad del cuerpo, permite ser espectador de la propia muerte y, por tanto, extiende el sufrimiento más allá de la ejecución. Así como hay una distancia entre la cabeza y el cuerpo que no impide sentir la ausencia de los miembros, se marca también una distancia entre el “yo” y la cabeza, pues el hombre se refiere al sufrimiento como propio y después como propio

de esta última. Sin embargo, pese a esta distancia el hombre considera que su “yo” reside en la cabeza. Aspectos como este que abren preguntas respecto a la conexión entre alma y cuerpo son, como se mencionó antes, parte esencial de los relatos macabros hispanoamericanos, porque el “asomo al abismo” que experimentan los personajes implica enfrentarse al desconocimiento y a la incompreensión.

El hombre decapitado teme ver cómo los médicos abrirán su cuerpo. Entre la vida y la muerte, aunque ya se encuentra separado de su cuerpo, todavía se alarma ante la posibilidad de que este sea violentado:

Y ya quiero morir; sería atroz que cuando vengan los que han de hacer la necropsia de mi cuerpo —porque éste sí está muerto— pudiera ver aún, cómo lo despedazaban (sic). Si así es, si llegan, toma mi cabeza entre tus manos, y como si fuese una cabeza de yeso, arrójala contra el suelo, hasta que salte en pedazos mi masa encefálica (198).

De nuevo se alude a la separación entre la vida de la cabeza y la vida del cuerpo que ya se ha ido. El temor del hombre a ver cómo despedazan su cuerpo es tan intenso que prefiere morir por completo antes de que esto ocurra: no se trata del miedo al dolor, sino del miedo a la visión de su cuerpo, desprovisto de alma y de vida, separado de sí mismo como un objeto desechable que ya no responde a su voluntad, a merced de “los que han de” abrirlo y hurgarlo. El hecho de que no llame médicos a estos últimos y de que refiera la autopsia como un “despedazar”, indica también el horror que experimenta el hombre ante la posibilidad de ver su cuerpo violentado, porque elimina el carácter médico del proceso y lo convierte en un acto de tortura. La solicitud del hombre a Ana de que lo mate si permanece vivo cuando llegue el momento de la autopsia, presenta una imagen posible pero no realizada que, sin embargo, se

desarrolla en el “espacio imaginario” de los personajes y también en el del lector. El carácter grotesco de esta última imagen refuerza lo macabro que hasta aquí se había configurado porque representa la culminación del proceso de destrucción violenta del cuerpo.

Cuando está a punto de expirar, la cabeza se agita, tiembla y parpadea como poco antes de su despertar. Su “segunda” muerte está próxima. Con la mención de estas reacciones, la voz de Ana reaparece en el discurso y, por tanto, también su mirada. Si bien ella no expresa su sentir respecto a las palabras de su esposo y tampoco ante la visión de la cabeza que parece sufrir de nuevo, sí refiere sus sensaciones cuasi físicas. Estas revelan que la visión de la cabeza y el escuchar su experiencia, la afectaron al punto de que ahora experimenta algunas sensaciones de la ejecución como si fueran suyas: “Ahora siento en palpitations con interrupción de breves instantes, repetida la crispadora caída del cuchillo de la guillotina. Siento más clara la impresión del contundente y mordicante aparato cayendo sobre mi pobre cuello” (199). Es el temor a la susceptibilidad de su cuerpo para ser violentado, en conjunción con la empatía, lo que conduce a Ana a ponerse en el lugar del otro al grado extremo de que se produce una cierta fusión de los cuerpos. Es decir, el miedo y la conmiseración que siente Ana se entremezcla con el recuerdo de la decapitación y con la experiencia que describe la cabeza, lo que provoca que ella asuma como propias las sensaciones de esta última. Esto implica la nulificación de la distancia entre ambos cuerpos, así como el quiebre de los límites entre el “yo” y el otro. El dominio interoceptivo exacerbado potencia la percepción y, consecuentemente, se impone sobre el exteroceptivo. La percepción potenciada absorbe las “señales” de los objetos y, con el sentir como trasfondo, se adelanta a las posibilidades de su contacto. El cadáver ya “contagió” a Ana, puesto que ella es capaz de experimentar en su propio cuerpo las sensaciones de la decapitación.

Tras lo anterior, a punto de morir nuevamente, el hombre pide a su esposa que sostenga su mano y parece lamentar su partida del mundo:

—¡Dame la mano, dame la mano! —gritó ferozmente la cabeza de mi marido, y empezó a boquear. Confusamente dijo por último: «nuestro amor, nuestra hija». Sentí que yo boqueaba también; experimenté en derredor la impresión de vacío, la falta de mis miembros (199).

La petición de que sostengan su mano raya en el absurdo trágico y empuja la mirada “al abismo”. La imagen de una cabeza que lanza este ruego con un grito “feroz”, mientras yace junto a su cuerpo ensangrentado, horroriza y despierta ese tipo de piedad de la que comúnmente uno busca escapar. De nuevo Ana se refiere al agonizante como “la cabeza de mi marido”, lo que muestra que conserva la idea de que ya no es un hombre completo. Llevada por la intensidad del horror, la mujer traslada la experiencia del hombre a la propia y se siente también carente de cuerpo y cercana a la muerte. Al final, el “contagio físico” con el cadáver, la sangre en su mano, suspende su conciencia: “Para cerciorarme de que estaba yo completa, me llevé los ojos a la mano derecha que estaba pintada con la sangre del muerto, y... no sé más.” (199). Así, el horror y la empatía alteran la percepción tan profundamente que Ana duda de conservar todavía su cuerpo. La visión de su mano ensangrentada, aunque la confirma como aún dueña de su cuerpo, concretiza el contagio con el cadáver: la mancha es, por extensión simbólica, una amenaza de muerte.

En “La cabeza parlante”, la muerte aparece concreta, horrorosa y amenazante. La voz narrativa describe sus emociones y sensaciones ante la ejecución, ante el cadáver y ante el increíble suceso de una cabeza sin cuerpo pero con vida, que siente, sufre, piensa, habla, recuerda y ama. La decapitación provoca una muerte que se consume lentamente, lo que

permite a la víctima hablar entre dos mundos. La muerte y la vida, al confundir sus fronteras, las cuestionan.

## **2.2 Lo inquietante en “Los ojos de Lina” de Clemente Palma**

“Los ojos de Lina” se publicó por primera vez en 1901 y tres años más tarde se incluyó en *Cuentos malévolos*. En este relato, un hombre siente, sin explicación aparente, una profunda inquietud ante su pareja. El teniente Jym, narra a sus amigos la extraña perturbación que experimentaba ante los ojos de su novia Lina. Aunque estos le parecían hermosos, lo atormentaban sin saber con certeza el por qué. La mayor parte del relato la ocupa la descripción de los ojos de la joven, así como de las sensaciones y emociones que estos provocan en el hombre. Lina desconoce lo que sus ojos provocan en su novio. Sin embargo, cuando el matrimonio de ambos está próximo, él confiesa su inquietud. Al final, para evitar sufrimientos a su pareja, Lina se arranca los ojos.

Aunque lo macabro se halla fundamentalmente en el desenlace, cabe analizar la configuración de las emociones en todo el relato, puesto que es la serie de momentos anteriores, las reacciones del personaje ante los ojos de la joven, las que posibilitan la presencia de este. Esta es la primera vez que el narrador-personaje menciona los ojos de la joven: “Lina tenía los ojos más extrañamente endiablados del mundo [...] estaba loco de amor por ella, pero profesaba a sus ojos el odio más rabioso que puede caber en corazón de hombre” (218). Aunque el odio es la primera emoción que el narrador-personaje confiesa respecto a los ojos, esta no se deriva directamente de observarlos, sino de otras emociones que estos mismos suscitan en él. Esto se advierte en la caracterización de los ojos como “endiablados”, puesto

que este término, con el cual se hace referencia a aquello que evoca una figura diabólica, señala por extensión algo que perturba, inquieta o atemoriza. Si en lo endiablado reside el demonio, ser mirado por unos ojos “endiablad” es ser mirado por él. Así, el sujeto-observador pasa a ser objeto-observado. Del estar en la mira nace la perturbación.

La comparación con lo diabólico se muestra también en otras ocasiones: “Nadie me quitará de la cabeza que Mefistófeles tenía su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas [...] los ojos de Lina me subyugaban, y sentía que me arrancaban el alma para triturarla y carbonizarla entre dos chispazos de esas miradas de Luzbel” (220 y 221). Esto señala la profunda perturbación o temor del personaje, puesto que indica la asociación de lo malévolo, lo amenazante y lo sobrenatural con los ojos de Lina.

Además de la falta de explicación para su efecto inquietante, el carácter sobrenatural de los ojos reside en su color impreciso:

A veces me parecían dos grandes esmeraldas, alumbradas por detrás por luminosos carbunclos. [...] Las fulguraciones verdosas y rojizas que despedían se irisaban poco a poco y pasaban por mil cambiantes, como las burbujas de jabón; luego venía un color indefinible, pero uniforme, a cubrirlos todos, y en medio palpitaba un puntito de luz, de lo más mortificante por los tonos *felinos*<sup>11</sup> y diabólicos que tomaba [...] Con la continuidad de tratar a Lina llegué a traducir algo los resplandores múltiples de sus ojos. Sus sentimentalismos de muchacha romántica eran verdes, sus alegrías, violáceas, sus celos amarillos, y rojos sus ardores de mujer apasionada (220)

---

<sup>11</sup> En cursivas en el original.

Esta minuciosidad en la descripción de la variación cromática de los ojos es también una huella de la obsesión del personaje. La asociación de cada color con un estado de ánimo distinto revela una mirada atenta constante, que busca dar sentido a lo observado. La atención de la mirada se observa, además, de manera evidente, en la representación del momento en que un color se transforma en otro. Además, la adjetivación de los “tonos” como “felinos y diabólicos” acusa de nuevo la afectación disfórica, por parte de estos, sobre el personaje. Es curioso que el “puntito de luz” que palpita en los ojos resulte “de lo más mortificante” para el hombre. Se trata de un detalle que enfatiza la fuerte presencia de la subjetividad, pues un “punto de luz” no presenta nada que oriente la mirada hacia una valoración determinada. Por tanto, la valoración de este aspecto como “mortificante” procede de la misma interioridad del personaje. Cabe señalar además, la constante alusión a la luz, que constituye una isotopía en este pasaje y en el resto del cuento: “alumbradas”, “luminosos”, “fulguraciones”, “irisaban”, “resplandores”. Llama la atención que uno de los rasgos más destacados de un elemento temible sea la luminosidad, cuando en las obras artísticas y en la tradición popular esta suele caracterizar seres y objetos “de bien”, bellos y agradables. Quizás, puesto que la luz es una “fuerza” que se impone a la vista y que en alta intensidad es capaz de hierirla, toma en el relato la función de símbolo de belleza que atrae la mirada, pero que bajo otras condiciones la repele. El narrador menciona también que ningún oculista podría determinar el color de los ojos, por lo que esta característica podría ser la única que confirmara su sobrenaturalidad. Sin embargo, ningún personaje ratifica la imprecisión de color.

Otro aspecto sobrenatural de los ojos es el paso de “sombras” que se observa en ellos. El hombre afirma que se trata de las ideas y se refiere a la visión de estas como “*pequeñas*

*sombras fugitivas coronadas por puntitos de luz*<sup>12</sup>” (218). Aunque estas no lo atemorizan, sí provocan en él una reacción fisiológica e incluso psíquica: “Salían por detrás de la esclerótica, cruzaban la pupila y al llegar a la retina destellaban, y entonces sentía yo que en el fondo de mi cerebro respondía una dolorosa vibración de las células, surgiendo a su vez una idea dentro de mí” (218 y 219). En la descripción de la trayectoria de las sombras, además del detalle, llama la atención el uso de términos especializados, médico-científicos, común en la narrativa decadentista, que aporta un carácter de veracidad a la imagen. Sin embargo, este último se resquebraja porque el personaje dice ser capaz de sentir la “vibración de las células”. Este referir la propioceptividad, la sensación que el cuerpo tiene de sí mismo, revela una conciencia atenta de las sensaciones corporales, estrechamente ligadas a las emociones. Esta “conciencia atenta” parece caracterizar también los relatos decadentistas, en tanto que buena parte de su discurso se dedica a la descripción de la experiencia emocional, así como de las expresiones somáticas y la sensorialidad ligadas a esta. Llama la atención que, pese a que la transmisión de ideas se expresa como “dolorosa”, no se le valora de manera negativa más allá de este adjetivo. Por tanto, en este caso, aunque su cuerpo experimenta una sensación desagradable, el personaje no la valora de manera disfórica porque se enfoca en la consecuencia de esta, la idea recibida. Este es un ejemplo de cómo no siempre se impone el cuerpo sobre las valoraciones del sujeto. En ocasiones, con base en la experiencia perceptiva, el sujeto realiza valoraciones que, si bien parten del cuerpo, dan mayor peso a la experiencia de vida, es decir, a ideas que el sujeto ha aprendido a asociar a experiencias similares a la valorada. Así, esta última adquiere un cariz diferente al que tomaría la experiencia si su valoración dependiera únicamente de la información que provee el cuerpo.

---

<sup>12</sup> *Ídem.*

Contrario a la mayoría de las veces que el joven observa los ojos de su pareja, no hay temor o inquietud en la visión de las ideas cruzándose, sino admiración e incluso deleite. A excepción del dolor que provoca la “vibración” cerebral, el personaje no sufre con el paso de las pequeñas sombras. Incluso llega a referirse a este fenómeno como “más maravilloso aún” (218) que los efectos terribles sobre sus nervios. Aunque “maravilloso” tiene aquí el sentido de “sorprendente” y no necesariamente de algo que fascina la mirada, puede afirmarse la idea del deleite ante el suceso porque el personaje no dice sufrir por este e incluso parece considerarlo algo bello, pues lo compara con el paso de los peces por las claraboyas de los barcos:

[...] los peces azorados con la luz de mi lámpara, chocando sus estrafalarias cabezas contra el macizo cristal [...] Cada vez que veía esa parranda de ideas en los ojos de Lina, me decía yo: ¡Vaya! ¡Ya están pasando los peces! —Solo que estos atravesaban de un modo misterioso la pupila de mi amada y formaban su madriguera en las cavernas oscuras de mi encéfalo (219).

En este fragmento es notorio cómo el campo semántico que se emplea en alusión a los ojos es muy diferente al de otros pasajes del texto. El término “parranda”, por ejemplo, remite a cierta alegría; el modo en que las ideas se comportan no es extraño o diabólico como el brillo, sino “misterioso”. Incluso en la expresión “¡Vaya! ¡Ya están pasando los peces!”, se advierte que el hombre llega a percibir con naturalidad el paso de las sombras. Cabe señalar también la evocación tanto del agua, específicamente la oceánica, como símbolo del mundo interno y de lo femenino, como de la dicotomía masculino-femenino, donde el primer polo representa las ideas y el segundo las emociones. El narrador-personaje compara el mundo interior de Lina

con el fondo del mar, del cual “aprehende” algunos elementos, los peces-ideas, pero se inquieta ante otros, las emociones. La dimensión inteligible/cognitiva de Lina entra en contacto con la de su pareja, por un medio aparentemente material, el de las vibraciones y la electricidad neuronal, pues las ideas se comunican al cerebro de él. Sin embargo, la dimensión sensible de cada uno permanece aislada. Aunque el hombre advierte las emociones de Lina, no las comparte, y esta falta de empatía, en tanto distancia, es quizás otro aspecto que configura el temor del personaje. Curiosamente, el hombre no se horroriza ante el paso de las ideas, sino ante la variación de colores y emociones. La intensidad del mundo interior de Lina se manifiesta en la capacidad de este para modificar el color de sus ojos. Por tanto, si el personaje se inquieta ante su color cambiante, se inquieta, por extensión, ante la intensidad del mundo interior de la joven. Esto apunta a otro aspecto de la simbología occidental de lo femenino: la asociación de la mujer con lo siniestro.

La parte fantástica de la historia reside en que los ojos de la joven sólo resultan gravemente inquietantes para su novio, no para el resto de quienes lo rodean: “Todo Cristianía se los elogiaba por hermosos y a nadie causaban la impresión terrible que a mí: solo yo estaba constituido para ser la víctima de ellos” (221). El hecho de que nadie más pueda ver lo que el hombre posibilita lo fantástico: la vacilación respecto al carácter real o ilusorio del suceso. La “impresión terrible” de los ojos en el joven, puede ser producto de una ilusión/alucinación o de una cierta disposición de su sensibilidad. En la idea de que el destino ha dispuesto al joven como única “víctima” de los ojos, así como en la relación que establece la voz narrativa entre estos y lo diabólico, se advierte el presentimiento de “voluntad maléfica” que es común en los relatos macabros. Para el personaje, los ojos parecen pertenecer a alguien más allá de la joven, alguien que él asegura ser el demonio: “Nadie me quitará de la cabeza que Mefistófeles tenía

su gabinete de trabajo detrás de esas pupilas” (220). La referencia directa al demonio como aquel ser que mira a través de los ojos de Lina se repite líneas más adelante: “esas miradas de Luzbel” (221). El narrador menciona, además, que odia los ojos “como a personas” (221), lo que enfatiza que el hombre atribuye a los ojos una voluntad ajena a la de Lina. El que los ojos alcancen el estatuto de “personas”, en el sentir del personaje, señala la alta intensidad del efecto que provocan en él, pues indica que la fuerza del mirar de aquellos es mayor a la de un solo ser.

Este presentir un espíritu extraño en los ojos, así como la falta de explicación para sus efectos, intensifican el temor del personaje. Tal presentimiento de “voluntad maléfica” se presenta en este relato, al igual que en otros textos fantásticos y macabros, como atribución de *intencionalidad* a un objeto<sup>13</sup>, es decir, como formación de un *antisujeto virtual*. Así, los ojos alcanzan el estatuto de actante gracias a la mirada del hombre que les confiere intencionalidad y, con ella, la capacidad de afectarlo de manera más intensa que un objeto común. El sentir del personaje separa a la amada de sus ojos, pues en los ojos no se “asoma” ni “fulgura” Lina, sino el diablo.

Como puede verse, ante los ojos de Lina el hombre experimenta un sufrimiento profundo y extraño por inexplicable, que es tanto emocional como fisiológico. El personaje resume los efectos de los ojos sobre su sistema nervioso como “tensión álgida” (218). La descripción de la experiencia física de la inquietud es detallada y metafórica: “tenía yo que bajar la mirada, porque sentía que mi mecanismo nervioso llegaba a tensiones desgarradoras, y

---

<sup>13</sup> Podemos llamarle objeto a los ojos en el sentido de que el hombre no teme al ser completo de la joven, sino únicamente a estos últimos.

que mi cerebro saltaba dentro de mi cabeza, como un abejorro encerrado dentro de un horno” (221). Esta alusión al sistema nervioso se repite más adelante:

Cuando Lina fijaba sus ojos en los míos me desesperaba, me sentía inquieto y con los nervios crispados; me parecía que alguien me vaciaba una caja de alfileres en el cerebro y que se esparcían a lo largo de mi espina dorsal; un frío doloroso galopaba por mis arterias, y la epidermis se me erizaba, como sucede a la generalidad de las personas al salir de un baño helado, y a muchas al tocar una fruta peluda, o al ver el filo de una navaja, o al rozar con las uñas el terciopelo, o al escuchar el frufú de la seda o al mirar una gran profundidad (218).

