

# “EL RUISEÑOR Y EL ARTISTA”: UN CUENTO FANTÁSTICO DE EDUARDO L. HOLMBERG

DARÍO A. CORTÉS

Eduardo Ladislao Holmberg, escritor argentino de fines del siglo pasado, es una figura casi olvidada en los círculos literarios hispánicos. Representa, junto con Juana Manuela Gorriti, uno de los precursores de la literatura fantástica en la Argentina. Para Donald Yates, Holmberg representa el único antecedente auténtico del género fantástico en este país.<sup>1</sup> Asimismo, Enrique Luis Revol ha señalado que la tradición fantástica en la literatura argentina surge con los relatos de Holmberg en los setenta, se prolonga durante el ochenta positivista y se consolida en la generación modernista con *Las fuerzas extrañas* (1906) y *Cuentos fatales* (1924) de Leopoldo Lugones.<sup>2</sup> Es evidente que esta trayectoria continúa durante el criollismo con los inquietantes relatos del uruguayo Horacio Quiroga, y culmina en la época contemporánea, manifestándose en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar.

Eduardo Holmberg nació en Buenos Aires el 27 de junio de 1862 y falleció en la misma ciudad el 4 de noviembre de 1937. Toda la vida y obra de Holmberg están íntimamente vinculadas con las ideas y los conceptos del positivismo, del materialismo científico y de la avanzada corriente de estudios biológicos que floreció en Buenos Aires durante las décadas del 70 y 80. Como la mayoría de los escritores de la época, Holmberg conocía las teorías de Darwin y Spencer, y el texto sobre la medicina experimental de Claude Bernard. Holmberg, clasificado por su hijo como “el último enciclopedista,” colaboró en el establecimiento de la Academia Argentina de Ciencias y Letras (1873) y fundó, junto con Enrique Lynch Arribálzaga, la revista *El naturalista argentino*, dedicada a la investigación científica. También escribió una serie de libros de viajes, entre ellos *Un viaje a Carmen de Patagones*, *De Buenos Aires a La Cumbre* y sus *Viajes a Misiones*, los cuales reflejan una notable capacidad observadora y un vasto conocimiento del campo argentino. Preparó, con la colaboración de Rafael Obligado y Atanasio Quiroga, un *Diccionario de argentinismos*, que nunca llegó a publicarse.

Su formación literaria es tan variada y extensa como su obra. Formó parte del grupo de escritores de la “Generación del ochenta,” que aunque formados en el positivismo, siguieron manteniendo cierta inclinación romántica. Su interés por lo fantástico y sobrenatural tiene su fuente en los relatos de E.T.A. Hoffmann y Edgar Allan Poe, dos de sus escritores predilectos. De la estética de Hoffmann el escritor argentino prefiere las sugestivas presencias fantásticas, la ironía sarcástica y el ambiente onírico. La influencia de Poe se manifiesta en varios relatos de inspiración macabra y fondo detectivesco. Hay que recordar que Holmberg, junto con Raúl Waleis (seudónimo de Luis Varela), fueron los iniciadores del género policíaco en las letras argentinas.

Holmberg tradujo al español *El mundo perdido* de Arthur Conan Doyle y *Los documentos del club Pickwick* de Charles Dickens. La literatura de fondo científico también influyó en el desarrollo literario del escritor. La lectura de las obras de Flammarion, Verne y Mayne Reed fomentó su interés en los problemas científicos.

Su obra literaria, dispersa en diarios, folletines y revistas argentinas, ha sido parcialmente recogida por Antonio Pagés Larraya en una antología titulada *Cuentos fantásticos de Eduardo L. Holmberg*.<sup>3</sup> Esta edición incluye seis de sus relatos más representativos y un extenso estudio preliminar de Pagés Larraya que está dedicado a documentar la vasta producción literaria de Holmberg, sus investigaciones científico-literarias y la influencia de escritores extranjeros sobre su obra. De los escritores del ochenta que abordan lo fantástico, Holmberg es el único que lo cultiva constantemente y sin interrupción.

