

El Horla: Configuración de un angustioso mundo fantástico

Irma Céspedes

Introducción

Una información previa extrínseca al texto literario se relaciona con los géneros o formas literarias, que influye en la actitud frente al texto y en la actividad lectora. Es así como los términos ‘novela’ o ‘cuento’ nos preparan para la mayor o menor complejidad en la narración de algo que sucedió en el pasado a alguien que no somos nosotros, los lectores, pero cuya acción y su desarrollo puede llegar a interesarnos.

Al especificar una forma, “sentimental”, “de amor”, “de aventuras”, “de viaje”, “de misterio” o “policial”, “de maravilla”, “de ciencia ficción”, se añade nueva información que provoca expectación, un estado de ánimo, favorable, generalmente al tema o asunto que narra.

1 – Lo fantástico

Algo diferente ocurre cuando se introduce la denominación ‘fantástico’ que implica una agresión a la estabilidad del mundo racional. Genera un clima de terror que culmina con la destrucción del orden y, por lo tanto, la mente del receptor se ve envuelta en un ineludible juego entre lo visible, que captan sus sentidos y lo invisible intuido por la imaginación y que genera temor.

Lo fantástico invoca lo absurdo y contradictorio. Rompe y destruye la coherencia del mundo real con la aparición inesperada de pavorosos entes amenazantes que proceden de un nivel infrahumano desconocido, que se supone poderoso; que aterra, porque frente a él no hay defensa ni huida posibles. Su irrupción transgrede el orden, las leyes, concebidas, hasta ese momento, como rigurosas e inmutables. Un desquiciamiento que revela la falencia del mundo que la ciencia propuso al hombre, abyecto en la degradación, arrojado de sí mismo, de su centro.

Tras la noción de cuento o novela fantásticos, subyace la idea de que la narración generará un sentimiento de terror frente a lo no conocido que surge de las profundidades, de la tierra, del mar o del propio individuo. Se trata de un sentimiento que, en la memoria de la especie humana, se remonta a los tiempos primordiales en los que, con conciencia conquistada, el hombre enfrentaba inerme a los peligros naturales.

El terror es la sensación de la que habla Sancho en el episodio de los batanes: “*El miedo tiene muchos ojos y ve las cosas debajo de la tierra, cuanto más encima del cielo*” (I, 20). Bajo su influencia, se produce parálisis, en un inútil esfuerzo de colmar el vacío, lo desconocido con palabras que sólo revelan que se ignora la palabra mágica, el nombre que hace dueños de lo ignoto. El miedo de Sancho es superior al de don Quijote, porque a éste lo protege su fe en la andante caballería y en su propia estrella. El miedo termina cuando la luz del día, la razón, revela el secreto; existe una explicación racional.

Inconscientemente, frente a este sentimiento adoptamos una actitud de prevención, de defensa, que se proyecta a este tipo de relato, porque sabemos que, en él, el narrador crea un vacío en el que el lector puede verter sus propios miedos, sus propios temores.

Lo fantástico se construye como un, perversamente atractivo, juego con el miedo, con el horror, hasta con lo repugnante; genera duda, ambivalencia, polaridad: descubre que en todo ser humano habitan muchas personalidades posibles. Al nacer como una proyección de ese interior del hombre, que revela la inseguridad que provoca ese desconocido que habita en nuestro interior y que puede, incluso, llegar a desquiciarnos. Este sentimiento o se genera afuera, en el mundo sensorial, sino en un nivel de realidad interior, que revela los monstruos que habitan en los infiernos, no en los cielos. Pero es en el infierno personal en el que, sin remisión posible; sólo cabe destruirlo, destruyendo al que lo percibe, lo ve o lo oye.

De allí que, en la novela fantástica, el elemento más importante sea el proceso, la sucesión de hechos que nos enfrentan con lo desconocido, aquello no imaginado, ancestralmente intuido por el inconsciente colectivo. Lo fantástico surge como romántica reacción, dubitativa, frente a la certeza de una concepción científica basada en el orden racional, inmutable y necesario, de los fenómenos que excluye toda posible intervención milagrosa o maravillosa.