Uno de los aspectos que resalta en este fragmento es el carácter orgánico que se brinda al nerviosismo. Es decir, cómo este se halla anclado a distintas partes del cuerpo y provoca diferentes efectos en él, que tienen a su vez consecuencias afectivas. Se presenta entonces una especie de equilibrio entre el dominio interoceptivo y el exteroceptivo, en el sentido de que ambos se ven afectados de manera disfórica por el mismo agente. Aunque la voz narrativa describe su sentir físico principalmente como un fuerte escalofrío, las distintas comparaciones que usa para explicarlo señalan la imprecisión de este y su singularidad en contraste con otras sensaciones que ha experimentado; lo cual evidencia, a la vez, la particularidad e imprecisión de la emoción que el “escalofrío” provoca. En el fragmento citado cada comparación aporta un carácter diferente a la descripción del percibir y el sentir: el frío “al salir de un baño helado” recuerda la vulnerabilidad del cuerpo, el “tocar una fruta peluda” evoca la textura de un animal y puede despertar repugnancia porque lleva a imaginar que la fruta podría estar viva, “ver el filo de una navaja” despierta temor a ser herido y también recuerda lo vulnerable del cuerpo,

el “rozar con las uñas el terciopelo” y el escuchar la seda estimulan las terminaciones nerviosas y son sensaciones difíciles de definir, mientras que el “mirar una gran profundidad” provoca sensaciones de apabullamiento e imponentia. Así, el “cuadro” que representa los ojos de Lina es el de un objeto incomprensible, amenazante, que no puede precisarse, que repele y que vulnera el cuerpo. Cabe destacar que las comparaciones se realizan con base en referencias táctiles, lo que apunta la extrema sensación de cercanía que el personaje experimenta entre sí mismo y los ojos. Las referencias táctiles para describir la perturbación que produce el mirar, acercan el objeto, captado por la vista, al cuerpo de quien observa. De esta manera, en este caso, lo macabro hace táctil los objetos que se hallan a la distancia, en un intento de acercar lo perturbador al cuerpo. Cumple así con uno de sus propósitos: hablar de las cercanías indeseables o inesperadas, el contacto entre el cuerpo y eso otro que no se quiere reconocer.

Las sensaciones físicas que produce la captación sensorial generan distintas valoraciones respecto a los ojos. El hombre describe el efecto de los ojos sobre él como “desastroso” y “un imperio horrible” (221). Al no poder vencer su grave turbación, el hombre se siente humillado<sup>14</sup>. Se trata de un temor que no se comprende y que, sin resultado, busca rechazarse. Aunque el hombre afirma que su miedo carece de explicación, quizás es consecuencia de la intensidad luminosa e insólita de los ojos. Casi al final se menciona de nuevo este carácter luminoso pero terrible de los ojos de Lina:

Lo que me aterraba de la vida de casado, era la perduración de esos ojos  
que tenían que alumbrar terriblemente mi vejez. Cuando se acercaba la

---

<sup>14</sup> Aunque aparece aquí una problemática de género, la dominación del hombre sobre la mujer, que enriquecería la interpretación del texto, no corresponde a este trabajo indagar sobre el tema.

época en que debía pedir la mano de Lina [...] la obsesión de los ojos de ella me era insoportable. De noche los veía fulgurar como ascuas en la oscuridad de mi alcoba; veía el techo y allí estaban terribles y porfiados; miraba a la pared y estaban incrustados allí; cerraba los ojos y los veía adheridos sobre mis párpados con una tenacidad luminosa tal, que su fulgor iluminaba el tejido de arterias y venillas de la membrana (222).

El terror a los ojos se aboca aquí a un aspecto específico: su luminosidad, que se enfatiza con el uso de distintos términos pertenecientes al mismo campo semántico de la luz: “alumbrar”, “fulgurar”, “ascuas”, “luminosa”, “fulgor”. Como puede verse, el miedo del hombre alcanza tal grado que incluso sufre cuando Lina no está presente. La obsesión lo lleva a ver los ojos de su novia en cualquier lugar donde posa la mirada. Tal obsesión se evidencia en la acumulación de momentos nocturnos en que el personaje ve los ojos y en la insistencia en la porfía de estos últimos. La mención de una voluntad “necia” por parte de los ojos de Lina es otro elemento que señala la subjetividad que el observador atribuye a estos. Es decir, la recurrencia de aparición en el mundo interno del personaje no es consecuencia de una “voluntad” de los ojos sino de la intensidad del temor del protagonista.

Como puede verse, los fenómenos que el hombre percibe, vedados para el resto de quienes lo rodean, le provocan emociones de tal intensidad que llegan a imponerse sobre su percepción directa del mundo. En otras palabras, el dominio exteroceptivo afecta el interoceptivo y la fuerza que este último cobra<sup>15</sup> incide en la percepción, puesto que hace que el personaje vea/sienta que la luz de los ojos que evoca traspase los suyos propios. Aunque no en presencia física, la distancia entre el objeto del temor y el cuerpo es nula. La luminosidad

---

<sup>15</sup> Debido a los propios procesos del individuo.

de los ojos de Lina, que tanto atemoriza al hombre, ya no se encuentra sólo en el dominio de lo exteroceptivo, sino que ha transgredido los límites de su propio cuerpo. Así, la obsesión acrecentada produce una reducción extrema de la distancia, es decir, de la profundidad entre cuerpo sintiente y objeto.

Poco antes de la celebración de matrimonio, el hombre confiesa a Lina su terror. Ella cae enferma y días después entrega un regalo a su prometido:

—Mírala a la luz—me dijo—, son piedras preciosas, cuyo brillo conviene apreciar debidamente.

Y tiró de una hoja de la ventana. Abrí la caja y se me erizaron los cabellos de espanto: debí ponerme monstruosamente pálido. Levanté la cabeza horrorizado y vi a Lina que me miraba con unos ojos negros, vidriosos e inmóviles. Una sonrisa entre amorosa e irónica, plegaba los labios de mi novia, hechos con zumos de fresas silvestres. Salté desesperado [...] Lina estaba ciega. Como huéspedes azorados estaban en las cuencas unos ojos de cristal, y los suyos, los de mi Lina, esos ojos extraños que me habían mortificado tanto, me miraban amenazadores y burlones desde el fondo de la caja roja, con la misma mirada endiablada de siempre... (224 y 225).

El horror se representa de nuevo con la mención de sus manifestaciones físicas: los cabellos que se erizan y la palidez supuesta. Además, esta última se adjetiva como “monstruosa”, lo que expresa también la gravedad del espanto que la ha causado. Lo macabro se halla esencialmente en el acto omitido de arrancarse los ojos, en el rostro de la mujer que “mira” ahora con ojos de muñeca y en la visión de los ojos de Lina en un estuche de cristal. Tales

imágenes ponen énfasis en la vulnerabilidad del cuerpo, en la susceptibilidad de este para ser herido o modificado. Asimismo, mezclan las fronteras entre lo vivo y lo muerto: la joven, aunque viva, mira ahora con ojos que parecen estar muertos; mientras que los ojos arrancados, muertos en tanto que ya no tienen cuerpo ni alma que los anime, todavía “miran” de forma penetrante y amenazadora, conservan su carácter diabólico. Si los ojos ya no poseen vida, si ya no hay alma de la cual puedan ser ventana, ¿quién mira a través de ellos? A ese ser indefinido, a ese que desde el fondo de la caja de cristal sigue mirando al hombre, parecieran pertenecer los ojos que Lina solía tener. El desconocimiento de aquel ser o aquello malévolo que da a los ojos su carácter perturbador forma parte de la construcción de lo macabro como efecto.

Además de las imágenes referidas, otros elementos contribuyen a la configuración de lo macabro en el último fragmento citado. Lo macabro suele poner en marcha el contraste entre la vida y la muerte, y por extensión, también entre aquellos elementos que los representan o se asocian con ellos, tales como la salud y la enfermedad, o la juventud y la vejez, respectivamente. Cuando Lina dice a su prometido que acaba de obsequiarle “piedras preciosas”, inaugura el espacio para el contraste, porque al mencionarlas evoca la belleza de estas que se opondrá al espanto del hombre al abrir la caja. La sonrisa un tanto “amorosa” de Lina y la belleza de sus labios, que recuerdan la frescura de la juventud al ser comparados con fresas, se oponen también a esa especie de muerte que la joven ostenta en sus ojos de vidrio y a la crueldad que ella ejerció sobre sí misma, así como al horror que su regalo provoca en el hombre.

En “Los ojos de Lina” la exacerbación de las emociones y sensaciones tiene un papel central. El terror inexplicable e incontrolable convertido en obsesión provoca en Lina un dolor

profundo y descabellado que la conduce a realizar un sacrificio doble: atravesar el dolor físico de arrancarse los ojos y quedar ciega. Aunque lo macabro no se presenta en toda la historia, el terror exorbitante del hombre posibilita ciertos asomos a lo macabro en la caracterización demoníaca de los ojos y en la “voluntad maléfica” que en ellos presiente. La aparición de lo macabro al final del relato es también posible gracias a la configuración de un miedo sin solución aparente. Macabro resulta también el proceder de Lina, quien prefiere arrancarse los ojos antes que buscar una explicación o solución al miedo de su prometido. Puesto que el mirar se asocia al conocimiento y al poder para dominar, el odio a los ojos podría interpretarse como una metáfora del temor a la subyugación que puede provocar el enamoramiento, o incluso, del temor a la brillantez mental femenina. Sin embargo, estos bien pueden ser temas de otros trabajos.

Cabe mencionar algunas consideraciones acerca del marco del cuento. El relato del teniente Jym se halla enmarcado en el relato de otro narrador que presenta el tiempo-espacio en que el primero comparte su relación:

Serían las dos de la mañana cuando terminamos los visitantes de Jym nuestras relaciones; solo Jym faltaba [...]se arrellanó en un sofá [...] y comenzó a hablar del modo siguiente: No voy a referiros una balada ni una leyenda del Norte [...]hoy se trata de una historia verídica, de un episodio de mi vida de novio [...] (217).

Al presentar su historia como verídica, el teniente prepara a sus destinatarios para que esta produzca en ellos un efecto de verdad. Sin embargo, al finalizar su relato, Jym se burla de la conmoción que experimentan sus escuchas ante este, soltando una carcajada y reprochándoles el creer que una mujer sea capaz del sacrificio que refirió. Entonces confiesa: “No, amigos

míos, os he referido una historia inverosímil cuyo autor tengo el honor de presentaros” (225). Tras su confesión, Jym alza una pequeña botella de ajenjo. Uno de los primeros elementos que llama la atención en este giro del cuento es el contraste entre la seriedad<sup>16</sup> tanto del relato como de los escuchas quienes lo asumen como verdadero y la frivolidad de Jym, quien se burla del efecto que causó su relación. Este último hecho, en su carácter metatextual, señala la efectividad del acto narrativo: el artificio literario consigue convencer al destinatario de la veracidad de hechos inverosímiles.

En los relatos macabros es común encontrar un narrador en primera persona que refiere un suceso extraordinario en su vida. En distintos casos, este último se describe con detalles que le aportan un carácter de veracidad: nombres de ciudades y de escritores, términos científicos, así como la alusión a la falta de palabras adecuadas o suficientes para dar cuenta de lo vivido. Este carácter de veracidad, en conjunto con la estructura general del texto, contribuye a producir un “efecto de verdad” en el lector. En “Los ojos de Lina” se expone como situación narrativa la producción y el rompimiento de tal efecto, aunque este se produce tanto en los narratarios, los visitantes del teniente Jym, como en el lector. De esta manera se presenta una especie de doble juego: del narrador-personaje frente al narratario y del autor frente al lector. Si bien otros cuentos macabros, como “La cabeza parlante” y “El vampiro”, no presentan esta narrativización de la producción del efecto de verdad, la presencia de estrategias como las mencionadas evidencia la intención, común también en otros textos literarios, de plantear como posible una situación extraordinaria, de forma que indirectamente se insta al lector a tomar postura frente al suceso, a pensar si este es o no posible dentro de las leyes lógicas del mundo. Así, el juego entre lo verosímil y lo inverosímil

---

<sup>16</sup> Entendida como la presencia de dramatismo y solemnidad.

es uno de los elementos que suelen presentar los cuentos macabros y que, asimismo, configuran ese asomo a lo incomprensible que desestabiliza a los personajes, ese “asomo al abismo” que el lector también puede llegar a experimentar.

### **2.3 La fealdad del cuerpo y la pesadilla en “El vampiro” de Alejandro Cuevas**

“El vampiro” de Alejandro Cuevas forma parte de *Cuentos macabros* (1911). En él, el narrador refiere el contacto con un extraño hombre que frecuentaba su hogar, así como el suicidio de su padre. El hombre misterioso causa en el niño una profunda perturbación que lo lleva a huir de su presencia. Poco después de haber cumplido doce años, el niño tiene un encuentro particularmente inquietante con el “vejete”. Esa misma noche, sueña que este tiene cuerpo de araña y persigue a su padre hasta matarlo clavando sus mandíbulas en su cuello. Tras despertar, el niño encuentra a su padre muerto.

A diferencia de otros relatos, no se insiste en la configuración o consistencia de las emociones, sino en las imágenes, en “hacer ver”, en presentar a los ojos del lector aquello que es más significativo para el protagonista. Esto se muestra en la descripción minuciosa de distintos elementos, como el retrato de su madre fallecida, el desván donde pasaba el tiempo y la apariencia del hombre perturbador. El viejo es el principal, podría decirse que único, elemento de temor y perturbación para el niño. Su descripción es minuciosa. Contempla su aspecto físico, incluyendo su vestimenta, así como algunos detalles de su personalidad:

El vejete me inspiraba una antipatía invencible, una repugnancia instintiva, cuando al llegar ó<sup>17</sup> al despedirse tropezaba conmigo, parecía gozar con mi angustia y con las indomables muestras de asco y desvío con que trataba yo de desasirme de sus manos huesosas y largas, frías siempre como las de un mono y que, con tremenda fuerza me sujetaban, en tanto que él reía, reía con una risa seca, hueca y que resonaba en su pecho como en la caja de una rajada guitarra, hasta que mi padre, con visible mal humor, me arrancaba de la férula odiosa [...]. Paréceme oír aún la cascada risilla y ver la figura repulsiva de aquel extranjero; su cabeza gruesa y hundida entre sus agudos hombros levantados, su cráneo de ancha frente deprimida cubierto por una montera parda, su rostro de mandíbula recia y saliente, su nariz en forma de pico de ave de rapiña sobre la boca de labios delgados y torcida por un guiño de socarrona malicia que dejaba asomar la extremidad de un largo colmillo amarillento, sus ojillos negros y saltones de mirada rápida y solapada que cubrían los párpados hipócritamente, sus orejas de lóbulo enorme [...] (85).

La minuciosidad en la construcción de la imagen del viejo revela una observación atenta de este por parte del protagonista y, consecuentemente, la intensidad de la impresión que la presencia de aquel causó en los sentidos de este, puesto que la descripción se basa en el recuerdo vívido. Prácticamente todas las partes que se mencionan del cuerpo y la vestimenta del viejo se adjetivan, lo que apunta a que cada elemento afecta al cuerpo que percibe y siente, y contribuye a formar la imagen entera desagradable del vejete. Así, ningún rasgo resulta

---

<sup>17</sup> Se respetaron las convenciones ortográficas del texto original.

agradable a la vista o, por lo menos, neutro ante los sentidos y ante la valoración axiológica. Esto se muestra desde el inicio de la descripción, en el que no se mencionan las características del vejete, sino las emociones que este despierta en el niño.

La voz narrativa da preponderancia a la experiencia propia sobre la visión objetiva. Sin embargo, es importante resaltar que el acontecimiento llega al discurso gracias al adulto. Las emociones vividas alcanzan el discurso gracias al procesamiento del adulto y a las impresiones almacenadas en la memoria. De esta manera se presenta una disociación entre quien habla y quien percibió lo narrado. La posición del adulto respecto a los sucesos es distanciada, lo que se manifiesta tanto en el léxico como en la organización total del discurso. El narrador reconstruye su pasado mediante la recuperación de los elementos cognitivos y pasionales de su yo-niño, el cual constituye el centro de referencia para relatar el acontecimiento. A lo largo de su relato, la voz narrativa, que posee ya el saber total de la historia, puesto que se trata de sus recuerdos, limita su saber, es decir, lo regula y distribuye en función del propósito de recuperar un punto de vista. Es decir, el narrador retiene información y adapta lo enunciado al avance cognitivo del yo-niño.

La “antipatía” y la “repugnancia”, primeras reacciones que se mencionan, corresponden respectivamente a una emoción y a una experiencia física. Esto acusa el carácter “invasivo” de las emociones que despierta el viejo, puesto que señala que se ligan tanto al sentir como al percibir. Tanto el carácter “invencible” de la antipatía como lo “instintivo” de la repugnancia, se relacionan con la falta de comprensión y control sobre las emociones. En ambos casos se señala la experiencia de una emoción-sensación que parece ir más allá del individuo. Aunque no siempre proviene directamente del cuerpo, la repugnancia o el asco se halla estrechamente ligado a este, por lo que su mención revela de forma inmediata la

mediación de un cuerpo percibiente entre el discurso y la experiencia (acontecimiento). Esta mediación del cuerpo como elemento clave de la experiencia aparece también de forma explícita en el contacto entre los cuerpos: el cuerpo del viejo “tropezaba” con el del niño, el primero “sujetaba” al segundo y este intentaba “desasirse”. Estas expresiones señalan un cambio en la profundidad del campo: apuntan la reducción de la distancia y un consecuente aumento de intensidad. En tal contacto, el asco persiste, pero la antipatía se torna en angustia. Debe notarse que la voz narrativa no intenta describir la angustia, sino que, al evocarla, se detiene en describir la risa del personaje.

La risa es un rasgo que destaca en el viejo porque es el único sonido común en él. En el relato sólo aparece un diálogo suyo<sup>18</sup>, de manera que la risa, ese “sonido” que puede asociarse tanto a la alegría como a la malignidad, es el “lenguaje” con que el viejo se hace presente al niño. Además, en situaciones inquietantes, la risa suele atemorizar porque se desconoce su sentido, su intencionalidad. Esto es importante en el análisis de la configuración discursiva de la emoción, porque señala la imposibilidad de comunicación y de comprensión entre ambos personajes, lo cual, al impedir la empatía, alimenta el temor y la inquietud. En el cuento, la risa constante refuerza el desconocimiento, por parte del niño, de las intenciones del viejo. Este no-saber tiene consecuencias en la dimensión sensible: puesto que impide pensar en posibilidades de protección, acrecienta el temor del protagonista. Además, la risa invade por completo el campo de presencia del niño. Esto puede considerarse una inversión del centro de referencia, puesto que tal invasión provoca que el sujeto se sienta *en la mira* del objeto de percepción. Es decir, el observador se sabe ahora observado, de manera que aquello que solía ser la meta o blanco de su propia mira se convierte en centro de referencia de otra dinámica de

---

percepción. En esta nueva dinámica, la risa, como acto intencional, toma como blanco al niño. Puesto que es incomprensible e invasiva, la risa dirigida sobre el niño es también amenazante, carácter que se extiende al viejo mismo.

Otros elementos apuntan de forma más sutil la presencia de un cuerpo específico percibiente y sintiente. Por ejemplo, la adjetivación de los brazos como “inconmensurables” constituye una hipérbole no solamente estética sino pasional, en tanto que señala el apabullamiento que experimenta un cuerpo ante otro. De igual forma, en la adjetivación de la fuerza como “tremenda” subyace la comparación entre la fuerza propia y la del otro, que el niño es incapaz de vencer, lo que subraya la vulnerabilidad de este. Otro ejemplo es la repetición de la risa del viejo en una misma frase, que aporta un nuevo ritmo al discurso y, a la vez, apunta tanto la frecuencia de la risa misma como el efecto emocional que su captación provoca en el niño. Las repeticiones comúnmente indican la frecuencia de una acción, la intensidad de una emoción o la persistencia de una idea en la mente. En este caso se trata, principalmente, de las dos primeras opciones.