Su labor literaria de índole fantástica se puede dividir en tres grupos de relatos principales. Primero, aquéllos que tratan la fantasía científica, como “El maravilloso viaje del señor Nic-Nac” (1875), “Dos partidos en lucha” (1875), “El tipo más original” (1878) y “Filigranas de cera” (1884). En el segundo grupo están las novelas policíacas cortas con elementos sobrenaturales, como *La casa endiablada*, *Nelly* y *La bolsa de huesos*, las tres publicadas en 1896. En el tercer grupo se encuentran aquellos cuentos de temas netamente fantásticos, como “El ruiseñor y el artista” (1876), “La pipa de Hoffmann” (1876), “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879) y “El medallón” (1896). Su obra completa de origen fantástico es mucho más amplia y aquí hemos dado sólo unos cuantos ejemplos de títulos representativos.

El presente trabajo abarca el análisis de un solo cuento del tercer grupo, para señalar con mayor amplitud y exactitud el arte de Holmberg y las características de la literatura fantástica, tal como fue cultivada en los albores de su larga trayectoria. Basándonos en algunas de las interpretaciones más recientes de Roger Caillois, Louis Vax y Tzvetan Todorov, consideraremos el cuento “El ruiseñor y el artista.” Este relato, una de las primeras composiciones narrativas de Holmberg, está enteramente vinculado con la formación literaria del escritor, porque su fondo refleja aquel ambiente académico-científico de Buenos Aires a fines de siglo.

El tema central de “El ruiseñor y el artista” es la ausencia de la inspiración artística, tema de procedencia romántica que siguió siendo popular durante el modernismo. El argumento es el siguiente: en los cinco breves capítulos en que está dividido el cuento, se narra la historia de Carlos, “un excelente pintor” (p. 101) que cae gravemente enfer-

mo debido a su inhabilidad de pintar el canto de un ruiseñor. Un amigo de nombre desconocido viene a su casa y se enfrenta con una serie de hechos sobrenaturales. Al final del cuento, Carlos lleva a cabo su obra fantástica y luego abandona para siempre la profesión de pintor: "—Juro por todos los colores y por todas las artes que no volveré a pintar un solo cuadro—dijo Carlos con acento desesperado" (p. 114).

La técnica del relato anticipa algunas de las modalidades contemporáneas del género. El anónimo amigo de Carlos, narrador-testigo, comienza el relato en tercera persona, y nos ofrece una vista retrospectiva de la vida del pintor. La mayor parte del cuento está escrita en primera persona y el narrador-personaje interviene en la acción y en el diálogo. Ya en plena acción el anónimo personaje desconoce los pormenores de la historia. Así, su inseguridad como personaje limitado es constante: "No sé lo que vi, no sé lo que escuché, no sé lo que sucedió" (p.112). Como en muchos cuentos de la época, también interrumpe la marcha del relato para dirigirse al lector: "¿Queréis permitirme reproducirlas?" (p. 108) o "Pero admirad nuestra sorpresa cuando observamos..." (p. 114).

"El ruiseñor y el artista" tiene cuatro personajes, que pueden considerarse como meros tipos: Carlos el pintor; Celina su bella hermana; el anónimo narrador-personaje (el mejor amigo de Carlos); y la criada, "la vieja negra" (p. 103). De Celina nos dice "era la creación más bella y más perfecta del artista" (p. 104). De la criada comenta su manera de vestir—"Al ver su traje color chocolate y el pañuelo coco punzón, con discos blancos..." (p. 103)—, y nos pinta así la típica estampa colonial de una criada negra. De Carlos, fuera de ser un pintor obsesionado con el arte, nos indica que es "un ser original, eminentemente visionario" (p.102). Del narrador no hay descripción alguna. Las presentaciones físicas de los protagonistas son todas escuetas, y no hay profundización de carácter; estas fallas debilitan el cuento desde un punto de vista literario. No obstante, Holmberg ha creado una pequeña obra maestra del género fantástico, debido al ambiente irreal en que concentra su talento.