1.2 – Evolución del cuento fantástico

El positivismo, la racionalidad y la ciencia había respondido y solucionado algunos de los anhelos y temores de la humanidad: volar, metamorfosearse según deseo o necesidad, actuar a distancia, conseguir ayuda para labores cotidianas, armas, ungüentos, medicinas, etc.

Tras el reconocimiento y aceptación de un determinismo estricto en el encadenamiento de causas y efectos, la ciencia neoclásica había rechazado toda posibilidad de abrirse al misterio y al milagro, sin embargo, más allá de esa posición pseudocientífica, emergía, silencioso y escalofriante el terror, el pánico primitivo que se esconde en lo más profundo de cada hombre.

...

En el mundo ordenado, seguro, inmutable, inopinadamente, se manifiesta la extraña presencia inexplicable. Aparecen signos que alteran lo cotidiano y amenazan la estructura, la seguridad, el orden. El misterio está allí y nada ni nadie lo puede detener. Aplasta y destruye toda las defensas, toda equidad. Se impone, implacable, más allá de toda racionalidad. Para sorpresa del hombre moderno, se descubre que la diosa Razón no había logrado desvanecer el límite del Más allá, oscuro, fatídico, amenazante, de dónde surgen fuerzas maléficas, destructoras del mundo y del hombre.

En el siglo XIX empiezan a ponerse de moda, en la literatura culta, los relatos fantásticos que se contraponen al relato maravilloso, salvífico, en el que las fuerzas extrahumanas, proporcionan al verdadero héroe cuanto necesita para su realización plena, calificado de ingenuo e infantil por la mentalidad racional y positivista. El relato fantástico, a través de un montaje que hace posible lo que pareciera ser imposible en el nivel racional, logra despertar en la conciencia del lector un morbo escondido, irracional, autodestructivo.

Lo fantástico implica la inexplicable irrupción, de fuerzas maléficas procedentes de otro mundo o de diferente nivel de realidad, en un universo que las excluye, producto de un mal endémico o de un capricho de la naturaleza o de un experimento fallido que se arranca del control de un sabio loco o diabólico. Altera la psiquis, un enajenante sueño, delirio o alucinación.

Para Cervantes el miedo nacía de la ignorancia. Para los autores modernos, que han perdido la fe en valores trascendentes, la raíz del temor arranca del inconsciente. El pensamiento racional y científico había proscrito las creencias en otro nivel de realidad, y acusaba a las religiones de mentira y engaño, de generar un pensamiento supersticioso. Ahora el hombre, al reconocerse abyecto en el mundo, se enfrenta con sus propias debilidades y falencias y con los poderes terribles de lo desconocido.

El género fantástico que es el encargado de recoger estas sensaciones, tiene carácter alusivo: se refiere a algo ajeno a la naturaleza hasta ese momento cocida y se manifiesta a través de las más diversas creaciones humanas: pintura, música, arquitectura, etc. La literatura fantástica nace de la incredulidad que impone el predominio de la razón, de allí que se empiece a desarrollar en el siglo XVIII y se perfeccione en el XX en el que da lugar a las narraciones de ciencia ficción.

1.2 - Temas y motivos desarrollados por lo fantástico

Gracias a los avances de las ciencias exactas y humanas, al avance de la psicología, a la introspección, la hipnosis, el magnetismo e, incluso, a la difusión de las denominadas ciencias secretas, el hombre se adentró en los misterios del alma humana. Descubrió que los sueños como las drogas y la locura liberan profundas, primitivas, fundamentales facultades inferiores, automáticas, que, fuera del control de la razón, pueden llegar a provocar un desdoblamiento que se proyecta al exterior como doble o triple o múltiples personalidades de un individuo.