La descripción del vejete es pasional porque en vez de limitarse a lo perceptivo, presenta también una valoración de algunas características físicas: la figura del viejo es “repulsiva”, su férula es “odiosa”, la boca se halla torcida por “socarrona malicia” y los párpados cubren los ojos “hipócritamente”. Estas apreciaciones provienen del “eco” emocional que lo percibido provoca en el dominio interoceptivo, pero también de la asociación: de una interpretación de los gestos y del aspecto físico como señales de las intenciones del personaje. Esto último refiere de manera indirecta la emoción del personaje, puesto que brinda una idea acerca de las sensaciones que el niño experimenta ante el viejo y

complementa así aquello que se enuncia directamente. La fealdad del viejo tiene un efecto disfórico en el niño no por sí misma, sino por las intenciones que este intuye en aquel.

Como puede verse, el mismo pasaje incluye distintas comparaciones o metáforas que animalizan al viejo de forma negativa: sus manos son “como las de un mono”, su nariz semeja un “pico de ave de rapiña” y sus ojos son pequeños “negros y saltones de mirada rápida y solapada” similares a los de un ratón. Estas imágenes empiezan a configurar al vejete como un ser que se aleja de lo humano. Esto se muestra también en la descripción de su tórax y extremidades:

aquel rechoncho y panzudo tórax envuelto por un saco cerrado de astrakhan color leonado, por cuyas mangas salían dos brazos desmesuradamente largos y descarnados que correspondían con las piernas inconmensurables de andar menudo y silencioso (85).

Con un tórax redondo cubierto de “astrakhan” y unas extremidades largas y delgadísimas, el cuerpo del vejete recuerda al de una araña. Aunque este pasaje carece de elementos animalescos explícitos, constituye un “guiño”, una especie de adelanto de la imagen del vejete con cuerpo de araña que aparece después en la pesadilla. Poco más adelante, el narrador describe las dos clases de arañas que habitaban el desván donde pasaba el tiempo cuando niño: “una [...] de patas relativamente cortas [...] y otra [...] de cuerpo diminuto y ovóide suspendido entre sus patas largas y finas en extremo [...] á la que los muchachos suelen llamar *cáncer, espíritu ó muerte*<sup>19</sup>” (88). Esta información podría pasar por insignificante si se soslayara la descripción del viejo. Sin embargo, presenta el elemento de comparación con el cual el niño asocia la constitución física del vejete. Se trata, entonces, de otro adelanto de lo

---

<sup>19</sup> Cursivas en el original.

que se mostrará en el sueño. Además, los nombres “cáncer” y “muerte” con que se conoce comúnmente la araña es otro guiño acerca del desenlace y se conecta con la antipatía, la repugnancia y el temor del protagonista. La comparación de los personajes con animales constituye una de las isotopías del texto.

Líneas más adelante, el narrador refiere el acto de desasirse de los brazos del viejo de la siguiente manera: “mi padre [...] me arrancaba de la férula odiosa, escapando yo con la ligereza de un gamo que se siente libre de la red que le aprisionaba” (85). Esta comparación del personaje con un “gamo”, además de entrar en la isotopía mencionada, brinda nueva información acerca de las emociones del niño: al ser sujetado por el viejo, se siente morir o en peligro mortal. De igual forma, dicha comparación abre la puerta a otras asociaciones que quedan un poco más lejos de lo enunciado, tales como ser presa de un terror “salvaje” o “instintivo” como la repugnancia que se menciona al principio.

En cuanto al tiempo en la descripción, aunque el pretérito imperfecto, desde su aparición, indica el carácter inconcluso de los sucesos que se relatan, ciertas frases señalan directamente esa especie de transportación al pasado mediante la cual el descriptor abre paso a un observador que permite el recuerdo vívido: “Paréceme oír aún la cascada risilla y ver la figura repulsiva de aquel extranjero [...]” (85). El sonido y la imagen se mantienen vívidos en el presente, como indica la frase “paréceme oír aún [...] y ver”, porque el descriptor abre paso a su yo-niño, que observa y experimenta. Además, como puede verse, el recuerdo está formado por imágenes, pero también por sonidos, por lo que más que un observador, la figura desde la cual se describe es un cuerpo sensible posicionado en ese otro tiempo y espacio. Se cumple así, en el discurso, que aquello que es acontecimiento ante el sujeto lo es por la intensidad pasional/emocional que provoca y por la fuerte impresión que causa en la

sensorialidad. Líneas más adelante se repite la frase que expresa ese traer como vivencia el recuerdo al presente, acompañada de la referencia a las sensaciones física y emocional que la visión del viejo provocaban en el niño y persisten en el hombre mediante la evocación:

[...] paréceme que le miro, envuelto en su verdosa capa rabona, cubierto por el grasiento sombrero de copa de anticuada forma, y experimento aún aquel estremecimiento, aquella sensación de malestar que me causaba su presencia, de la que sólo me sentía libre refugiándome en el desván, asilo silencioso donde pasó furtiva mi niñez, entristecida por el medio nubloso en que se desarrolló (85).

La repetición del adverbio “aún” reafirma la intensidad del recuerdo, que puede provocar las mismas sensaciones de la vivencia original. Si bien primero se alude al sentir físico, con la mención del estremecerse, la frase “sensación de malestar”, al ser imprecisa, parece englobar tanto este plano como el emocional. Además, la extensión de dicho malestar la señala el hecho de que sólo es posible dejar de sentirlo estando en el desván, es decir, trasladándose a otro campo perceptivo. Así, la extensión del malestar es equivalente a la extensión del vejete, como fuente, en el campo perceptivo del niño. Nótese además que la “influencia” de la fuente sobre el blanco va más allá del contacto entre ambos. La mención de la infancia como “entristecida” apunta también la intensidad de la afectación que el vejete provocó en el niño, puesto que aquel es parte fundamental de la “nubosidad” del medio en que este creció. Esta idea se respalda en el hecho de que el narrador omite, además de la ausencia de la madre y la angustia del padre tras sus conferencias con el vejete, otras causas de tal “nubosidad”.

Otro de los pasajes donde resaltan las emociones del protagonista, es el encuentro entre este último y el viejo en el despacho del padre. Mientras el niño contempla absorto, en un

ejemplar de la *Divina Comedia*, el grabado de Doré que muestra a Aracne con grandes patas de araña, el viejo se acerca sin que el primero lo advierta:

No pude contener un grito de sorpresa y terror: á dos pasos, al otro lado de la mesa, me contemplaba en pié el odiado viejecillo con la sempiterna risa socarrona en su rostro que me parecía aún más mefistofélico [...] Mis dientes castañetearon y, de un salto, abandoné el sillón tratando de huir; pero él entonces se colocó delante de la puerta extendiendo sus brazos hacia mí y diciendo: “Ya sabes, chiquillo, no se pasa sin dar un abrazo” y en aquella postura, un tanto agazapado, avanzó atajando mis rodeos hasta agarrarme á pesar de mis gritos. En aquel momento la puerta se abrió y mi padre, muy pálido y con brusco movimiento, me sacó de entre las tenazas que me sujetaban (90).

En este caso, a diferencia de las citas anteriores donde se refería la antipatía y la repugnancia, la sorpresa del encuentro y el hecho de hallarse a solas con el hombre, provocan terror. Este se manifiesta físicamente en el castañeteo de los dientes, la rapidez de los movimientos y los gritos. La mención de estos efectos es, al igual que en otros cuentos revisados, una de las formas de llevar el sentir al discurso. La adjetivación del viejo como “odiado” alude también a las emociones del niño. Si bien antes la voz narrativa podría haberse referido al viejo como antipático, la alusión al odio es más pertinente en la evocación de este momento de terror. Asimismo, la adjetivación de la risa como sempiterna, al referir de nuevo la frecuencia de esta, intensifica también la expresión indirecta de la inquietud que provoca en el niño. Se insiste también en el carácter amenazante del hombre, mediante los términos “socarrona” y

“mefistofélico” para representar su sonrisa y su rostro respectivamente. Se repite, además, la animalización del viejo al referir su postura como “agazapada” y sus manos como “tenazas”.

La inquietud del protagonista se extiende más allá del momento en que el vejete está fuera de su vista. Al salir del despacho de su padre, el niño se dirige apresurado a su habitación, olvida tomar el café con leche que tiene por costumbre, bebe un vaso de agua “acosado por una sed atroz” y se acuesta “presa de escalofrío y malestar” (90). De nuevo aparece el término “malestar” para referir el sentir en torno al vejete, con lo que se recalca su carácter indefinible. La inquietud profunda tiene como elementos de representación la huida pronta, el olvido de un hábito y la sed anormal. El primero de ellos busca, en términos de la semiótica pasional, posicionar el cuerpo en un campo de profundidad distinto: este acto, aunque no desaparece el objeto temido, disminuye la influencia de este sobre el cuerpo que lo percibe. El segundo elemento apunta a la intensidad del temor, el cual ha afectado el comportamiento al concentrar la mente en sí mismo. Por último, la sed “atroz” señala también la intensidad de la emoción que ha llegado al grado de acelerar el pulso o de secar la boca.

Cuando el objeto temido ya no se encuentra en el campo de percepción del sujeto pasional, puede decirse que su influencia “disminuye”, pero no que desaparece. Una vez que la pasión se apodera del sujeto, el objeto o acontecimiento que la desata no necesitan seguir presentes para ejercer su influencia afectiva y efectual sobre él. Esto se observa en el malestar del niño tras abandonar el despacho, así como en la agitación que experimenta al dormir<sup>20</sup>, y con mayor concreción en la pesadilla que tiene esa misma noche y a la que se refiere como “espantosa”. En ella, el niño se encuentra en el desván de su casa, pero este último, junto con

---

<sup>20</sup> “Dormí algunas horas con sueño intranquilo y agitado, despertando a cada instante con sobresaltos” (91).

todos los muebles y objetos que contiene, es enorme. El niño, en cambio, aparece diminuto, del tamaño de un mosquito. En el piso observa dos sombras moviéndose que poco a poco comienza a distinguir y que describe de la siguiente manera:

Una era mi padre que, como un enfermo baldado, se arrastraba penosamente en cuatro piés, gateando como una criatura, hasta tropezar con la otra silueta; era ésta un ser sobrenatural, fantástico, inverosímil, monstruoso y terrible; era una gigantesca araña de múltiples, largas y asquerosas patas sobre las que se mecía el abdomen y la cabeza del viejecillo socarrón, del repugnante italiano: el leonado astrakan de su saco había extendido las gasas o nudos de su tejido y era ya una piel cerdosa de pelos rojizos é hirsutos; por la ancha boca asomaba el sucio colmillo retorcido y, aumentados en número, los ojillos fosforescentes daban al rostro un aspecto diabólico (91).

Las figuras oníricas de ambos personajes, el padre y el viejo, son expresión de las preocupaciones del niño. La imagen del padre como un enfermo agotado y vulnerable que se arrastra representa el desgaste emocional y físico que el niño percibe en el padre cada vez que este sale de una “conferencia” con el extranjero. Los distintos adjetivos para referirse al viejo-araña expresan la mensura del temor del niño, la alta intensidad de la impresión que este causó en su ánimo. Sin embargo, en los términos “fantástico” e “inverosímil” se advierte también un dejo de fascinación, que puede atribuirse a la visión distanciada del adulto que enuncia. Hasta este momento de la pesadilla, el temor sólo se expresa en el carácter “monstruoso” y “terrible” que se atribuye al viejo-araña. La repugnancia es la emoción más presente en la descripción de este último, lo que se observa en los adjetivos “asquerosas”, “repugnante” y “sucio”. Asimismo, aparece de nuevo lo “diabólico” para referirse al rostro del viejo, término que

apunta tanto a su fealdad y a su malignidad presentada por el niño, como a las sensaciones que provoca en este último. La visión del vejete como una araña “gigantesca”, configurada con base en la extensión hiperbólica de sus rasgos más sobresalientes, es el culmen de la animalización con la que se describe al viejo al inicio del relato. Además, en el sueño, al igual que la araña *cáncer* o *muerte* en el desván y que el vejete en el despacho, el viejo-araña estira una de sus patas para tocar a su presa antes de atacarla<sup>21</sup>. La imagen onírica esboza la idea de que, en secreto, aquel viejo extraño es un ser malvado, un monstruo o ambos; idea que, aunque no se expresa directamente, se desprende de la forma en que se describe al viejo y de las emociones que experimenta el niño ante este. Lo horrible del sueño es representación del profundo temor que vive el personaje. Así, la fealdad física y emocional del viejo se traslada a la pesadilla que representa metafóricamente los miedos del protagonista.

Poco más adelante, el monstruo atrapa al padre poco a poco en su red. El terror aparece en forma de angustia y como manifestación somática:

mi angustia no tenía límites, trataba de intervenir, de interponerme, de destrozarse con manos y dientes la red de gruesos hilos que iba formándose y sujetando lentamente á mi desventurado padre... ¡en vano!..... el terror tenía paralizados mi garganta y mis miembros, no podía moverme ni pedir socorro, veíame condenado á ser espectador de la inaudita lucha! (92)

Como se observa también en otros relatos, el personaje refiere lo inconmensurable de la emoción, lo que equivale a señalar su infabilidad y, por tanto, su intensidad. Lo que intensifica la angustia ante el sufrimiento del padre es la impotencia, la paralización del

---

<sup>21</sup> “[...] una de las antenas del monstruo, después de tocar el vientre, estiróse hasta posarse sobre la espalda de mi padre” (91).

cuerpo que, además de manifestar el terror, cancela toda posibilidad de acción. Este fracaso, además, halla una expresión en los diferentes verbos que se indica que no pudieron realizarse como acto: “trataba de intervenir, de interponerme, de destrozar [...]”. Aquí el miedo se halla estrechamente ligado a la empatía y al amor al padre: el niño teme por sí mismo, pero primeramente por su padre al que desearía salvar; de manera que el niño sufre doblemente: por el terror que siente ante el monstruo y por el sufrimiento que este causa a su padre. Al final del sueño, la muerte del padre, y no la presencia del monstruo *per se*, es la que pesa en el sentir: “Terminóse la obra fatal, la red funesta apretó sus nudos; el horrendo fantasma avanzó hasta sobreponerse á su presa, descendió encogiendo los sustentáculos y clavó su mandíbula sobre la víctima indefensa que exhaló un lamento prolongado y doloroso” (92). Por un lado, “fatal” y “funesta” valoran el suceso como una desgracia, como un hecho que causa una tristeza profunda. Además, al referirse al padre como “víctima indefensa” y a su lamento como “prolongado y doloroso”, la voz narrativa enuncia de forma indirecta su compasión y su pena. Por otro lado, el viejo-araña aparece ahora como un “horrendo fantasma”, lo que en comparación a las referencias anteriores conlleva menor implicación emocional.

La pesadilla, como ya se indicó, es prueba de que la afectación del vejete sobre el niño persiste cuando el primero desaparece del campo de percepción; es evidencia de un temor que va más allá del cuerpo consciente. En ella, la inquietud y el temor del niño, que contienen el presentimiento de la intención maligna del viejo, adquieren una forma concreta que constituye además una premonición de la muerte del padre. El sueño metaforiza el sentir del niño y se convierte así en un vehículo de expresión emocional. Es decir, el sueño le permite al personaje expresar su sentir o contar con una válvula de escape, una realización de sus temores que, aunque sea atemorizante, ayuda a visualizar posibilidades de protección.

José Luis Catalán Bitrián señala que el miedo “es un proceso temporal [...] (que) va dibujando, calculando por anticipado el desarrollo del peligro”. En el relato, el niño presiente o atribuye al viejo un carácter peligroso que despierta su temor. La anticipación de este peligro toma forma más “concreta”, a través de la imaginación, en la pesadilla. Esta última, además de presentar una imagen metafórica de la presión que el viejo ejerce sobre el padre, adelanta el momento de contemplar el cuerpo exánime de este<sup>22</sup>. A la anticipación que implica el miedo del niño, se suma una especie de “adelanto” contenido en la configuración de la historia. Aunque el narrador restringe su saber al avance cognoscitivo del niño, varios elementos anticipan el final funesto: la gran casa envejecida y en decadencia, el aspecto débil y sombrío del padre, el desgaste físico de este último tras sus conversaciones con el viejo, el recuerdo doloroso de la madre fallecida, el “medio nubloso” en que creció el niño e incluso la coincidencia en tiempo entre la contemplación inquietante del grabado de La Divina Comedia y el encuentro a solas con el viejo. Ambos tipos de anticipación, la que se deriva del miedo del niño y la que brinda la configuración discursiva, precipitan el tiempo, puesto que traen al presente sucesos del futuro. Esta aspectualización podría considerarse característica de varios relatos macabros, en tanto que las emociones de sus protagonistas y los rasgos inquietantes de sus espacios parecen contener en sí mismos el acontecimiento trágico que suscita el acto de narrativo.

Al despertar, las emociones experimentadas durante el sueño siguen afectando el cuerpo del niño. Este sale de su habitación en busca de su padre. La descripción del trayecto

---

<sup>22</sup> Con el momento del suicidio del padre ocurre algo distinto. Cuando el niño observa en sueños cómo el viejo-araña mata a su padre, no necesariamente se trata de una anticipación. Es posible que, en sueños, el niño haya visto el asesinato mientras en la realidad narrativa su padre también perdía la vida. Aunque en el plano real el hombre muere por su propia mano, la nota de suicidio aclara que la visión onírica no erró en la causa profunda de la muerte: el hombre se suicida a causa del viejo, impulsado por el temor de que este le arrebatase la fortuna que guarda para su hijo.

desde la cama hasta el despacho donde se encuentra el cadáver presenta varios detalles que apuntan a las emociones del personaje sin expresarlo directamente:

Desperté bañado en sudor frío; la fiebre me devoraba. Levantéme y, trastavillando, me dirigí al lecho de mi padre en pos de su auxilio y sus caricias..... El lecho se hallaba vacío y las ropas, por su arreglo, demostraban que no habían sido tocadas. Mi nerviosidad aumentó; haciendo esfuerzos supremos me lancé al despacho; la luz estaba encendida y la puerta entornada. Temeroso de que aún se hallara allí el detestado extranjero, permanecí escuchando unos instantes: el silencio más profundo reinaba en el interior, mi padre habría salido dejando el despacho abierto y con luz..... me decidí a penetrar (92).

El sudor frío y la fiebre, como manifestaciones físicas del miedo, son prueba de lo que ya se mencionó anteriormente: la desaparición del objeto que afecta al sujeto pasional no implica la desaparición de esa afectación. La búsqueda de consuelo en el padre indica la conmoción del niño, que ya no se expresa nombrándola (terror, angustia, entre otros), sino mencionando sus consecuencias. El detalle de las sábanas señala una deducción, un pensamiento elaborándose, con base en un aspecto del mundo externo; este pensamiento afecta también lo interoceptivo, lo que se observa en el aumento del nerviosismo. La parálisis, como consecuencia de la intensidad de este último, amenaza con aparecer de nuevo; esto se observa en la necesidad de hacer “esfuerzos supremos” para dirigirse al despacho. La breve descripción del exterior de este señala la búsqueda de indicios que permitan saber con anticipación qué ocurre u ocurrió en el lugar; es decir, señala la presencia de una mirada que, con una intención determinada, se detiene en elementos específicos y, por tanto, de un cuerpo perceptivo que valora el mundo.

Tras la mención de la luz encendida y la puerta entreabierta, se refiere el temor y, después, el acto de prestar oído, de atender la percepción para formular otra posibilidad con base en ella. Así, la descripción oscila entre lo exteroceptivo y lo interoceptivo, entre los aspectos del mundo externo y lo que estos provocan en la interioridad del personaje. Otro elemento que destaca en el pasaje es la puntuación. Por un lado, los puntos suspensivos indican pausas del trayecto del personaje: cuando el niño se detiene ante el lecho vacío de su padre y cuando delibera si entrar o no al despacho. Por otro lado, los dos puntos indican el momento de atención hacia cualquier sonido. El pasaje es ejemplo de lo que, con base en “El jardín de los senderos que se bifurcan”, Filinich refiere como “el paulatino advenimiento de los objetos a la conciencia (al discurso) del sujeto” lo que “permite apreciar el proceso de *toma de posición* ante una *presencia*” (48). En este caso podría decirse que el personaje va en busca de una presencia específica, la de su padre, pero en el camino se topa con elementos que forman parte de esa otra especie de presencia que constituye el espacio. Poco a poco, el personaje toma conciencia de distintos detalles de este, que él va relacionando con esa presencia a cuya búsqueda se dirige.