Holmberg presenta en "El ruiseñor y el artista" un ambiente donde lo irreal y lo onírico irrumpen en el mundo real de los personajes, creando para el lector un doble plano de realidad y causándole una sensación de vacilación. El lector es introducido a esta ambigüedad ambiental por medio del estado delirante de Carlos—"Carlos dormía el sueño de una fiebre originada por el arte"(p.107)—y a través de la incertidumbre del narrador-personaje que oscila entre sueño y vigilia: "¡Pero es una idea tan vaga! Tal vez lo habré soñado" (p. 113). Es casi imposible determinar dónde comienzan y dónde terminan los sueños de este personaje. El lector, frente a esta realidad engañosa, duda entre lo acontecido y lo imaginado. Es precisamente esta dubitación por parte del lector y del personaje, que constituye lo esencial de lo fantástico, según la teoría de Todorov. Según el crítico, "En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evoca-

dos." La segunda condición de Todorov también se cumple en este cuento: "Luego, esa vacilación puede ser sentida también por un personaje [en nuestro caso el anónimo personaje]; de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación está representada, se convierte en uno de los temas de la obra."<sup>4</sup>

Holmberg, al igual que Poe, Maupassant y los simbolistas franceses, se interesa en la corriente espiritista que estaba de boga en Buenos Aires durante la composición de este relato. La encarnación de un espíritu en figura humana es otro de los motivos fantásticos de "El ruiseñor y el artista." Aparecen dos personas-fantasmas: Celina, la hermana de Carlos, muerta hace dos años; y la criada. El espíritu de Celina ha regresado a la casa de su hermano para alentarle en su inspiración artística. El narrador, al verla por primera vez, adivina sin saberlo su origen fantástico: "Tú eres un ser extranatural, encarnado en una forma femenina. Tú eres la inspiración de Carlos; eres el delicado genio del artista, y tu última lágrima ha sido tu primera esperanza" (p.105). Pero más tarde, en un diálogo entre Carlos y el narrador, se confirma que lo que vio el narrador fue la forma materia (corporal) del espíritu de Celina: "—¡Infeliz!—dice Carlos—Celina murió hace dos años. Admira en silencio y no turbes el reposo de las tumbas con tus desvaríos" (p.110). Lo mismo ocurre cuando el narrador le pregunta a Carlos acerca de la criada; éste responde:

—¿Negra vieja? ¿Qué negra vieja?

—La criada que te sirve.

—¿A mí? Si yo vivo completamente solo. El único servicio que tengo es un muchacho que viene todas las mañanas a arreglar la casa. (p. 114)

Las apariciones y desapariciones de estos dos personajes-fantasmas siempre ocurren inesperadamente y sirven como indicios de su naturaleza inhumana. Por ejemplo, se le aparece al narrador la "vieja negra" justo en el "momento de ir a tocar el llamador" (p. 103), y Celina desaparece sin que el protagonista se dé cuenta: "Miré en torno mío y ni vi a Celina. La llamé y nadie contestó. Corrí de aposento en aposento... y mis pesquisas fueron inútiles" (p. 106).

Según la crítica aceptada hoy en día, el espiritismo cabe dentro del género fantástico, con tal que el escritor no trate de defender los hechos referidos. Holmberg en ningún momento trata de justificar la presencia de estos dos personajes; deja que actúen sin hacer ninguna explicación racional. En su libro *Arte y literatura fantástica*, Vax coloca el espiritismo en una sección titulada "La metapsicología" y dice lo siguiente: "Lo metapsíquico y lo fantástico se interesan en los mismos objetos: percepción extrasensorial, apariciones, vaticinios, visión a través de los cuerpos opacos."<sup>5</sup> Roger Caillois, en su *Antología del cuento fantástico*, también indica una agrupación similar: "Hay una categoría de cuentos que se complace en usar elementos de las ciencias psíquicas: telepatía, espiritismo, levitación, ectoplasmas, sueños premonitorios."<sup>6</sup> Es evidente que los estudios de Eduardo Holmberg en el campo de la medicina, sus incursiones en el terreno de la psicología y su interés en los fenómenos ocultos fueron instrumentales en la composición de "El ruise-

ñor y el artista.”