El desenlace del cuento presenta la realización de uno de los miedos del niño: la muerte de su padre:

¡Qué espectáculo! ¡Qué inolvidable espectáculo! ¡Qué conmoción más ruda podría experimentarse, que aquella que recibí ante el cuadro que vieron mis ojos dilatados por el pavor?... Mi padre, mi amado padre, el único ser que en el mundo me sirviera de amparo y de guía, yacía exánime al pié de su escritorio en medio de un charco purpúreo y con el cuello dividido por una navaja de afeitar que conservaba abierta en su mano [...] (92y 93).

Antes de la mención del pavor, la emoción que se refiere es imprecisa, pero podría enunciarse como una impresión terrible. La voz narrativa expresa la alta intensidad de dicha impresión cuando dice de forma indirecta que no podría existir una “conmoción” más tremenda que aquella que sintió. El término “espectáculo” tiene aquí el sentido de una escena impresionante que apabulla el percibir y el sentir. Uno de los aspectos que expresan este apabullamiento se muestra en la repetición de dicho término, así como en la huella imborrable que se dice que la escena ha dejado en la memoria. El vocablo “conmoción” apunta la impresión tanto para los sentidos como para las emociones de forma más definida, pues puede referirse a una perturbación ya sea del estado de ánimo o del cuerpo. Con la dilatación de los ojos se mantiene la presencia de manifestaciones físicas del miedo: el pavor modifica el cuerpo. La aposición y el epítome para referirse al padre, al servir de contraste por su carácter positivo, vuelven más terrible la desgracia; esbozan la mensura del dolor del niño y del adulto que evoca y enuncia su pasado. La imagen del cadáver, aunque breve, permite la realización de lo macabro. La descripción del charco como “purpúreo”, en lugar de rojo, destaca la intensidad del color, así como la cantidad acumulada e incluso la densidad de la sangre. Además, las indicaciones del cuello como “dividido” y de la navaja que permanece “abierta en su mano” retoman y conducen a recrear el momento no descrito del suicidio.

En “El vampiro”, la experiencia de lo macabro se vive en el contacto con el viejo, en la pesadilla, en la búsqueda del padre cuya muerte se teme y en la visión del cadáver. El cuerpo macabro se presenta en dos formas: como cuerpo muerto que impresiona (el del padre) y como cuerpo grotesco que perturba y atemoriza (el del viejo). El vejete es además un sujeto

macabro<sup>23</sup>, puesto que disfruta de la angustia que provoca en el niño. Así, podría decirse que su personalidad va acorde con su aspecto físico. El protagonista vive la experiencia de lo macabro en su contacto con el viejo, puesto que la perturbación que le provoca lo lleva a temer por su vida. Al igual que en otros relatos, el miedo aparece en relación a otros estados o emociones positivas: el horror de la muerte del padre aparece más terrible a la luz del amor que el niño le profesa. Cabe resaltar que, al igual que en otros relatos macabros, el terror se intensifica a raíz del intercambio de roles entre observador y objeto observado: cuando el observador deviene objeto se halla a merced de la mira y de las intenciones del otro, es decir, queda vulnerable ante lo temido. Esta vulnerabilidad, que también asusta, provoca parálisis y, simultáneamente, un profundo dese de huida.

---

<sup>23</sup> En varios cuentos decadentistas se presenta un narrador-personaje al que podríamos reconocer como “sujeto macabro”. Este se caracteriza por herir o asesinar sin sentir culpa, con el propósito, generalmente, de experimentar placer. Puesto que el sujeto macabro no enfrenta la muerte propia, sino que provoca la ajena, su estudio se aleja de los objetivos de este trabajo.

### **Capítulo 3. Espacios de lo macabro**

En los relatos macabros decadentistas, además de los cuerpos, también los espacios pueden configurarse como macabros. En tales casos, las experiencias afectivas están ancladas a un espacio específico, cuyos rasgos se oponen a los de aquellos espacios que son comunes para el personaje. En los cuentos que aquí se presentan, los espacios se erigen como macabros a raíz del percibir y el sentir de los personajes.

En este capítulo se enfocan tres aspectos: la incertidumbre respecto al espacio, la atmósfera macabra y lo extraño en la cotidianidad. El primero se refiere a la ignorancia respecto al espacio-tiempo en el que un personaje está posicionado; este no saber aterroriza porque cancela todo lo conocido. El segundo está formado por distintos elementos sensoriales que perturban al evocar la muerte. El último aspecto gira en torno a la intrusión de fuerzas sin causa visible que desatan irregularidades en el hogar del protagonista.

#### **3.1 La incertidumbre y el más allá en “Finis desolatrix veritas” de Abraham Valdelomar**

“Finis desolatrix veritas” se publicó por vez primera en el periódico *El Comercio* en enero de 1916. En él, un hombre relata su llegada a una tierra desolada que no consigue reconocer, donde cobra conciencia de haber muerto. Allí, el hombre posee por cuerpo un esqueleto descarnado, el suelo está cubierto de huesos, el cielo es gris y todo parece faltar de vida. De un montículo de huesos, otro esqueleto se levanta y mira a su alrededor. El hombre va a su encuentro con la intención de resolver sus dudas, pero las respuestas del esqueleto no satisfacen su inquietud. Temeroso ante la incertidumbre, el hombre ruega a Cristo y a la

Virgen María que traigan la salvación. Tras decir que sus rezos son inútiles, el esqueleto confiesa ser Cristo.

El relato comienza con el despertar del hombre tras la muerte y con la descripción de aquella tierra desconocida, en la que se resalta la ausencia de vida:

Cuando me incorporé tuve la sensación de haber sido animado por una corriente eléctrica. Mi esqueleto estaba intacto y podía mover los miembros sin dificultad en el trágico paisaje. Sobre la estéril extensión nada acusaba la vida. Todo lo que alguna vez fuera animado, todo lo que surgiera sobre la tierra por el raro soplo del germen, los edificios, los árboles, los hombres, las aguas, el ruido del mar, todo había concluido. Me encontraba sobre una yerma extensión despoblada. En el horizonte ilimitado y oscuro, nada se destacaba sobre el suelo. El Sol, como un foco enorme y amarillo, estaba inmóvil en el vasto confín, y ya sus rayos fríos no animaban la tierra. Enormes masas negras de nubes inmóviles encapotaban el cielo. A mi alrededor había un gran hacinamiento de huesos y era dificultoso ver el suelo (197).

El hecho de que el narrador personaje abra el discurso con la descripción de su experiencia propioceptiva es significativo: el personaje se encuentra en un mundo desconocido, en el que incluso su propio cuerpo, elemento que debería resultarle familiar, se presenta bajo distintas características. El hecho de que el cuerpo del personaje sea ahora un esqueleto señala también la destrucción del mundo conocido. Sin embargo, es curioso que, en primera instancia, tal hecho no parece sorprender al personaje. En el fragmento citado se enfatiza la gran magnitud del espacio al llamarlo “extensión”, “horizonte ilimitado” y “vasto confín”, caracterización

que refuerza la sensación de soledad que el narrador-personaje refiere líneas más adelante. Esta repetición de la referencia a la extensión del espacio apunta directamente el posicionamiento corporal, puesto que la valoración del espacio se realiza con base en el propio cuerpo, en las sensaciones de este colocado en aquella amplitud.

Desde la primera vez que el narrador se refiere al espacio, señala ya una valoración de este. El narrador nos lo presenta como un paisaje “trágico”, lo que revela que el vacío y la desolación contrarían sus expectativas sobre la vida después de la muerte. El vacío se configura, por oposición, en la referencia a lo que conformaba la cotidianidad del hombre (edificios, árboles, seres humanos, agua) y que ha desaparecido; así como en el carácter “yermo” de la tierra circundante. La desolación que el personaje advierte en el paisaje se muestra en varios detalles: la esterilidad del suelo, la conclusión de todo lo animado, lo despoblado, la muerte del sol, la oscuridad del cielo y la acumulación de huesos humanos.

En el cuento, parte esencial del carácter macabro del espacio es el movimiento que de vez en cuando anima los huesos acumulados:

[...] sentí una vibración uniforme que agitaba todos los despojos. Como movidos por una corriente eléctrica intermitente, los huesos pugnaban por levantarse y volvían a caer sin movimiento, como desmayados. El tinte pálido del Sol, ya muerto, animaba cloróticamente aquella doliente visión (197 y 198).

El relato inicia con sensaciones corporales extraordinarias: la del propio cuerpo animado por electricidad, y una “vibración uniforme” que no se explica y que no se atribuye a ningún sentido en particular. Estas experiencias sitúan al personaje, de entrada, en un plano de existencia que difiere del cotidiano. Ante el observador, los huesos parecen animados por una

“corriente eléctrica”, el mismo tipo de energía al que este atribuyó la animación de su cuerpo. Este detalle “emparenta” en origen y características los huesos hacinados con los del personaje, por lo que informa a este último que ha muerto. El esqueleto viviente que habita el protagonista, así como la animación interrumpida de los huesos, confunden las fronteras entre lo vivo y lo muerto. Sin embargo, aparentemente, esto no sorprende al personaje, quizás porque es consciente de haber muerto y porque su fe religiosa, como se verá más adelante, le promete un “más allá” de la vida.

El término “doliente” indica directamente el sentir del personaje ante la visión de los huesos que se esfuerzan por levantarse. Sin embargo, el resto de la descripción también apunta a la impresión que tal imagen ha causado en él. La comparación del impulso de los huesos con una corriente eléctrica podría señalar la sobrenaturalidad que el personaje advierte en el hecho, así como el intento por comprender lo que sucede. La dificultad de los huesos para alzarse es enunciada como una “pugna” y su fracaso como un “desmayo”, lo que en conjunción con el término “doliente” apunta a una cierta conmiseración por parte del personaje. Esta emoción, ligada a la empatía, proviene en parte del imaginarse a sí mismo en el lugar de los seres fragmentados cuya fuerza es insuficiente. Aunque el hombre, ya no posee un cuerpo completo, el recuerdo de la experiencia corporal pervive en él como horizonte de valoración de lo observado. Al final del fragmento, la atención de la voz narrativa en la luz pálida que el sol arroja sobre los huesos resalta la tristeza de la escena: la luz solar disponible es una luz muerta, enferma, debilitada. Además, la alusión a los huesos como “despojos” es también un cambio significativo: los huesos no son sólo eso, sino restos, partes que solían conformar un organismo vivo.

Hasta el momento sólo los términos “trágico” y “doliente” expresan directamente el sentir del personaje. Sin embargo, la abundancia de determinativos para el campo/espacio da cuenta de la afectación de este último sobre el hombre. La alusión repetitiva, en distintas formas, a la falta de vida en aquel espacio, acusa que esta característica es la que ha impactado con mayor intensidad el sentir del observador. A esto se suman, como elementos que afectan al hombre, la amplitud del espacio y la oscuridad. En el cuento, varios elementos apuntan a un proceso gradual del morir. En cierta forma, el protagonista no ha terminado de morir, pues todavía habita su esqueleto que se ha animado por causa desconocida. La isotopía de la muerte se configura en el relato a través de la configuración del espacio. Este último está conformado, principalmente, por un sol moribundo y opaco, un cielo encapotado de nubes (oscuro) y un suelo cubierto de huesos.

Después de la presentación del espacio, el narrador-personaje recuerda el momento de su muerte:

Entonces vínome a la memoria, después de grandes esfuerzos, el pasado...

Yo estaba la última vez en mi lecho ... Sentí un cuchichear de voces, vi caras entristecidas, y a una palabra del médico, rompieron a sollozar... Ya no podía moverme; había perdido el dominio sobre mí mismo y los párpados caían sobre mis ojos, pesadamente. Pero mi conciencia estaba perfectamente clara.

Oía aún los sollozos; sentí que alguien, mi madre, me abrazaba llorando; sentí que un Cristo de metal descansaba en mi pecho; una mano puso frente a mis labios un espejo, y después todo se desvaneció” (198).

Se configura aquí una conciencia que puede percibir más allá de la vida del cuerpo.

Esta conciencia, aunque incapaz de controlar el cuerpo, puede sentir el peso de los

párpados, escuchar lo que el cuerpo vivo escucharía, sentir la textura del crucifijo y la fuerza del abrazo. Sin embargo, la conciencia sobrepasa las capacidades del cuerpo vivo, puesto que es capaz de “ver” aun cuando los ojos están cerrados.

Una vez que la memoria del pasado confirma su muerte, el hombre cuestiona su presencia en ese lugar y se pregunta por sus seres amados:

Yo debí ser sepultado, naturalmente en el cementerio de mi pueblo [...] ¿Por qué, pues, me encontraba yo en este desolado paraje, cuando el espíritu volvía a animar mi esqueleto en esta hora definitiva? ¿Quién podía haber trasladado mis restos a este extraño lugar? [...] ¿dónde estaban mis seres amados? ¿Por qué me encontraba yo solo en medio de tantos despojos? Una duda mortal y fría me lastimaba” (198).

Son múltiples las referencias que el personaje hace al espacio en este y en otros pasajes. Aunque se presentan en mayor cantidad que las expresiones directas de una emoción, constituyen gran parte de las valoraciones que revelan el sentir del personaje. Además, la repetición de expresiones para referirse al lugar, enfatiza el extrañamiento del observador: “desolado paraje”, “extraño lugar”, “en medio de tantos despojos”. En los códigos modales, el “querer saber” impregna gran parte de la narración, puesto que el hombre se extraña ante su destino después de la muerte: este “más allá” no es el que él esperaba. Si bien en este párrafo el discurso se mueve principalmente en la dimensión cognoscitiva, ciertos determinativos revelan la experiencia afectiva en relación al no saber del sujeto: “desolado paraje”, “extraño lugar”, “campo de desolación”. Además, la última frase, “una duda mortal y fría me lastimaba”, señala esta conexión entre lo cognoscitivo y lo afectivo: lo que lastima es el no-saber, el determinativo “mortal” figura un dolor profundo, el adjetivo “fría” introduce una

metáfora basada en una experiencia corporal desagradable<sup>24</sup>. En suma, el pensamiento hace sentir: el dolor es el efecto emocional del extrañamiento y de la incertidumbre.

Después de esta serie de preguntas a sí mismo, el hombre busca respuestas en el espacio circundante y observa a la distancia otro esqueleto que se halla en pie:

Extendí la vista para buscar en la extensión gris algo tangible a qué poderme referir y vi lejos, muy lejos sobre la enorme extensión de huesos, un esqueleto que como yo, se elevaba en aquel campo de desolación. Sobre la gran cantidad de huesos se incorporaban ya algunos esqueletos que trataban de ponerse en pie; pero volvían a caer sin ánimo sobre la tierra. Me encaminé con dificultad entre las óseas capas hacia el esqueleto. A mi paso cruzaban de repente, con velocidad, tibias, omóplatos y cráneos que iban a reunirse con sus cuerpos (198).

Como puede verse, se repite la alusión a la gran magnitud del espacio y a la ausencia de colores vivos. La formación y derrumbe constantes de los esqueletos evocan la vida que solía animarlos y la muerte que ha pasado por ellos; es otro aspecto que alimenta la atmósfera de destrucción que se presenta al inicio. Aquí la visión de los huesos adquiere mayor concreción: estos se presentan ahora como partes de esqueletos disgregados, son tan abundantes que forman capas a través de las cuales el personaje tiene que abrirse paso y, además, reciben del narrador-personaje un nombre específico que los individualiza a la vista y que, por tanto, los dibuja con precisión. Es pertinente señalar también la presencia de una sensorialidad no mencionada, a la que el lector puede acceder con base en su propio conocimiento del mundo y

---

<sup>24</sup> La vivencia física continúa como referencia para sentir y valorar el mundo.

en su imaginación: el sonido de los esqueletos al derrumbarse, de los huesos al correr y chocar unos con otros, de las “óseas capas” al ser empujadas lentamente por los pasos también óseos del personaje, así como la sensación en su “cuerpo” que experimenta el personaje al caminar entre los huesos hacinados.

El personaje busca respuesta a las dudas que lo inquietan en el esqueleto-ser con quien se topa. Estas preguntas contienen, asimismo, una y otra vez, la valoración del espacio en que se halla el personaje y, por tanto, la experiencia de este en su interacción con aquel:

—¿Qué ha sucedido? ¿Qué extraña pesadilla es ésta? ¿Por qué me encuentro aquí? ¿Vos no podríais responderme? ¿Quién ha animado mis huesos? ¿Quién me ha dado de nuevo estos sentidos que me permiten razonar? ¿Por qué mi cuerpo ha venido a aparecer aquí? ¿Qué tiempo hace, decidme, que desaparecí de la vida? ¿Dónde están mis seres amados? ¿Es esto la tierra? ¿Es aquel el Sol? Habladme, por vuestros más caros recuerdos, dadme una luz que amortigüe esta duda cruel... ¿Estamos acaso en el infierno?...

El esqueleto no me respondía. (199).

En un primer momento, la ausencia de respuesta por parte del esqueleto-ser, acentúa la soledad que experimenta el protagonista y aumenta su desesperación. Tanto el referirse al lugar como “extraña pesadilla” como el considerar la posibilidad de encontrarse en el infierno, valoran negativamente el espacio y expresan, simultáneamente, el sufrimiento del personaje. La duda se acompaña de un determinativo disfórico. Si la duda es “cruel”, su carácter perjudicial reside en la falta de respuestas, por parte del esqueleto-ser, que podrían librarlo de la ignorancia. El sufrimiento del personaje procede entonces de tal ignorancia y de la incertidumbre. Esta idea se refuerza líneas más adelante: “¡Habladme, por Dios! Dadme

una *luz*, sacadme esta tortura o dejadme en la nada, pero no prolonguéis este estado de laceración. ¿Esta *noche*<sup>25</sup> terminará? ¿Habrá una nueva aurora?” (200). El desconocimiento no es sólo motivo de ansiedad para el personaje, sino de un dolor comparado al físico, al que proviene del daño del cuerpo. El no-saber hiere afectivamente. La tensión entre el querer-saber y el *no-poder-saber*, así como entre el *creer* (en una determinada vida después de la muerte) y el *saber* a medias que le brinda la percepción, provocan una honda pena. Al igual que en otros relatos macabros, el no-saber atemoriza. La serie de preguntas evidencia el querer-saber del personaje y dirigen el discurso a la dimensión cognoscitiva. Sin embargo, los temas en torno a los que giran las preguntas y cómo estas se mencionan una tras otra apuntan el desconcierto del personaje. En el fragmento anterior, cabe resaltar, surge una nueva expresión para referirse al tiempo-espacio del relato, “esta noche”, en oposición a la “aurora” que era la vida. Con la alusión a la oscuridad y la luz como rasgos que caracterizan la muerte y la vida, y simbolizan la ignorancia y la sabiduría, respectivamente, se refuerza el desconocimiento del personaje, puesto que metafóricamente, es un “ciego” que, necesitado de “luz”, camina en “esta noche”.

Ante la falta de respuesta por parte del esqueleto, de información acerca de este nuevo mundo, el personaje despliega su conocimiento acerca del mundo vivido: “Yo era de un país joven, de un continente nuevo; cuando yo vivía, la vida era buena, los árboles alegraban el mundo, los ríos corrían desbordados, un soplo de actividad hacía evolucionar lo creado.” (199). El personaje contrasta lo que él concebía como la vida y aspectos que él apreciaba con el mundo que ahora lo rodea. La imagen que se esboza de la vida anterior presenta un campo semántico que contrasta fuertemente con el espacio que rodea al personaje. El mundo

---

<sup>25</sup> Las cursivas son mías.

conocido se caracteriza por la vida, la vegetación, la alegría, la abundancia y el movimiento; el mundo circundante, por los despojos, la oscuridad, el suelo estéril, la pena, el vacío y la inmovilidad. Incluso aparece lo naciente que se opone a la muerte circundante: “país joven”, “continente nuevo”. Esta oposición de campos semánticos, si se toma en cuenta la valoración disfórica del espacio por parte del personaje, hace emerger nostalgia en su discurso. Se percibe en la voz narrativa, un dejo de decepción, la resistencia a aceptar la desaparición del mundo. La fuerza del contraste alimenta el sufrimiento del personaje y oscurece aún más, ante sus ojos, el mundo nuevo y misterioso al que ahora se enfrenta.

Las primeras líneas intercambiadas con el esqueleto constituyen la cancelación de las lógicas básicas del mundo conocido: “—Pero ¿y el tiempo? / —Ya no hay tiempo. / —¿Y el espacio? / —Ya no hay espacio.” (199). Además, el Sol, elemento que se repite en el texto como apagado y moribundo, en contraste con su carácter de “dador de vida” en la visión popular, es declarado por el esqueleto como “agonizante”. La información que ahora tiene el hombre le permite pensar que se halla en el “tiempo” del Juicio Final: “¿Estamos pues en el fin? ¿Hemos sido llamados por Dios?” (199). Aunque la conversación no se acompaña de descripciones de su estado de ánimo, las preguntas del hombre contienen sus preocupaciones y enfatizan su ignorancia, así como uno de los elementos del espacio que más afectan su ánimo: el vacío, la ausencia de todo aquello que para él significó la vida humana.

La respuesta del esqueleto es siempre la misma: “¿Quién sabe!”. Ante la falta de respuestas acerca de la siguiente etapa de la tierra desolada, la mirada del personaje se dirige de nuevo hacia el paisaje, en un intento, quizás, de buscar indicios que le permitan realizar alguna inferencia: “En la extensión desolada y sombría, algunos esqueletos comenzaron a moverse y a animarse. Caminaban lejos de nosotros, en diversas direcciones. / —¿Vos sois

acaso cristiano? ¿Conocisteis y amasteis a Cristo?” (200). Aparentemente cuando la percepción y el intento de saber han fracasado, el personaje recurre al creer, a la fe: a un ser y una fuerza que, aunque no son tangibles en el mundo externo, poseen carácter de verdad, en tanto que el hombre confía en ellos, en su mundo interior. Cuando el mundo exterior, tanto el espacio (que no es como él esperaba), como el esqueleto (que no responde satisfactoriamente) no cumplen sus expectativas, el hombre se vuelve a su mundo interno en busca de consuelo y de respuestas.

Con la mención de Cristo y la esperanza que el personaje conserva en la salvación divina, afloran las emociones en el discurso. El “nuevo muerto” pregunta al esqueleto-ser si es cristiano. A ello, este último responde: “Tú hablas de Cristo. ¿En tu tiempo aún se le conocía? ¿Eres tan viejo? [...] la Humanidad dudó un día que Cristo hubiera existido y que su religión hubiera tenido prosélitos” (200). El “nuevo muerto” no puede creerlo y, a su vez, replica:

—Eso es imposible. Cristo vive en el cielo. Cristo me salvará. Cristo está a la diestra de Dios, él era el Hijo de Dios, él velaba por la especie y por el Espíritu humano.

—¿Quién sabe!

—Cristo, a la hora final del Universo, vendrá a buscar a sus hijos, intercederá por ellos ante Dios, les dará una mansión de bienaventuranzas...

—¿Quién sabe!

—Allí nos reuniremos todos los que en vida nos amamos. Allí encontraremos a nuestros seres queridos. Allí el espíritu de los buenos tendrá una dulce consolación.

—¿Quién sabe! (200).

En este fragmento, las anáforas reflejan los anhelos del hombre. La repetición del nombre de Cristo pareciera tener la intención de reafirmar la fe, de fortalecer el ánimo mediante la palabra, de dar forma a la figura de Cristo mismo y al consuelo que este sí podría brindar al hombre. Asimismo, la repetición de la frase “¡Quién sabe!” enfatiza la desesperanza y la incertidumbre. La enumeración de creencias forma una defensa, es una reafirmación de ellas para enfrentar lo increíble y el sufrimiento. Más que una explicación al ser con quien conversa es una especie de recordatorio que el personaje hace para sí mismo. Sin embargo, la esperanza que trasluce lo enunciado contrasta fuertemente con las características del espacio en que se hallan los personajes y con la respuesta repetitiva y desconsoladora del interlocutor. A la manera del salmo responsorial de las ceremonias católicas, se enuncia una fórmula de fe y se obtiene una respuesta, con la gran diferencia de que esta última, en vez de una confirmación de lo enunciado, es una puesta en duda que resquebraja su solemnidad.

Tras la mención de Cristo, el esqueleto finalmente brinda algo de información al hombre, pero este se niega a creerla. El esqueleto explica al “nuevo muerto” que, después de morir, el cuerpo se disgrega en sus múltiples elementos y regresa así a la naturaleza de la que proviene. Además, afirma que este es el fin definitivo y que aquello que ambos solían ser ya no es perceptible: “Ahora somos una vana imagen intangible; somos un recuerdo, pero toca tus miembros, busca tus huesos; no encontrarás nada, nada.” (201). El creyente busca su cuerpo sin encontrarlo y se percata de que ahora es un “efluvio, una idea” (201). Tras ello reafirma su creencia en Dios y rebate la idea de que el final del mundo humano sea como ese: “Pero la humanidad no puede perecer así. Tenemos un fin. Yo soy creyente. Yo creo en Dios. [...] Dios existe y es eterno. Él vendrá por sus hijos. Jesucristo me acompaña. Yo creo que él vendrá; él es la esperanza, el áncora de salvación del mundo.” (201). Una vez más, la mención

de su fe religiosa revela la contrariedad que causa al personaje hallarse en ese lugar que sólo le parece comparable al infierno. Se resiste a creer que sus expectativas no serán cumplidas.

En medio de la decepción y la contrariedad, el “nuevo muerto” conserva la esperanza de que no todo está perdido. Mientras en el dominio de lo exteroceptivo se presenta ese espacio oscuro y desolado, así como las palabras desconsoladoras del esqueleto, en el dominio de lo interoceptivo el sufrimiento y la decepción entran en conflicto con la confianza en Dios y el fervor religioso. Este conflicto en el interior del protagonista se intensifica después de que el esqueleto parece sufrir también en aquel espacio estéril:

El esqueleto quedó un gran momento silencioso, con la calavera inclinada sobre el esternón, en desoladora actitud. Yo comencé a rezar, espantado, contrito, poseído por un pavor trágico: Señor mío Jesucristo, Dios y hombre verdadero, Creador del cielo y de tierra...

— No reces, es inútil (201 y 202).

Es la primera vez que aparece el miedo de forma directa. Puesto que el esqueleto carece de esperanzas y sus palabras no pudieron brindarle consuelo, el nuevo muerto parece sentirse más solo que al principio y su fe parece tambalearse. No parece aventurado imaginar temblorosa o al borde del sollozo esta voz que reza. La imagen de aquel espacio oscuro, de cielo gris y de suelo cubierto de huesos en el que suena una plegaria pronunciada con temor doloroso, bien puede constituir un ejemplo de lo macabro dado por el enfrentamiento al horror y por el contraste entre la paz que evoca el rezo y el sentir del personaje.

Al continuar la plegaria, el personaje deja de contener su desesperación: “¡Madre mía, madre mía! — gritaba yo desconsolado y mi voz se perdía sin eco en la extensión siniestra.” (202). Cada cambio en la forma en que se expresa el personaje evidencia un cambio

emocional, un movimiento en el dominio interoceptivo. Se ha roto la calma que el personaje luchaba por conservar mediante la evocación de su fe. Por primera vez, el personaje se confiesa “desconsolado” y expresa físicamente, mediante el grito, su dolor. De nuevo se refiere al espacio como “extensión”, pero con el nuevo adjetivo esa adquiere un tinte mucho más oscuro. De “despoblada”, “gris” y “desolada” pasa a ser “siniestra”, no en su constitución, sino en la visión del personaje. Si aumenta el terror de este, aumenta también el carácter espantable del espacio. Llama la atención el término “siniestro” porque suele acusar algo amenazante, característica que hasta el momento no se había otorgado al espacio. En dicho término, además, puede contenerse la sospecha de una voluntad maléfica, aspecto común a las historias macabras.

Un momento más tarde, el nuevo muerto se arrodilla a los pies del esqueleto y sollozando le pide que recen juntos. Es entonces cuando este último confiesa ser Cristo. Tras ello, la voz narrativa describe: “Los huesos se animaban, se animaban, y el sol iba oscureciéndose, fijo en el mismo punto del horizonte” (202). Concluye así el relato. La angustia y desesperación del personaje se representan con el sollozo, manifestación física, y con el arrodillarse, acto simbólico que tiene por fin solicitar compasión. De nuevo se observa que, aunque se trata de un mundo posterior a la muerte y, aunque el personaje ya no posee un cuerpo, las emociones se representan con base en la experiencia física, por lo que no hay exploración imaginativa de las posibilidades del sentir en un plano distinto. La falta de respuesta del protagonista hacia Cristo es bastante significativa. Una vez que conoce la identidad de este, toda la conversación se resemantiza. Si Cristo dice que es inútil rezar, si ignora lo que les espera a las almas humanas, si no es capaz de brindar consuelo, toda esperanza está perdida para el personaje. El que de la respuesta de Cristo el discurso salte de

nuevo a la descripción omitiendo el sentir del protagonista, acusa de forma sutil una especie de parálisis emocional que raya en la indiferencia. La llegada de lo que se teme, en este caso la pérdida de la esperanza, provoca una actitud que, si bien parece carente de emoción, puede interpretarse como resultado de una emoción de tal grado de intensidad que es preferible disfrazar de indiferencia.

El espacio del cuento se caracteriza por su gran tamaño, la ausencia de colores vivos, la falta de luz, lo estéril y la acumulación de huesos. La perspectiva del personaje, mediante la valoración de estos rasgos, da al espacio otras propiedades que proceden en realidad de su interacción con él: triste, doloroso, desolado, incierto. La tensión se produce entre su *querer*, representado por su expectativa del mundo después de la muerte, y el *saber*, que puede extenderse al hecho de *conocer*, en el sentido de percibir, este “más allá” que contradice sus creencias. Incluso se dibuja el absurdo como característica posible de ese espacio y que el protagonista busca negar, cuando replica que el fin de la humanidad no puede ser ese.

La configuración del espacio se halla en estrecha relación con la perspectiva y las emociones del personaje. Aunque no hay en el espacio un sujeto amenazante o una situación perjudicial directa, el sentir (la tristeza profunda, el miedo y la desesperación) impide la percepción neutra del espacio y, con ello, otras posibilidades de interacción con este. Así, el espacio del relato es macabro no sólo porque haya huesos hacinados o porque constituya el mundo después de la muerte, sino porque hay una actitud por parte del narrador-personaje que permite tal efecto-sensación. Considero que lo que hace macabro al relato es el “asomo al abismo” que es común encontrar en relatos modernistas y que caracteriza el subgénero que busco proponer.

### 3.2 La atmósfera macabra “En el litoral del Pacífico” de Alberto Leduc

“En el litoral del Pacífico” es un cuento breve, publicado por primera vez en *En torno de una muerta* (1897). Relata la muerte, entierro y exhumación de Arainza, el segundo comandante de un bergantín goleta. Comparte con otros relatos decadentistas hispanoamericanos la catalepsia como tema<sup>26</sup> y la construcción de un espacio inquietante. Es un buen ejemplo de texto en el que, pese a que la voz narrativa disimula bastante su presencia, la racionalidad pasional puede rastrearse en los distintos códigos perspectivas, aspectuales y rítmicos, principalmente.

El relato se estructura con base en el recuerdo y el pensamiento del narrador, lo que permite que todo el discurso se construya afectivamente. Es decir, la historia sigue el trayecto del recuerdo, por lo que en la estructura misma se advierte la presencia de una entidad perceptiva y sintiente que detenta la voz. Esta última se identifica a sí mismo como marinero o ex marinero a través de la dedicatoria que precede la historia: “A mi antiguo jefe, el señor capitán de fragata Teófilo Genesta, ex comandante del cañonero ‘Independencia’” (95). Este dato apunta, de manera discreta, la experiencia del enunciador como navegante, de la cual se desprende la anécdota que está por relatarse.

El texto configura, principalmente, un espacio: la Bahía de San Bartolomé, que está ligada a la caracterización del Pacífico, el océano al que pertenece. El relato abre con una imagen bastante sónica de este último: “Frente a la costa desierta y árida de la Baja California, se extiende ilimitado e infinito el océano Pacífico, como inmensa extensión movediza y sin fin, que se queja y murmura su eterna y plañidera melopea” (95). El Pacífico constituye el macro-espacio en el que se enmarcan los principales sucesos del relato; por tanto, el dueño de

---

<sup>26</sup> Entre ellos “Catalepsia” de Carlos Díaz Duffó.

la voz, se autoseñala como cuerpo observador desde la costa. Tras la imagen anterior, se presenta de forma breve, casi como una fotografía, el funeral del comandante Arainza, a quien se describe en las siguientes líneas como un hombre extravagante, de piel tostada, que navegó todos los mares. Como puede verse, la observación del océano desde la costa de Baja California, evoca el recuerdo del funeral de Arainza en la bahía de San Bartolomé y, consecuentemente, del comandante mismo.

En la alusión al funeral, antes de mencionar al protagonista, la voz narrativa describe brevemente la bahía de San Bartolomé como una “playa rocallosa y desierta, habitada solamente por chacales y cuervos” (95). Así, hasta este momento del relato, la bahía se representa como un lugar solitario, de poca vegetación, donde los únicos habitantes son animales que suelen alimentarse de carroña. Además, puesto que la bahía forma parte del Pacífico, la imagen de aquella se alimenta de la representación de este: la bahía se halla en un espacio inmenso, inaprehensible a la mirada, cuyo oleaje pareciera llorar y, por tanto, participa de su atmósfera triste y de su carácter apabullador.

Arainza nunca tiene voz. Aparece vivo en el relato sólo cuando, tras la mención del funeral, se describe su personalidad, en la que se insiste como cautivadora y misteriosa:

era un neurópata cosmopolita [...] sus pupilas color de acero intimidaban a los grumetes [...] parecía con el sextante, esfinge marina preguntando sus secretos al profundo océano. [...] había navegado todos los mares navegables [...] y abusado de todos los alcoholes y narcóticos modernos [...] Padecía inquietudes extrañas y prolongados mutismos, y a pesar de sus extravagantes maneras, todos le amaban a bordo. (95 y 96).

La neuropatía, el abuso de drogas y las inquietudes “extrañas” son elementos que podrían contribuir a formar una imagen negativa del comandante. Sin embargo, se les nombra junto a otros rasgos que podrían ser dignos de admiración, como el cosmopolitismo o el haber navegado todos los mares; además, la comparación entre la esfinge y el comandante, lo sublima. De esta manera, el enunciador construye una imagen ambivalente de Arainza, en la que evidencia su sentir respecto a él: experimenta tanto extrañeza como admiración, sentimientos que, de cierta forma, impiden que su muerte le sea indiferente. Aunque no se menciona aquí la catalepsia, el dibujo que se hace del personaje pareciera preparar el terreno para que dicho trastorno aparezca después como un elemento en “perfecta” consonancia con su personalidad y neuropatía. Incluso podría deducirse que el enunciador sugiere de forma indirecta que parte de las extravagancias o del toque especial de la personalidad de Arainza proviene de su experiencia con la catalepsia, con la “imitación” de la muerte que esta implica.

El recuerdo del funeral contiene también el del instante de la muerte de Arainza, que se refiere en forma sucinta: “Para hacer algunas reparaciones [...] fondeó, pues, el bergantín goleta en la desolada bahía de San Bartolomé, y allí murió Arainza, repentinamente, como herido por algún rayo invisible o por veneno impalpable” (96). El señalamiento de la muerte como “repentina” y la comparación de su causa con un “rayo invisible” indican la sorpresa del observador y, en conjunto con la posibilidad que introduce la comparación de lo imprevisto de la muerte con el actuar de un veneno, la idea de que quizás “algo” dictó aquella muerte. Esto último es una velada acusación de voluntad maléfica, como suele aparecer en otros textos macabros. Tal voluntad maléfica parece atribuirse a la bahía de San Bartolomé.

El barco es otro tiempo-espacio que aparece en el relato, aunque brevemente. Lo único que se menciona respecto a él es la presencia de las ratas, cuyas características difieren de las comunes:

Las ratas de los barcos son enormes, audaces, de finísima piel gris y de larga cola áspera y delgada... Tienen los ojos muy brillantes y muy aguzados los dientes; y cuando los víveres escasean, sucede con frecuencia que los marineros dormidos sobre cubierta se despiertan al sentir cómo les roen los callosos pies las enormes ratas de los barcos (96).

Al mencionar que las ratas roen los pies de los marineros, cada característica de estas cobra otro matiz: lo que era la descripción de un animal común, se vuelve la descripción de una amenaza. La repetición del tamaño de las ratas acusa la inquietud del observador ante estas. Esta breve descripción, que pareciera estar desfasada del resto de la narración, se halla inmediatamente después de la muerte de Arainza y antes de la referencia a su ataúd y a una rata que entró en él. Por tanto, podría decirse que el enunciador describe las ratas con el fin de dar por entendido el carácter desagradable de la entrada de una de ellas al ataúd.

La referencia a los chacales aparece de nuevo cuando, después del funeral del segundo comandante, los marineros abandonan la bahía: “todavía cuando la línea rocallosa de la playa californiana se dibujaba en el horizonte, se escuchaban desde el puente los gritos aterradores de los chacales, cuyo eco se perdía en la desolación inmensa del Pacífico” (96). La valoración de los gritos como “aterradores”, introduce un esbozo de la inquietud que la experiencia provoca en el observador. Además, el detalle del espacio inmenso en el que nadie, a excepción de la tripulación, puede escuchar los gritos, enfatiza el aislamiento de la bahía, su condición de

“recodo del Pacífico” y, consecuentemente, lo inquietante de los gritos. Así, la afectividad, las formas en que lo percibido afectan el sentir del observador se expresan de manera indirecta. La relación entre el *percibir* y el *sentir*, así como la valoración de esta, determinan la configuración de las figuras en el discurso.

Después de la referencia a la partida del bergantín, se presenta una elipsis que insiste con mayor fuerza en lo deshabitado de la bahía: “Probablemente en catorce años no hubo embarcación de nacionalidad ninguna que hiciese escala en la desierta bahía de San Bartolomé”. Esta falta de visitas humanas confiere al espacio un carácter especial que podría enunciarse como incognoscible y atemporal. Es un lugar donde domina una fuerza distinta a la humana. Tras la elipsis, la voz narrativa describe un poco más la bahía en unas cuantas líneas que no especifican momento de observación y que, por tanto, constituyen una imagen permanente o atemporal de tal espacio:

Sólo animan aquella playa las canciones estridentes del océano cuando lo encoleriza el viento y los graznidos de los cuervos en consorcio con la plañidera melopea de los chacales. Si cuando baja la marea, las amargas olas negras del océano han arrojado a un cadáver de ballenato o de otro pez monstruoso, los cuervos vienen en torbellino negro a aglomerarse sobre aquel resto abandonado (96).