Lo fantástico en este relato aparece dentro de un contexto cotidiano y se desarrolla a base de varios elementos sobrenaturales y recursos conocidos del género fantástico. Por empezar, los pinceles de Carlos que pintan sin la ayuda de él, recuerdan el tema fantástico de las partes del cuerpo que llevan una vida independiente, en el cuento de Maupassant, “La mano”; o el tema de “el ojo maléfico,” en “El hombre de arena” de Hoffmann. (Otros ejemplos son el tema del “cerebro” que se rebela contra el cuerpo que lo posee,<sup>7</sup> o el piano u otro instrumento musical que toca sin la ayuda humana.) Otro elemento fantástico de este cuento es la casa de Carlos, que presenta un “ámbito cerrado,” un lugar encantado o mágico, donde acontecen cosas inexplicables. Cuando el narrador visita la casa del pintor, percibe desde la entrada cierta anormalidad: “No sé lo que me sorprendió al entrar en la casa, pero algo extraño sucedía allí” (p. 103). La primera persona que ve en el interior es la “vieja negra,” que resulta ser un fantasma. Dentro de la casa, el taller de Carlos es también un lugar desconcertante: “si recordamos que en aquel taller había algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo regular inanimados” (p. 102). Otro motivo fantástico, bastante común en la literatura de este género, es la presencia de unos manuscritos que al ser descifrados revelan lo que va a acontecer. Entre las cartas, versos y papeles que Carlos tiene sobre su escritorio, Celina y el anónimo personaje encuentran los siguientes indicios: “En este manuscrito se leía: ‘Palpitante’ como arrojado al acaso; en otro: ‘Ruiñeñor en agonía’; en aquél: ‘Artista desconsolado’ y en muchos: ‘Ruiñeñor . . . última nota’ ” (p. 105). Los dos personajes deducen que Carlos desea representar en su cuadro las últimas notas o canto de un ruiñeñor y al no lograrlo, lucha terriblemente contra esa inspiración que huye de su espíritu (p. 105).

El punto culminante del relato consiste en la trasposición fantástica al lienzo de todo “Un bosque dibujado en un segundo” (p. 109), un cielo con nubes, una luna y especialmente el canto de un ruiñeñor, con el solo esfuerzo mental-imaginativo del pintor: “Un profundo silencio reinó en la escena del cuadro. Las nubes detuvieron su vuelo vaporoso, y los árboles del bosque inclinaron sus ramas. La naturaleza se preparaba a escuchar. El ruiñeñor dejó oír una nueva nota . . . . Y esta nota, prelude de amor y de esperanza, comenzó a decrecer, elevándose en la escala” (pp. 110-11). Esta escena, en la cual se describe un cuadro “vivo” o “cuadro mágico,” recuerda la famosa novela fantástica de Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Gray* (1890).

El último acontecimiento fantástico del cuento es la desaparición simultánea de Celina y del ruiñeñor. Celina se desvanece ante la mirada de Carlos y el anónimo narrador: “Pero admirad nuestra sorpresa cuando observamos que aquella concentración de luz tomó la forma de Celina con sus gracias infantiles, con su delicada sonrisa. La Celina de luz dirigió la mirada al Cielo, y se desvaneció como el resplandor de una ilusión perdida” (p. 114). El “alma” del ruiñeñor se desvanece de la misma manera: “La llama de la vida se apagaba en aquella lámpara de sentimiento, y el al-

ma del ruiñeñor iba a volar al cielo donde estaban sus lágrimas” (p. 112). Holmberg revela por medio de estos toques poéticos la esencia común de Celina y el ruiñeñor, e identifica a los dos con el genio inspirador de la obra del artista.