Aparecen aquí de nuevo, como elemento distintivo de la atmósfera, los sonidos del océano. Estos son “estridentes”, es decir, disgustan, perturban, por lo que acrecientan el ambiente inquietante de la bahía. Llama la atención que incluso el agua del mar se reviste de

características lóbregas: “*amargas olas negras*”<sup>27</sup> (96). A su vez, el viento es capaz de “encolerizar” las olas, de arrebatarles su calma. Además del océano, también los chacales parecen llorar en forma constante. El lamento de ambos es acompañado por el graznido de los cuervos, sonido asociado a espacios donde residen fuerzas sobrenaturales. Como puede verse, la presencia de cuervos y chacales es el elemento que el narrador más resalta de la bahía y el que aporta a esta un carácter macabro. La bahía es un lugar con una especie de hálito que llama la muerte, que atrae cadáveres y al que se llega al morir.

Además de ser animales frecuentemente carroñeros, el chacal y el cuervo poseen un simbolismo asociado a la muerte. En el Antiguo Egipto, el chacal era adorado bajo la forma de Anubis, el dios del embalsamamiento que guía las almas al juicio después de la muerte<sup>28</sup>. Por su parte, en Europa<sup>29</sup>, el cuervo ha representado la muerte, la soledad y el mal<sup>30</sup>. El simbolismo de ambos animales, en conjunción con la llegada frecuente de cadáveres a la playa, caracteriza esta última como un lugar al que se llega después de la muerte. En conjunto, la intranquilidad y la muerte, como campos semánticos, configuran la imagen de la bahía.

Más de una década después del entierro de Arainza, un oficial de guardia de la fragata *San Luis*, ordena exhumar el cuerpo. El pasaje de la exhumación contiene varios elementos que señalan la experiencia emocional del enunciador en dicho momento:

Los cuervos hambrientos graznaban en torno de los desenterradores; a veinte metros del sepulcro, el Pacífico gemidor se estrellaba contra las

---

<sup>27</sup> Las cursivas son mías.

<sup>28</sup> Cf. con Tresidder, Jack. *Diccionario de los símbolos*. Ciudad de México: Editorial Tomo, 2008 (57).

<sup>29</sup> Aunque para las culturas nativas de América, el cuervo tiene un significado positivo, el simbolismo europeo en torno a esta ave es el que ha influido más en el imaginario latinoamericano.

<sup>30</sup> *Ibid* (75).

rocas, y por la perforación de un peñasco entraban las aguas saliendo irisado penacho diamantino que se encaraba con el cielo y el sol.

Apareció por fin el ataúd; se levantó la tapa con un hacha de abordaje, y los marineros exhumadores y el oficial retrocedieron espantados.

Adherido a la momificada faz del muerto, se hallaba el esqueleto de la rata, y Arainza con los puños crispados y apoyados en los codos, parecía con la desesperada curvatura de su cuerpo, pedir socorro, auxilio, amparo. Los desenterradores permanecieron mudos; el oficial hablando a solas murmuró:

—Lo enterraron vivo... era cataléptico... ahora lo recuerdo...

Y sólo la eterna murmuración del mar Pacífico y los graznidos de los cuervos, turbaron durante algunos minutos el profundo silencio de aquel paraje desierto. (97)

El apunte de los cuervos como “hambrientos” lleva en sí la idea de que estos parecen esperar la muerte de cualquiera de los hombres para devorarlo. Es curioso que, tras esta frase, aparezca de nuevo la imagen del océano Pacífico como un ente que se lamenta. Mientras los “desenterradores” hacen su trabajo, el cuerpo enunciante mantiene su vista en el mar y se detiene en las brillantes salpicaduras. Pareciera que el observador prefiere apartar su vista de la excavación, por lo que lleva su atención a las olas del mar, con lo que consigue evadir la situación por un momento. Tal evasión presenta a sus sentidos un aspecto del espacio del que no se había percatado: la forma que toma el agua al salpicar y la luminosidad que adquiere bajo los rayos del sol. Esta imagen, por la luz solar, por lo cristalino del agua, se opone

fuertemente al espacio oscuro y denso de la bahía. Este contraste es precisamente lo que respalda la idea de la evasión intencional. Así, esto que a simple vista parece un detalle insignificante, indica también la presencia de un discurso pasional y, por tanto, de un cuerpo que enuncia su experiencia. Se observa también la distancia que este último conserva entre sí y los desenterradores, en el hecho de que son los “exhumadores y el oficial” quienes retroceden “espantados”; hasta aquí el enunciador no ha visto el cadáver. Tras esto hay una pausa discursiva, un punto y aparte, que también adquiere significación: el observador va acercándose al ataúd para finalmente ver el cadáver. En todo el pasaje, las pausas indican momentos de “toma de fuerza” o de reflexión, de reposar la impresión para después darle palabra. Aunque habla desde el recuerdo, en este momento del relato el narrador-descriptor, como lo plantea Filinich “convoca la figura de un observador” que, a diferencia del primero que se halla en el “presente continuo de la enunciación”, experimenta directamente el tiempo-espacio y proporciona el centro del sentir y el percibir desde el cual se describe.

En el último pasaje citado, aunque no hay expresión directa de una emoción por parte de la voz narrativa, la descripción de la momia de Arainza revela estupor y conmiseración. Por un lado, el estupor se manifiesta en la ausencia de expresiones directas del sentir y en la presentación casi objetiva de la imagen: “los desenterradores permanecieron mudos”. Después de que el oficial revela que el comandante fue enterrado vivo, nadie es capaz de hablar, por ello, la atención de la voz narrativa se dirige a los cuervos, los únicos que rompen el silencio. Por otro lado, la conmiseración se expresa en la omisión de los detalles repulsivos o la fealdad del rostro de la momia, y en la referencia a la posición del cuerpo y de las manos que evidencia el sufrimiento que padeció Arainza antes de morir. La mención de la curvatura del cuerpo como “desesperada” indica un momento de empatía por parte del enunciador, pues

señala la recreación mental del momento de la muerte para explicar la posición del cadáver. Los distintos términos con los que se refiere la ayuda que aquel cuerpo parecía pedir son también un indicador de dicha empatía y del dolor que provoca aquella visión, aspecto que se refuerza con el silencio que prosigue a la exhumación.

El narrador se refiere de nuevo a los chacales cuando la fragata San Luis se lleva la momia de Arainza, con lo cual finaliza el relato: “Por la noche, ya estaba encajonada y a bordo, la momia del cataléptico; pero hasta las cámaras de proa se escuchaban los prolongados gritos de los chacales que rondaban la fosa vacía” (97). Sin mucho detalle, el enunciador comparte, tan sólo con el adjetivo “aterradores”, parte de su experiencia con el entorno, lo que este despierta en su mundo interoceptivo. Puede decirse que la voz narrativa asocia el grito de estos animales al hecho de dejar la bahía, pues no se escucha ni durante el funeral ni durante la exhumación del cadáver. Además, cuando se alude a los momentos en que no hay presencia humana en la bahía, el sonido que emiten los chacales se describe como una especie de canto-lamento, una “plañidera melopea” y no un grito. Esta variación de términos enfatiza la base perceptiva y afectiva de la configuración discursiva, porque la aspectualización de los gritos que más apunta a una afección es la que se presenta cuando el observador se halla cerca de la bahía. Cabe señalar que el apunte de los chacales rondando la fosa vacía mientras gritan, pareciera valorar dichos gritos como una queja de que algo se les haya arrebatado: quizás la oportunidad de alimentarse.

En el relato, la presencia de lo macabro es posible gracias a la configuración del espacio, pero también a algunos detalles que se sugieren pero no se desarrollan. El hecho central es que Arainza fue enterrado vivo. Sin embargo, alrededor de este, la voz narrativa presenta dos elementos importantes: la personalidad del comandante y las características de la

bahía en la que murió tan sólo en apariencia y en la que fue sepultado vivo. Entre líneas, la voz narrativa insinúa otro aspecto de la historia que jamás menciona: la posible relación entre la catalepsia y la muerte del comandante en la bahía. Otros aspectos que aparecen un tanto velados en el relato son el miedo a ser devorado vivo, que se desprende del entierro en vida del comandante en un espacio donde sólo habitan animales carroñeros, así como la idea de que sus mismos marineros mataron al segundo comandante al construirle un ataúd fuerte y enterrarlo. La voz narrativa omite también la recreación del momento de la “segunda muerte” de Arainza: su despertar dentro del ataúd y su asfixia. Así, parte del carácter macabro del relato no aparece de manera directa, sino bajo la forma de sugerencias y detalles más o menos sutiles que servirán al lector para reconstruir el mundo narrado.

“En el litoral del Pacífico” puede considerarse un cuento de lo macabro porque presenta como tema central la catalepsia y la existencia de un espacio aislado, de atmósfera inquietante, que pareciera incitar el estado cataléptico en un hombre justo cuando este se halla en él. Por un lado, la catalepsia confunde los límites entre la vida y la muerte, y pone de relieve el carácter vulnerable tanto del cuerpo como del “yo” que lo habita, que nada puede hacer ante la rigidez del primero. Por otro lado, si bien la voz narrativa no expresa sospecha de una voluntad maléfica, las constantes referencias a los animales devoradores, a los gemidos de las olas y al ambiente oscuro de la bahía, así como la atención en detalles como los gritos de los chacales y su merodeo alrededor de la fosa vacía, parecieran emitir su presentimiento.

La caracterización de la bahía de San Bartolomé la construye como un espacio diferente a las playas comunes: de atmósfera densa, con ecos de lamento y muerte. La bahía puede considerarse un espacio macabro por la presencia de animales carroñeros, los sonidos perturbadores que estos emiten, el frecuente arribo de cadáveres de animales marinos y la falta

de tránsito humano constante. Esta aspectualización disfórica apunta la forma en que el narrador mismo, fuente del recuerdo que origina la narración, se ve afectado por la experiencia de la bahía. Es decir, la configuración del espacio revela una profunda inquietud ante este por parte del observador.

En este relato de Alberto Leduc, el enunciador pareciera evitar involucrarse en los hechos que narra, puesto que no hay expresión directa de sentires y modalidades. Sin embargo, como puede verse, la aspectualización de las figuras en el discurso permite identificar en su base una experiencia afectiva. Si se toma en cuenta el recorrido de las pasiones propuesto por Fontanille, el despertar afectivo se evidencia en el surgimiento de la *presencia* en el discurso, es decir, las formas llegan a la enunciación como formas afectivas. Así, alcanza el discurso solamente aquello que sobresale del resto de la experiencia por su “diferencia significativa”, cuyo sentido el observador/enunciador intenta formular. El entierro en vida de Arainza, y lo que este implicó, es el suceso que sobresale en la experiencia del observador por la impresión afectiva que despertó en él. Tal suceso, además, se halla ineludiblemente ligado al océano Pacífico, cuya visión, como se mencionó anteriormente, invoca el recuerdo de la trágica muerte de Arainza. El mismo título del cuento señala esta relación estrecha. “En el litoral del Pacífico” es una muestra, además, de cómo un proceso mental marcado afectivamente puede presentarse como estructurador de un relato, de manera que el percibir y el sentir pueden guiar la enunciación de formas menos evidentes a las que se han analizado en este trabajo.

### 3.3 Lo extraño invade lo cotidiano en “La mariposa” de Atilio Manuel Chiáppori

“La mariposa” se publicó por primera vez en *Borderland* (1917). En este cuento, un hombre lee, a una amiga suya, la carta que un escritor llamado Roberto Espreo escribió a su esposa Mercedes. En la carta, Roberto cuenta la visita de una mariposa negra que turba su trabajo de escritura. Desesperado por no poder liberarla, el hombre quema la mariposa viva. Inmediatamente después, se apaga la luz y se escucha un quejido humano. Cuando intenta encender de nuevo su lámpara, el hombre percibe una columna luminosa que parte de su escritorio. Esta visión lo paraliza. Entonces, alguien toca suavemente su espalda. Al volverse, el hombre se encuentra con un ser antropomorfo y alado de rostro oscuro, que lo mira con ojos negros idénticos a los de su esposa. El ser besa al hombre en los labios y este se desvanece. Al día siguiente, la esposa encuentra al hombre con señales de una mordedura en la boca. El narrador-personaje dice que, desde entonces, por precaución, duerme con una luz encendida y con una persona vigilando a su cabecera.

En la carta, Roberto alude a una novela que se encuentra escribiendo desde hace tiempo y de la cual no menciona título ni tema. A la escritura de esta, el personaje atribuye una serie de sucesos inquietantes que han tenido lugar en su casa y en los alrededores de esta. En la primera parte de la carta a su esposa, Roberto dice: “Desde que comencé a escribir aquella malhadada novela que ya no acabaré nunca, rodeáronme mil sucedidos extraños y turbadores” (154). La adjetivación de la novela como “malhadada” es el detalle que indica la atribución de las perturbaciones a la escritura de esta. Debe destacarse que la voz narrativa, en vez de referirse a los sucesos como algo que transcurrió en el tiempo, los posiciona espacialmente, “rodeando” al personaje. Por tanto, para el enunciador, los sucesos no simplemente se

producen, sino que se dan en torno a él, en derredor de sí mismo. Esto tiene una consecuencia significativa en la dinámica sujeto-objeto: puesto que se dirigen hacia Roberto, los sucesos aparecen como consecuencia de la intencionalidad de algo o alguien. Por tanto, el hombre, más que espectador de una serie de eventos, se siente en la mira de un sujeto que no se deja ver y que parece guardar relación con la novela que escribe.

Al hablar de los eventos precedentes, Roberto menciona los distintos espacios en los que sentía y buscaba dicha presencia:

En ocasiones eran lamentos vagos que gemían debajo mismo de mi ventana; en otros, pasos medrosos por los caminos. ¿Quién entreabría, siempre al obscurecer, la vieja cancela del jardín? ¡No sabes las veces que, revólver en mano, registrara inútilmente la quinta! Hasta en nuestra alcoba ¿recuerdas?, alguien complicaba las cosas inertes en apariencias fantásticas. Así debimos prescindir de cenefas por los repliegues gesticulantes, y cambiar la orientación de la luz, ya que no había mueble que no proyectase quiméricas sombras (154).

La presencia lo invade todo, pero escapa del personaje. Se mueve alrededor de la habitación, pero también pasa por el jardín e incluso anda por los caminos, más allá del terreno de la quinta. Hasta este momento, el personaje advierte tales huellas pero desconoce a qué pertenecen. La mención de distintos espacios, así como la pregunta acerca del jardín y la alusión a la búsqueda incansable de un intruso dan cuenta de la inquietud del personaje ante quien lo pone en la mira y cuyas intenciones desconoce. El narrador-personaje esboza una presencia misteriosa con distintas manifestaciones: sonidos, pasos y acción sobre los objetos. La presencia se muestra, hasta este momento, como escurridiza y perturbadora. A diferencia de estos rasgos, la complicación de “las cosas inertes” puede descartarse como acción directa

de la presencia misteriosa. La idea de que “alguien” deforma los objetos en “apariencias fantásticas” revela la sospecha, por parte del personaje, de una voluntad maléfica, así como la influencia que la inquietud ha ejercido sobre su percepción. El estado de ánimo que presenta el hombre desde que comenzó a escribir su novela, predisponen sus sentidos a observar amenazas incluso en los objetos cotidianos inofensivos.

En el relato se presentan espacios abiertos y uno cerrado, en relación constante a través del sentir del personaje. A los primeros corresponden los caminos, el jardín de la casa, la quinta y la noche; esta última como un espacio general conformado por los anteriores cuya atmósfera se modifica cuando termina el día. El segundo es la habitación del personaje, espacio contenido en los abiertos. La habitación constituye el espacio íntimo que es invadido por agentes del espacio circundante. Podría decirse que es extensión del personaje, en tanto que es el único espacio sobre el que este puede tener control, a diferencia de los espacios abiertos que no puede abarcar con los sentidos. Cabe señalar que mirar hacia afuera es parte de la experiencia de estar en la habitación, por lo que, aunque cerrada, esta se “abre” hacia el exterior en la mirada del personaje.

La noche en que ocurre el encuentro con el ser alado es descrita por el narrador como permeada de una incomodidad creciente. Todo en esa noche que elige para continuar su obra puede irritarlo o distraerlo:

Aquella noche hacía un calor tedioso. Como llegara hasta mi mesa el aroma nocivo de los nardos, cerré la ventana muy temprano. Una vincha impalpable oprimíame la frente, y en la página intacta dibujábanse fugaces machas violáceas como en los fosfenos. Era el abrazo aniquilador del cansancio [...] en esa atmósfera de horno ni siquiera podía alzar la vista de mis papeles. Si

miraba al techo, exasperábame un cientopiés grisáceo que corría por la cornisa, ágil como un nervio; si a los cristales, era siempre el mismo detalle de paisaje encuadrado y monótono. La masa de eucaliptus que circunda la capilla, de cuyo seno sombrío la aguja del campanario invisible partía hacia el plenilunio, aguda como un alarido. (155)

La temperatura, el aroma, las sensaciones de su propio cuerpo y hasta lo que observa irritan al hombre. El calor es incómodo al punto del tedio y el aroma de las flores, por lo general asociado al bienestar y al placer, es perjudicial. La fuerte presión en la frente y los fosfenos que dificultan la visión impiden al hombre sentirse dueño completo de sus facultades. El oído tampoco se salva de esta hipersensibilidad, pues la agudeza de la aguja se traduce en una sensación sónica. Llama la atención que el cansancio, que procede del cuerpo mismo, se traslada al dominio de lo externo mediante una prosopopeya indirecta: es un ser capaz de “abrazar”, de actuar y afectar un cuerpo. Respecto a lo observado, la voz narrativa introduce ciertas especificaciones que delinean los contornos de los objetos; es decir, que brindan una imagen nítida de estos y, más aun, de las sensaciones que provoca verlos. Por ejemplo, la comparación de la agilidad del ciempiés con un “nervio” resalta la textura del animal y la particularidad de su movimiento, lo que da como resultado una imagen casi táctil de su viscosidad. En cuanto a lo que se ve a través de la ventana, la alusión a la aguja del campanario da cuenta de la atención que le presta el observador, pues la comparación de su agudeza con un alarido apunta el efecto que causa verla. Los contornos concretos de lo descrito señalan que no se trata de objetos cualquiera, sino de objetos que afectan al sujeto de una forma especial. Simplemente con alzar la vista de sus papeles se encuentra con algo que lo exaspera: nada en el espacio brinda calma. El ciempiés y la aguja del campanario exasperan al

hombre porque, al afectarlo, de cierta forma “lo llaman” cuando precisamente intenta rehuir lo circundante para continuar su novela. El espacio parece no favorecer el trabajo creativo de Roberto. Las pequeñas incomodidades y la intensidad con que recibe detalles del espacio, que podrían pasar por insignificantes, anuncian que el propósito del personaje, continuar con su trabajo, no va a cumplirse. Este ambiente prefigura un momento de explosión, de máximo choque que traerá consecuencias en el sentir del personaje. **El espacio se muestra asfixiante, oprime progresivamente al cuerpo sintiente.**

Tras la distracción anterior, Roberto vuelve a su escritura. Sin embargo, el proceso es interrumpido por la entrada de la mariposa negra en la habitación:

¿Dormir? Ni pensarlo a esas horas. Volví, pues, al trabajo. Y, precisamente, cuando luchaba por hacer inteligible cierta imagen rebelde, una y otra vez, repulsiva, esparciendo roces en el aire que ponían calofríos en mi espalda bajó una aterciopelada mariposa negra. Ahuyentábala y volvía a posarse en las cuartillas, siempre con el crujido erizante de sus élitros sedosos. Comprenderás que tal insistencia hubiera impacientado a un santo. ¡Decidí darle caza para trabajar en paz! (155)

El primer término que aparece en relación con la mariposa es “repulsiva”. A continuación, la frase “esparciendo roces en el aire”, señala cómo la mariposa abarca el espacio, cómo ocupa el espacio que rodea al personaje. Además, aunque los roces en el aire no pueden verse, el moverse de un lado a otro de la mariposa afecta al personaje, cada cambio de lugar es importante. Por tanto, para él, es como si dichos roces estuvieran marcados en el aire. Al esparcir sus roces en el aire, la mariposa en realidad se esparce a sí misma en la habitación. El narrador-personaje señala que los roces en el aire “ponen” escalofríos en su espalda. Esta

manera de referir el efecto que la visión de la mariposa causa en él, llama la atención porque atribuye a la mariposa la capacidad de otorgar a su cuerpo una reacción, pero en realidad es su propio cuerpo el que manifiesta su repudio y su perturbación ante el insecto. Esto desliga la valoración del personaje respecto a la mariposa como factor productor de una emoción y una respuesta física. Es decir, culpa a la mariposa del escalofrío, en vez de dirigir la atención hacia la afectividad del hombre como capaz de provocar efectos en su propio cuerpo. Así, el dotar a la mariposa de la capacidad de “poner” escalofríos comienza a erigirla como un antisujeto. Además, el discurso convierte al insecto en una amenaza, como si se buscara justificar el haberla quemado.

Cabe recordar que la mariposa proviene del exterior, de ese espacio en el que se mueven las presencias responsables de los sucesos extraños que Roberto ha vivido. Poco después de revolotear por la habitación, esta se posa sobre las cuartillas de la novela. Esto pareciera representar el colmo de la interrupción del proceso creativo por parte de agentes externos. Se alude al aleteo de la mariposa como “el crujido erizante de sus élitros sedosos”. Así, la mariposa es descrita con base en el efecto que provoca en el observador, en la afección sobre los sentidos y sobre el cuerpo. Su “aleteo” toma el nombre de “crujido” porque es este sonido el aspecto que más afecta al observador. Entonces, hasta este momento, el oído es el sentido mayormente afectado. El sonido provoca que la piel se erice y esto convoca la posibilidad del contacto entre la piel y la mariposa, lo que lleva al discurso el adjetivo “sedosos” en referencia a las alas<sup>31</sup>. Tal adjetivación muestra que la afección sobre los sentidos acerca los objetos al cuerpo. La repulsión misma hace sentir que el objeto se halla en

---

<sup>31</sup> Chiáppori usa el término “élitros” para referirse a las alas. Sin embargo, “élitros” es el nombre de las alas anteriores de algunos insectos como los escarabajos. Las mariposas no los tienen.

contacto con el cuerpo, porque produce reacciones que corresponderían a la de ingerir algo repulsivo, como las arcadas, o retorcimientos del cuerpo que simulan ensayos del acto de quitarse de encima aquello asqueroso que podría tocar la piel.

En las siguientes líneas, se mantiene la referencia al asco. El hombre toma un papel para intentar atrapar al insecto, pues es incapaz de arriesgarse a tocarlo: “sólo al pensar en tocarla invadiéronme temblores incoercibles” (155). Aquí puede verse la imaginación como elemento de la repulsión. Cuando la sensibilidad se adelanta imaginando posibilidades de contacto entre el cuerpo y un objeto contaminante, se produce el asco. El asco prevé un contacto con lo indeseable, pues imaginar tocar la mariposa es suficiente para provocar una reacción corporal. Los temblores de Roberto son “incoercibles”, adjetivación que recuerda que el asco es una respuesta plenamente corporal.

Cabe señalar que, en un intento de explicar su repulsión, el hombre recuerda la experiencia de Mercedes al tocar sorpresivamente algo desagradable: “Recuerdo tus gritos de asco cuando, por las noches, en la glorieta, creyendo cortar un gajo de madre selva te encontrabas, de pronto, con algo blando y velludo que se retorcía entre tus dedos. ¡Por nada de este mundo me hubiera expuesto a gritar turbando tu descanso! Por eso cogí un papel.” (155). Este recuerdo, citado en la carta, tiene la intención de dar a entender una experiencia que no se comprende del todo: la repulsión. Esta experiencia corporal hace recordar otra y sólo mediante la comparación puede la voz narrativa aproximarse a una explicación.

Líneas más adelante, aunque Roberto quiere dejarla libre, el movimiento de la mariposa lo desespera tanto que piensa en quemarla:

[...] al primer ademán alejóse en giros vertiginosos en torno de la luz. Esto me contrarió tanto que tuve un impulso diabólico, perversamente diabólico:

¡quemarla viva! Vacilé algunos minutos, pensando en el olor de que se  
impregnaría el aposento y en las crepitaciones de los tejidos chamuscados  
(155)

Lo que contraría al hombre, lo que lo exaspera, es la ocupación del espacio por parte de la mariposa. Puesto que esta se aleja en torno de la luz, bien puede simbolizar la búsqueda del conocimiento o el arrebatamiento de este a Roberto: la misma llama que ilumina la escritura del hombre es deseada por la mariposa, intrusa en su habitación y en su trabajo. Además, la mariposa negra es comúnmente considerada mal presagio o mensajera de la muerte, por lo que puede considerarse contraria a la luz que, en la habitación de Roberto, representa el conocimiento y la inspiración del artista. Asimismo, el momento de duda respecto a la idea de quemar vivo al insecto, se acompaña del imaginar el olor y el sonido que provocaría el acto. El imaginar estos efectos sobre los sentidos hace vacilar al hombre. Pese a que este busca deshacerse de la mariposa, no quiere verse afectado por ella.

La mariposa se halla más cerca del personaje cuando este la atrapa en un papel. Aunque la mariposa se encuentra encerrada, todavía puede afectar al personaje por su cercanía, pero también por esa capacidad imaginativa de que precisa el asco para darse plenamente: “Con el cabello erizado y la piel aterida por continuos calofríos, sentí cómo el insecto se debatía en el cartucho de papel. No pude más y lo arrojé a la llama” (155 y 156). La visión mental del insecto moviéndose tras el papel, así como el sonido que esto produce, provocan las expresiones somáticas anteriores. Aunque entre el hombre y la mariposa se halla el papel, la cercanía perturba al primero. Es justo en el momento de esta cercanía que Roberto decide quemar la mariposa. La frase “no pude más”, que se repite líneas adelante, contiene

una justificación del acto, pues indica que la capacidad del hombre para soportar los efectos de la mariposa en él se ha agotado.

Justo después de arrojar la mariposa a la llama, la luz se apaga y se escucha un quejido humano, que el narrador describe como “lacerante”. Junto a la mención de este quejido, la voz destaca la falta de luz y su soledad en dicho momento: “Y eso en la oscuridad más profunda, a semejantes horas, solo... Sin embargo logré dominarme y avanzar hacia donde debía hallarse la lámpara. ¡Ojalá se hubiesen cerrado mis ojos para siempre!” (156). Aquí inicia el terror del personaje. Este menciona la oscuridad, la noche y la soledad como factores que contribuyen a desarrollar su miedo, que agravan la perturbación, lo que revela una conciencia de que la percepción determina su sentir. Indirectamente, el narrador-personaje alude a la parálisis que provoca el temor. Además, la frase “ojalá se hubiesen cerrado mis ojos para siempre” es una apreciación de aquel momento pasado que corresponde al yo que enuncia, no al yo enunciado, y que contiene la experiencia disfórica de vivir con aquel recuerdo.

Cuando una columna de humo comienza a formarse a partir del escritorio y a llenar la habitación, la parálisis se presenta de nuevo de manera más intensa:

Quise huir pero faltáronme fuerzas, y quedé paralizado por un miedo invencible, opresor. Casi en seguida, en el ángulo opuesto, prodújose un leve ruido de desplazamiento como el de las lagartijas en la hojarasca. Entonces, ya no pude más. ¡Te lo juro: no pude más! Sentíame helado y un martilleo furioso batía mis sienes (156)

Ahora la parálisis sí se menciona y se relaciona directamente con la experiencia de un miedo incontrolable, que lo domina casi por completo. Se repite la frase “no pude más” ante la presencia de algo cuyos efectos son difíciles de soportar. La frase indica el reconocimiento,

por parte del personaje, de hallarse en el límite de su resistencia nerviosa. Aparecen nuevas manifestaciones físicas del miedo: la sensación helada en el cuerpo y el martilleo de las sienes.

La mención de expresiones somáticas forma parte del intento de describir el miedo. Pero en vez de explayarse explicando su miedo profundo, Roberto recurre al recuerdo de una pesadilla de su esposa para dar cuenta de ello:

¿Recuerdas las pesadillas que sufriste cuando murió el nene, en las que tropeles de monstruos horribles te asaltaban de improviso, y querías huir y no lo conseguías, como si estuvieras atada por tremendos lingotes; y los veías avanzar y ya sentías sobre ti los húmedos hocicos y querías gritar y no podías, desesperada, loca, en una afasia torturadora? ¡Bueno, compadéceme: yo experimenté despierto esa impresión terrible, bañado en fríos sudores! (156).

Al final de la descripción, la equivalencia que el hombre señala entre el sentir de su esposa en aquella pesadilla y el suyo ante aquella columna de humo misteriosa brinda otros aspectos de su terror: la parálisis se siente como estar atado por lingotes, la sensación del avance de la amenaza conduce a imaginar el tacto con esta y, aunque se desea gritar, es imposible. Además, mediante esta equivalencia el narrador-personaje refiere su desesperación, su sensación de locura y su incapacidad para hablar que, hasta este momento, no había mencionado. Así, el sueño y las metáforas que este permite, ayudan a explicar un sentir de la vida real inaprehensible mediante el lenguaje lógico. Al terminar de describir la pesadilla, la voz narrativa regresa a la mención de la sensación helada, que junto con el martilleo de las sienes cerró el párrafo anterior.

En el primer contacto entre el ser alado y el hombre, el primero toca al segundo. Antes de que el hombre pueda verlo, el ser se hace manifiesto a través del sonido que produce al desplazarse y, después, mediante el tacto:

**en esa niebla luminosa**, alguien me toca en la espalda de manera muy débil, muy suave... ¡Ah, si a lo menos hubiese podido gritar, gritar muy fuerte mi miedo, pedir socorro! Pero no, permanecí atónito, con la garganta anudada. Y otra vez se repitió el palmoteo delicado, suave. [...] (156).

En medio del terror que invade a Roberto, un toque leve en la espalda consigue paralizarlo. Aunque no se esperaría que un toque suave provoque temor, el sentir que el hombre ha experimentado ante los sucesos extraños de días anteriores, así como ante la mariposa que acaba de matar, lo han predispuesto a perturbarse a la mínima provocación. A la par que la presencia va acercándose gradualmente al cuerpo, el miedo va apoderándose del cuerpo en formas diferentes: sensación helada, palpitación acelerada que provoca el martilleo de las sienes, parálisis y garganta anudada. **Así, la reducción de la profundidad, de la distancia entre el objeto percibido y el cuerpo sintiente, tiene como consecuencia un aumento de la intensidad con que el primero afecta al último.**

Cuando por fin el hombre es capaz de mirar hacia atrás, ve al ser alado surgir del aire inundado de humo:

Volví los ojos y de la atmósfera opalina vi surgir una forma alada en cuyo rostro de sombra brillaban dos ojos que eran los tuyos, grandes, negros, criminales. ¡Ojos de locura que me miraban, perdidamente, que miraban hasta dentro del cerebro, registrándolo! Después fue un beso frío, un beso que no terminaba nunca; después no sé... (156)

El ser antropomorfo proviene del mismo espacio, pues se hace presente “en esa niebla luminosa” y surge “de la atmósfera opalina”. Este ser extraño es la apariencia “verdadera” de la mariposa negra. Su formación a partir del aire y el humo es significativa porque revela que el espacio contiene, en forma latente, seres amenazantes que pueden manifestarse de un momento a otro. **La mariposa es un elemento del espacio externo que invade el espacio cerrado de la habitación. Por tanto, la mariposa y el ser de rostro oscuro son personificaciones, formas concretas de ese espacio que constriñe y amenaza.** Los sucesos extraños y las presencias que por días rodearon a Roberto y su casa, toman una forma más perceptible y, sin embargo, inaprehensible mediante el lenguaje, en el ser antropomorfo.

Es difícil determinar por qué los ojos del ser alado son los de la esposa. Una posible respuesta puede hallarse en el imaginario romántico que concibe a la mujer como un ser misterioso, incomprensible, más inclinada al mal que al bien. Si se toma esto en cuenta, para Roberto, los ojos del ser alado pueden lucir como los de su esposa en tanto que representan lo misterioso y lo indescifrable. La profunda inquietud del hombre al mirar los ojos de aquella figura alada procede de la sensación de que esta se halla registrándolo, esculcando, en fin, estableciendo una conexión mental profunda que equivale a poseer su mente. Soledad Quereilhac, en su estudio preliminar de *Borderland* de Chiáppori, señala respecto a los ojos del ser alado: “esos ojos ultraterrenos, híbridos entre el fantasma y el animal, concretan lo que los personajes masculinos nunca pueden hacer con sus mujeres: mirarlas hasta en sus más íntimos rincones, escarbar en su cerebro y en su intimidad” (31). El hombre se impacienta ante ese “registro” que realiza el ser alado en su cerebro. Puesto que el mirar está ligado al conocer, como señala Quereilhac, Roberto parece temer ser conocido por el otro. El hombre está en la mira escudriñadora del ser alado que parece adueñarse de sus pensamientos. **Así, la**

mirada penetrante del ser extraño invierte la dinámica sujeto-objeto, porque el hombre es ahora blanco de la intención del otro. Esto produce, a su vez, un quiebre de los límites entre ambos seres, que desconcierta al hombre y le impide escapar.

El “registro” mental que realiza el ser puede guardar relación también con la escritura de la novela de Roberto. Se sabe que él culpa a la novela sobre los sucesos extraños porque la llama “malhadada” (154). En esta manera de referirse a la obra, se deja ver también que, para el personaje, esta se ha salido de sus manos, ya no le pertenece. Pareciera que la novela convoca fuerzas extrañas que impiden que Roberto la concluya. Hay algo que el hombre quiere “traer a presencia” en su obra, pero eso no escrito se rebela al intento invadiendo el espacio que rodea al autor, impidiéndole concretar su obra, volviéndose inaprehensible en el lenguaje, pero plenamente vívido y concreto en el cuerpo mediante el contacto con el ser alado. El hecho de que este último pueda ahondar en la mente del hombre con sólo mirarlo confirma la relación directa entre el proceso de escritura y las presencias que rodearon por días al protagonista.

El beso es la culminación del contacto entre el hombre y la figura. Cabe resaltar que el hombre no puede dar más información acerca de esta última porque su cuerpo suspende sus funciones. No hay tiempo de valorar antes del desmayo. Así, el discurso se corta donde termina la experiencia corporal. La omisión es la forma de representar el anonadamiento: se suspende el lenguaje y sólo tiene lugar la sensación. Respecto al beso, debe recordarse también que en la boca yace la repulsión. Según Ian Miller, la esencia del asco es el temor a la ingestión de aquello que se observa. Por tanto, el asco implica también el temor al contacto de los labios con lo repugnante. El beso del ser alado es el cumplimiento del temor que se halla

en la base de la repulsión a la mariposa negra. Ante la llegada de este miedo, el cuerpo suspende sus funciones, niega el mundo negándose a reaccionar ante él.

El hombre despierta de su desmayo hasta el día siguiente, con las huellas del beso de la figura alada: “A la mañana me hallaste en tierra desvanecido, y viste que mis labios exangües presentaban las cárdenas señales de la mordedura...” (156). Los labios de Roberto tienen una apariencia muerta. Solo ante la visión de la herida se le nombra “mordedura” y no “beso”, de manera que se establece una diferencia entre lo que el hombre alcanzó a sentir antes del desmayo y lo que realmente sucedió con él. Al final del relato, el narrador-personaje dice haber tomado la precaución de dormir con luz y con una persona de vigilia junto a su cama. El motivo de esto cierra el cuento: “Porque nadie puede imaginarse la angustia infernal, cuando, en la alta noche, descienden los fantasmas que besan con boca fría y que muerden los labios y el corazón para toda la vida...” (157). Al igual que en otros relatos, se expresa la magnitud del miedo aludiendo a lo excepcional de la vivencia, a que nadie podría imaginarse o comprender lo sentido por el personaje; lo cual es otra forma de decir que las palabras son insuficientes para dar cuenta del suceso. Mientras que la frase sobre el beso refiere lo sentido por el hombre, la segunda revela lo que realmente sucedió: la causa de las señales amoratadas en los labios. La enunciación en plural señala que Roberto ha tenido experiencias similares a partir de la que relata, en la que espectros se alimentan de una parte de él. Además, la referencia a la mordida en el corazón presenta un toque macabro por la tactilidad que trae al discurso mediante el contraste entre la textura blanda del corazón y la presión de una mordida. Si los miedos que despierta lo macabro tienen su piedra angular en la preocupación por la vulnerabilidad del cuerpo, la mordida de un espectro en el corazón lleva al extremo el contacto entre lo indeseable y el cuerpo propio.

El programa narrativo del relato es el siguiente: el sujeto es Roberto, cuyo objeto deseado es escribir una novela. La inspiración, podría decirse, es su destinatario. Los opositores son las presencias que durante días lo rodean, así como la mariposa negra y la figura alada. Por último, la quema de la mariposa es la acción del sujeto que tiene como propósito ayudar a conseguir el objeto. Sin embargo, si se considera que la mariposa representa una parte del mundo externo que se inmiscuye en el espacio privado del escritor, la quema de la mariposa es un intento de matar ese algo desconocido e intruso que lo rodea. Dicho intento, sólo acelera el contacto entre “lo otro” y el propio cuerpo.

En “La mariposa” de Chiápori la sensibilidad del protagonista perfila un espacio cargado de detalles sensoriales. Aunque el protagonista describe sus reacciones ante los elementos del mundo externo, debe recordarse que es su mundo interior el que se proyecta sobre el primero y determina su percepción. La extrema afectación de los eventos extraños sobre los sentidos del personaje construye un espacio perturbador que se torna amenazante.

Aunque no se menciona el motivo, la modificación del espacio que rodea al personaje está ligada al acto de escritura. La mariposa negra es sólo una de las formas que toma la presencia que va acercándose paulatinamente hasta entrar en la habitación del hombre y tocarlo. Así, la reducción de la profundidad o la aproximación progresiva entre la presencia desconocida y el protagonista constituye el eje del relato. La información que los eventos extraños proporcionan a los sentidos culmina con el tacto, con el encuentro entre ambos cuerpos: el del protagonista y el que toma la presencia para contactar al hombre.

Como se mencionó, la mariposa negra y su posterior evolución en una figura antropomorfa y oscura constituyen personificaciones de las fuerzas que se hallan en los espacios circundantes. Así, el espacio mismo avanza poco a poco hacia el personaje hasta

tocarlo y agredirlo. Los “lamentos vagos”, los pasos por los caminos, la cancela del jardín que se abría y la apariencia fantástica que tomaban algunos objetos son todos huellas de una presencia desconocida que “pisa” los espacios del personaje sin dejarse ver. Lo macabro del espacio externo radica en la sensación de vulnerabilidad que hace experimentar al protagonista, así como en su carácter invasivo sobre el espacio privado del personaje. El espacio privado, que debería constituir un refugio para su dueño, se abre ante la noche al recibir a la mariposa negra, símbolo de los peligros externos, que viene a inquietar y a arrebatar la luz que inspira al artista.

## Conclusiones

El análisis de seis cuentos hispanoamericanos, creados entre las últimas dos décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX, arrojó como pertinente la determinación de un subgénero de la narrativa del decadentismo al que puede titularse “macabro”. Esta determinación tiene como base el concepto de macabro propuesto, el cual considera como tal un enfrentamiento directo o indirecto a la muerte que perturba el estado anímico y enfatiza la vulnerabilidad del cuerpo. En los cuentos analizados, los protagonistas narran un suceso de este tipo. Es común a estos relatos que los narradores-personajes aludan a la recurrencia del recuerdo que se narra o a la imposibilidad de olvidarlo, así como a la insuficiencia del lenguaje para dar cuenta de este. Por tanto, puede decirse que las vivencias centrales de los personajes alcanzan el grado de acontecimiento.