Es interesante notar que en el mismo texto, Holmberg pone dos veces en boca del narrador-personaje una interpretación de lo fantástico que es semejante a la de Caillois. En la primera de las dos citas anuncia: “¿Y cómo se explica que la vida y la muerte se presenten de un modo tan fantástico? Mejor es no explicarlo” (p. 108). En la descripción del “cuadro mágico,” se reitera el mismo comentario:

Hay cosas que no se explican, porque no se puede ni se debe explicarlas. Si se admira lo que se ignora, es necesario ignorar algo grande para tener algo grande que admirar, y aquel cuadro vivo, que momentos antes había sido el centro de la mayor admiración posible en espíritus humanos, era una prueba evidente de esta proposición. (p. 113)

Según Caillois: “El intento esencial de lo fantástico es la Aparición, lo que no puede suceder y que a pesar de todo sucede, en un punto y en un instante preciso, en medio de un universo perfectamente conocido y de donde se creía definitivamente desalojado el misterio.”<sup>8</sup>

Holmberg, como escritor del siglo XIX, utiliza escenarios románticos y ambientes macabros sacados directamente de la novela gótica romántica de principios de siglo. Se concentra principalmente en la evocación de las emociones más profundas del ser humano, como el miedo y el terror. El escritor crea una atmósfera de tensión y de miedo por medio de exclamaciones típicas de la literatura fantástica del momento, como “¡Encanto y horror!” (p. 109), “¡Carlos! —exclamé aterrizado” (p. 113), “—¡Celina! ¡Celina! Ven, ¡contempla esta maravilla!” (p. 110), “¡Delirio!” (p. 130), etc.

Tratadas brevemente la formación y la trayectoria literarias de Eduardo L. Holmberg, y expuestas varias de las técnicas predilectas de este escritor, se puede ahora ubicar adecuadamente su obra en el desarrollo del cuento fantástico en la Argentina. Sus estudios en la investigación de la patología mental, dedicadas a los fenómenos psíquicos, devianaciones mentales y pesadillas oníricas, y su interés en los fenómenos espiritistas, establecen los límites científico-fantásticos del relato. En “El ruiñeñor y el artista,” Holmberg también ha empleado muchos de los motivos fantásticos de la época; sobre todo hace que surja el elemento sobrenatural dentro de un contexto cotidiano, siguiendo una de las condiciones imprescindibles de este género. También utiliza el punto de vista de un narrador-personaje no omnisciente que vacila entre los hechos reales y fantásticos. Por lo tanto, aunque el cuento en sí está concebido dentro de los lineamientos del positivismo, es evidente también la influencia imaginativa de Hoffmann, Maupassant y Poe en la composición del relato. En resumen, Holmberg fue uno de los primeros escritores argentinos en lograr una visión moderna de lo fantástico, y ha influido en la narrativa posterior de este género.

University of Illinois at Urbana-Champaign

<sup>1</sup> "Sobre los orígenes de la literatura fantástica en la Argentina," en *La literatura iberoamericana del siglo XIX*, Memoria del XV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana (Tucson, 1974), pp. 213-20.

<sup>2</sup> "La tradición fantástica en la literatura argentina," *Revista de Estudios Hispánicos*, 2 (1968), 205-28.

<sup>3</sup> "Estudio preliminar," en Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos* (Buenos Aires: Librería Hachette, 1957). Las citas son de este libro y la paginación va incluida en el texto.

<sup>4</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., 1972), pp. 33-44.

<sup>5</sup> Louis Vax, *Arte y literatura fantástica* (Buenos Aires: EUDEBA, 1965), p. 22.

<sup>6</sup> Roger Caillois, ed., *Antología del cuento fantástico: 60 cuentos de terror* (Buenos Aires: Sudamericana, 1967), p. 11.

<sup>7</sup> Vax tiene toda una sección dedicada a este tema. Véase pp. 26-8.

<sup>8</sup> Caillois, p. 9.