Además de los rasgos que ya se mencionaron en el concepto de macabro, el subgénero decadentista que se propone se caracteriza por la disolución de los límites entre la vida y la muerte, la evidenciación de la vulnerabilidad del cuerpo, el peso de lo no dicho, la sospecha de una “voluntad maléfica”, el “asomo al abismo” y la presencia de emociones intensas. Además de estos, los relatos macabros presentan también, aunque en menor medida, un marcado contraste entre elementos asociados a la vida y a la muerte, y un juego con el efecto de verdad. Si bien existen relatos de otros géneros y otras épocas que presentan uno o más de estos rasgos, es la conjunción de varios de estos elementos en relación directa o indirecta con la muerte lo que configura el carácter macabro de los cuentos pertenecientes a tal subgénero.

La disolución de los límites entre la vida y la muerte se presenta en aquellas ocasiones en que los dos ámbitos parecen confundirse. Esto se produce porque un personaje parece llevar en sí mismo un signo misterioso que recuerda lo ineludible de la muerte, porque un personaje no ha muerto del todo, porque una parte del cuerpo ha sido arrebatada y tal ausencia evoca la muerte o porque un personaje es incapaz de discernir si se halla vivo o muerto. Tal disolución suele presentarse, en primera instancia, como un traspaso de los límites, que abre paso después a la confusión entre los dos ámbitos. Los personajes de los relatos objeto de análisis valoran negativamente el traspaso de los límites entre vida y muerte.

En los relatos macabros, la vulnerabilidad corporal adquiere un papel central. Esta se evidencia en el cuerpo herido, fragmentado o que sufre una muerte repentina; en general, en la violentación de la unidad del cuerpo. El énfasis en este aspecto conduce a los personajes a temer por su propia existencia, incluso cuando la amenaza no recae sobre ellos de manera directa. Por extensión, en ocasiones apunta también la fragilidad de las nociones humanas para comprender y aprehender la realidad. En la mayoría de los cuentos la revelación del cuerpo como vulnerable se presenta en un momento crítico y despierta múltiples reacciones en los protagonistas.

Los textos estudiados, pese a su marcada afectividad y la minuciosidad de sus descripciones, presentan sutilezas que apuntan un lado de la historia o del imaginario de los personajes que no ingresan al discurso de forma directa. Estos aspectos no dichos *parecen resonar* a lo largo del relato y permiten que el texto brinde al lector la sensación de que una parte del mundo narrado está vedado para él. Este rasgo posibilita una mayor conexión entre la afectividad del personaje y la afectividad del lector, puesto que, en los relatos macabros, los personajes mismos carecen de una comprensión total del suceso que experimentan. Los

autores decadentistas de lo macabro recurren a la omisión, a lo dicho veladamente para referir emociones difíciles de describir. Lo macabro se apoya entonces en la omisión, en el dejar algo sobreentendido para que el lector lo continúe según la lógica que el texto le propone. Detrás del trabajo de escritura de estos relatos parece existir un trabajo de empatía simulada, consistente en imaginar la forma en que el propio cuerpo y el mundo interior reaccionarían ante una situación hipotética. Así, los autores recurren a su experiencia sensitiva y sensible para configurar la perspectiva, percepciones y sentires intensos de los personajes.

En la mayoría de los casos, la causa del acontecimiento que enfrenta el personaje no es ubicable. Sin embargo, la intensidad con que él se ve afectado, lo conduce a sentirse en la *mira* de otro y a pensar que alguien o algo malintencionado se halla detrás del mal que padece. Los personajes no expresan de manera directa esta sospecha de una voluntad maléfica que determina los sucesos que los afectan, sino que esta se sugiere, se insinúa. Como se trata únicamente de una sospecha, rara vez de una confirmación, los personajes, al igual que en los relatos considerados fantásticos según el concepto de Todorov, permanecen sin explicación satisfactoria para el acontecimiento. Esta configuración de la dimensión cognitiva, caracterizada por la falta de respuestas y de comprensión, aunada a la disolución de los límites entre vida y muerte, así como a la vulnerabilidad corporal, desata un proceso pasional que he optado por llamar “asomo al abismo”, puesto que coloca a los personajes en una situación límite sin nada qué esperar, porque saben que el destino, una fuerza maligna, la potencia de la muerte o la misma naturaleza humana superará su capacidad de comprensión. El “asomo al abismo” implica una desestabilización de las certezas del mundo, ante la cual el personaje se siente impotente. Con base en las características mencionadas, puede decirse que lo macabro

“ataca” a los personajes tanto mentalmente, porque estos no comprenden lo que sucede, como físicamente, porque el suceso les recuerda su propia mortalidad.

En los relatos macabros, el suceso inusual que se presenta despierta distintas reacciones afectivas en los personajes, tales como angustia, inquietud y miedo; que se acompañan a su vez de diferentes reacciones físicas. En los relatos estudiados, los personajes experimentan emociones intensas. En la mayoría de los casos, el narrador-personaje se esfuerza por presentar un cuadro completo de estas últimas; es decir, la intención que se advierte en el discurso, lejos de reducirse a la *expresión* de las emociones, busca transmitir las *sensaciones de un sentimiento*, el movimiento interno que vive el personaje al experimentar una pasión. En ocasiones, tanto las emociones como los hechos con los que guardan relación son difíciles de explicar, por lo que los personajes “confían” en la información que les brinda su propio cuerpo, en las reacciones de este ante los fenómenos para intentar explicar lo que les sucede.

Quizás, como consecuencia de su deseo de dar un vuelvo al pensamiento anterior, al idealismo romántico que explicaba los sentires desde el alma o el espíritu, el decadentismo, especialmente en los relatos macabros, dirige la mirada hacia el cuerpo en búsqueda de una forma más “auténtica” de dar cuenta de la experiencia afectiva. Una huella de esta posible intención se observa en el vocabulario de los cuentos decadentistas que tiende a incluir términos científicos, principalmente referentes a la anatomía humana o animal. Esto aporta veracidad al texto, pero más precisamente, una sensación de “realidad cercana”, puesto que apunta a la idea de que el mundo narrado y el mundo real funcionan bajo las mismas leyes y, por tanto, el segundo es susceptible de presentar fenómenos similares a los del primero. Así, esta particularidad del vocabulario contribuye al carácter inquietante de estos relatos.

La afectividad de los personajes se configura con base en distintos códigos. En los cuentos estudiados, los códigos rítmicos, perspectivos y somáticos son los más recurrentes. Las afecciones más intensas que experimentan los protagonistas se registran en el ritmo del discurso, mediante la repetición de palabras o acciones y la prolongación en el tiempo de algunas de estas últimas. De igual forma, la descripción minuciosa y el uso de diferentes términos para hacer referencia a un mismo aspecto acusan una sensibilidad que se detiene en lo observado y reacciona ante este, así como una perspectiva particular que posibilitó la afectación de tal sensibilidad.

La minuciosidad es reveladora: las voces narrativas llevan al discurso detalles que podrían pasar desapercibidos de un objeto, de un ser, de una sensación, de un sentimiento o de un espacio. Asimismo, las voces narrativas recurren a la descripción de expresiones somáticas y sensaciones físicas como forma de aprehender las emociones de manera más “completa”. En “La cabeza parlante”, “El vampiro” y “Los ojos de Lina”, por ejemplo, el discurso muestra que los personajes no comprenden completamente sus emociones, pero que son conscientes de la intensidad con que sienten. Es frecuente que los personajes aludan a la imposibilidad de describir lo que experimentaron o a la falta de palabras adecuadas para hacerlo. En estos relatos, la referencia a manifestaciones físicas permite a los personajes esbozar los sentires para los que las palabras parecen insuficientes.

La semiótica de Fontanille indica que la pasión presenta un correlato fenomenológico y otro psicológico, por lo que es el “verdadero” puente entre lo exteroceptivo y lo interoceptivo. Sin embargo, en los cuentos que se analizaron, la referencia a expresiones somáticas o manifestaciones físicas, en su función de herramienta para intentar explicar una emoción, constituye, para el sujeto que busca enunciar su sentir, un puente entre los dominios

exteroceptivo e interoceptivo; puesto que lo somático, que pertenece también a lo exteroceptivo, es en ocasiones consecuencia del efecto que un fenómeno exterior produce en el mundo interno del sujeto. En los cuentos macabros decadentistas, la expresión somática, cuya mención es común que anteceda la de la pasión, redirige la atención del sujeto hacia el origen, hacia la pasión misma, que es resultado de aquello que el cuerpo percibe y de la “energía psíquica” que circula en su interior.

En cuanto a la aspectualización temporal, las emociones de los personajes se proyectan sobre el tiempo. Es decir, se ponen en relación con recuerdos o con pensamientos y presentimientos acerca del futuro. Tal asociación permite valorar de otra manera el sentir presente. De esto se infiere que el discurso configura las emociones como desarrolladas con base en la captación, que sucede en presente, y los valores aprendidos en el pasado que producen una cierta idea del futuro. Es decir, la configuración pasional de los relatos apunta que los personajes sienten sobre una línea temporal: la memoria y las expectativas sobre el futuro determinan buena parte de la valoración de una experiencia y, por tanto, de las emociones que esta despierta. Para la voz narrativa de los cuentos macabros, más que el tiempo que transcurre y su registro, importa cómo el personaje se experimenta a sí mismo y cómo siente el paso del tiempo. Esto es consecuencia de la preponderancia de la lógica pasional sobre la lógica de la acción, que implica la relegación de la temporalidad como elemento esencial en la narración. Así, los narradores-personajes de los cuentos macabros se mueven en una especie de temporalidad alterna puesto que su discurso subjetiva el tiempo al prolongarlo o acelerarlo.

En los relatos estudiados se advirtió que la afectividad permea todo el discurso. Reside incluso en detalles que podrían pasar por insignificantes, pero que revelan la presencia de un

cuerpo sintiente posicionado en un espacio cuyos distintos elementos (seres, sucesos, objetos) afectan su sensibilidad al hacer presencia dentro de su campo posicional, es decir, al hacerse *presentes* en su campo de percepción. Además, la afectividad se configura como un proceso en desarrollo. Los estados afectivos no son permanentes, sino que presentan altibajos, cambian según aparecen nuevas captaciones y nuevas valoraciones.

Los personajes de los cuentos macabros experimentan emociones intensas. Estos suelen proyectar sobre el mundo observado su propio sentir, de manera que su emotividad determina la realidad que perciben. En la mayoría de los casos (“En el litoral del Pacífico” es la única excepción), la voz narrativa presenta una descripción detallada de las emociones, que alcanza un esbozo de sensibilidad mayor a la de otros relatos. Es decir, los cuentos que aquí se presentan detallan *lo sentido* de manera que es más fácil para el lector entrar en contacto con la sensibilidad del personaje. Varios relatos decadentistas, entre ellos los relatos aquí estudiados, consiguen poner en relación la afectividad del personaje y la afectividad del lector mediante la descripción minuciosa de sensaciones y del mundo interno del protagonista. Altamente subjetivas, la mayoría de las historias estudiadas giran en torno a un solo personaje, protagonista, detentor de la voz narrativa y, por tanto, centro que organiza el discurso.

En los cuentos macabros es común que los personajes experimenten miedo ante amenazas que pueden considerarse indirectas porque que no presentan por sí mismas un peligro para su integridad física. Sin embargo, el sujeto “tiembla” ante ellas porque escapan a su comprensión y, por tanto, se ligan al lado desconocido de la existencia. Incluso sus propias emociones ante el suceso le parecen incomprensibles. Por ello, como ya se mencionó, los narradores-personajes refieren expresiones somáticas y otras experiencias del cuerpo en un intento de aprehender sus emociones o explicarlas de mejor manera.

En las narraciones donde predomina la lógica de la pasión, los sujetos por lo general no desean algo, no se presentan como sujetos de un programa narrativo completo, sino como seres sintientes que buscan huir de una amenaza o evitar el contacto con algo; es decir, como seres que se oponen a ser alcanzados por un sujeto. En los relatos estudiados, la inquietud, la angustia y el temor de los personajes son provocados por la sensación de estar en la mira de aquello que se observa o presencia. Es decir, la inquietud y el temor aparecen como resultado de una inversión de roles en la dinámica sujeto-objeto. El que solía ser sujeto observador de pronto se descubre, se sabe o se siente perseguido, objeto de deseo de un otro que solía ser blanco de su propia mira: sentir miedo es saberse blanco de la intencionalidad de un sujeto, por lo general impreciso, pero siempre amenazante.

En los cuentos estudiados se observó que, además de la presencia de la corporalidad y de la vulnerabilidad del cuerpo, es necesaria la afectación sobre el personaje. La perspectiva de los narradores-personajes posibilita la configuración de los cuerpos y los espacios como macabros. La corporalidad se vuelve macabra cuando se acompaña de esta afectación que en ocasiones se produce como “vértigo del alma”, usando la frase de Frida Gorbch, o como “asomo al abismo”. Lo macabro surge en el sujeto<sup>32</sup> cuando tiene lugar un traspaso de los límites entre la vida y la muerte, o entre aspectos relacionados a uno y otro ámbito. Lo macabro no es una emoción, sino, a la vez, un efecto y una característica que se adjudica a algo o alguien cuando despierta un conjunto de emociones/sensaciones, es una forma en la que el sujeto valora el objeto frente al que se halla. Pareciera contradictorio decir que lo macabro

---

<sup>32</sup> Siempre en el sujeto, si se toma en cuenta que de la realidad sólo conocemos algunas de sus huellas en nosotros.

es una forma de valorar por parte del sujeto y también un efecto; sin embargo, para el sujeto, en muchas ocasiones, percibir, valorar y verse afectado se dan casi simultáneamente.

Lo macabro es un efecto producido por la conjunción de las características de un objeto, suceso o ser y las valoraciones de un sujeto. Por un lado, algunos objetos que pueden producir un efecto macabro son el cadáver, partes corporales cercenadas o un cuerpo grotesco (desproporcionado, monstruoso, por ejemplo). También puede tratarse de un espacio que se perciba como amenazante por su atmósfera oscura, solitaria, plagada de sonidos perturbadores, desolada, en fin, que evoca la nada y la destrucción o muerte. Por otro lado, para que el sujeto perciba o experimente algo como macabro debe valorarlo como amenazante: como un riesgo para su vida o para el orden simbólico. Los relatos estudiados no necesariamente señalan estas valoraciones de manera directa, pero estas pueden deducirse del discurso narrativo; como en el relato de Alberto Leduc, donde el narrador-personaje no refiere su sentir de manera directa, pero la forma en que representa la Bahía y la exhumación de Arainza revela su perturbación acerca de la posibilidad de morir en aquel “recodo del Pacífico”.

Los relatos decadentistas de lo macabro muestran cómo un afecto o una impresión afectiva acerca de un suceso puede guiar y determinar la enunciación en un relato. El enfrentamiento directo o indirecto a la muerte coloca a los personajes en la mira de un sujeto, sea o no real, ante cuya fuerza se sienten impotentes. Las situaciones límite conducen a los personajes a vivir emociones intensas, en ocasiones difíciles de explicar, que se hallan en estrecha relación con la vivencia corporal. Ante la falta de palabras adecuadas, las voces narrativas adquieren un cuerpo desde el cual enunciar, una sensorialidad desde la cual describir los sucesos. Así, el subgénero decadentista de lo macabro se erige como manifestación literaria que explora la afectividad y la sensorialidad, por encima de las lógicas

pragmática y cognitiva, como fuentes organizadoras de una experiencia inquietante. En estos relatos lo más significativo no es qué sucede o qué acciones se ejecutan, sino cómo los personajes reaccionan anímica y corporalmente ante un fenómeno y cómo tal reacción se convierte en discurso.

## Fuentes citadas

- “Atilio Manuel Chiáppori.” *La Prosa Modernista*, 20 sep. 2018, <http://www.prosamodernista.com/prosa-modernista/prosa-modernista-artistica/atilio-manuel-chiappori>
- Caballero Wangüemert, María M. “Modernismo y modernidad: la problemática de fin de siglo. Un diálogo con la crítica de Silva.” *Cervantes virtual*, 15 ene. 2017, [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/modernismo-y-modernidad-la-problematica-del-fin-de-siglo-un-dialogo-con-la-critica-de-silva/html/758c238e-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_6.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/modernismo-y-modernidad-la-problematica-del-fin-de-siglo-un-dialogo-con-la-critica-de-silva/html/758c238e-7a44-11e1-b1fb-00163ebf5e63_6.html)
- Catalán Bitrián, José Luis. “Temor y angustia”. *Consejo General de Colegios Oficiales de Psicólogos*, 10 abr. 2018, [https://www.cop.es/colegiados/A-00512/psico\\_miedos.html](https://www.cop.es/colegiados/A-00512/psico_miedos.html)
- Chiáppori, Atilio Manuel. “La mariposa.” *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, editado por Dolores Philipps-López, Cátedra, 2003, pp. 153-157.
- Clark, Belem y Ana Laura Zavala. *La construcción del modernismo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.
- Corral Rodríguez, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana. La narrativa fantástica del siglo XIX*. Pliegos, 2011.
- Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Random House Mondadori, 2007.
- Filinich, María Isabel. *Descripción*. Eudeba, 2011.
- Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2006.
- González Zylma, Herbert. “La danza macabra”. *Revista Digital de iconografía medieval*, vol. 6, no. 11, 2014, pp. 23-51. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>
- Greimas, Algirdas Julien y Jacques Fontanille *Semiótica de las pasiones*. Siglo Veintiuno, 2002.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

- Ian Miller, William. *Anatomía del asco*. Santillana, 1998.
- Kirkpatrick, Gwen. *Disonancias del modernismo*. Libros del Rojas, 2005.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Siglo Veintiuno, 2004.
- López Méndez, Luis. *Mosaico de política y literatura*. Alfredo Vromant y Compañía, 1890.
- Mèlich, Joan-Carles. “La imposible sutura: [ideas para una pedagogía literaria].” *Entre pedagogía y literatura*, compilado por Jorge Larrosa y Carlos Skliar, Miño y Dávila Editores, 2005, pp. 221-240.
- Mora, Gabriela. *El cuento modernista hispanoamericano*. Latinoamericana Editores, 1966.
- Núñez Florencio, Rafael. “La muerte y lo macabro en la cultura española.” *Dendra Médica. Revista de Humanidades*, 2014, pp. 49-66. *Dialnet plus*,  
[http://www.dendramedica.es/revista/v13n1/03\\_La\\_muerte\\_y\\_macabro\\_cultura\\_espanola.pdf](http://www.dendramedica.es/revista/v13n1/03_La_muerte_y_macabro_cultura_espanola.pdf)
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Alianza Editorial, 2001.
- Palma, Clemente. *Cuentos malévolos*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.
- Philipps-López, Dolores, compiladora. *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Cátedra, 2016.
- Quereilhac, Soledad. “Estudio preliminar.” *Borderland*, Biblioteca Nacional, 2015, pp. 9-37.
- Soto Hidalgo, Javiera. “La convivencia de vivos y muertos: origen y desarrollo de la tradición macabra.” *Historias del Orbis Terrarum*, 2010, pp. 105-112. *Dialnet plus*,  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3796625>
- Treviño García, Blanca. *El cuento mexicano del siglo XIX (V). Los espíritus hiperestesiados: El cuento modernista de tendencia decadente*. Esfinge, 2013.
- Valdelomar, Abraham. “Finis desolatrix veritas.” *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, compilado por Dolores Philipps-López, Cátedra, 2003.
- Zárate Ruiz, Francisco. *Francisco Zárate Ruiz. Cuentos de horror y de locura en el decadentismo mexicano*, compilado por Dolores Philipps-López y Cristina Mondragón), Éditions Orbis Tertius, 2017.