Podemos señalar, en consecuencia, que los temas y motivos de la literatura fantástica se originan en la necesidad de abrir y conocer el inconsciente personal, para que el sujeto, centrado en sí, alejado de toda posible intervención del mundo solar, racional, lógico, descubra su debilidad, la que conlleva un elemento destructor, un comienzo de locura, o una necesidad de posesión misteriosa: poseer o ser poseído por lo negativo, por el mal..

Debemos reconocer que, dada la intencionalidad científica, el motivo importa menos que el modo cómo se utiliza. De allí que sean frecuentes en el fantástico el sinsentido de la vida, las falencias psíquicas y la inseguridad. Cae así en un pensamiento existencialista que capta lo absurdo, lo irracional de una existencia sin trascendencia posible. Se genera una filosofía irracional, pesimista, nihilista, que llega a la conclusión de que nada salva, sólo reina en derredor el caos y la muerte. Punto muerto por donde aflora la amenaza, lo desconocido, innominado. De allí que lo fantástico está apenas vinculado con los motivos tradicionales.

Cultivado en el romanticismo, constituyen temas preferidos por el género fantástico, justamente los que afirman la existencia de aquello que la razón había negado: Pactos con el demonio, - *Fausto* de Goethe, las almas en pena condenadas a vagar por una eternidad, la Muerte

personificada, los Vampiros succionadores de sangre, la seductora Mujer fantasma, los autómatas, maniqués, armaduras dotados de vida y movimiento - *El golem*, G.Meyrink – la Maldición o la presencia de algo indefinido, invisible, siempre presente - *El Horla*, Maupassant -

Para dar el marco adecuado a la indagación y presentación de la temática, construye, más que un espacio, una atmósfera con la finalidad de que en el lector afloren sus miedos inconscientes.

Las palabras también son espejos para el autor y para el lector; crean el vacío para que de su interior surjan esos deseos y temores primigenios más reprimidos y ocultos, inconscientes que han atormentado a la humanidad a lo largo de la historia y que lo ha inducido a buscar protección, ayuda, seguridad en lo sobrenatural, en el apoyo de oraciones, amuletos y talismanes, descalificados por la ciencia positivista..

1.3 – Configuración del mundo en que irrumpe lo fantástico

La muerte, siempre asechante que genera una angustia, que linda con la tragedia, es elemento básico en la configuración de lo fantástico. El miedo a la desintegración física y psíquica se ve acrecentado por una alienante presencia maléfica, producto, al parecer de un desesperanzado nihilismo, que se refleja en el sórdido mundo en que transcurre la existencia de los personajes. Es un tomar conciencia de que en nosotros va la muerte como un otro que nos asecha y del que no podemos desprendernos. El narrador recurre a las relaciones dialécticas entre bien y mal, terror y calma, vértigo y lógica. humor y el desasosiego. Postula una "perversidad primordial del hombre", que debe ser observada, analizada, mostrada; para hacerla evidente; el realismo y la metafísica del mal, no puede ocultar que los personajes, incluyendo al narrador, son seres, irremediamente, condenados, destruidos, consumidos, por un mal profundo.

Romper la sutil línea que separa la contingencia real de la ficción narrativa, genera la ilusión de que esa presencia amenazante podría estar junto al lector; se introducen noticias actuales extraídas de periódicos o difundidas por otros medios de comunicación masiva; noticia que el protagonista lee al mismo tiempo que el lector. El tiempo de la narración se hace presente ahora, aquí y avanza con el despliegue del misterio que amenaza y termina por invadirlo todo, destruyendo lo que hasta ese momento había sido seguro.

Para describir los mundos interiores se recurre, generalmente, a un narrador en primera persona, que nos interpela directamente y nos hace confidentes de sus sentimientos e ideas. Se trata, muchas veces, de narraciones obsesivas en las que afloran confesiones que revelan y demuestran ese "espíritu de la perversión"; se recurre a símbolos como el agua, el espejo, que reiteran y reflejan al otro.

2 - Guy de Maupassant

2.1 – El hombre

Guy de Maupassant (1850-1893), normando, descendiente de una familia de cierta nobleza, habría nacido, según su madre, en el castillo de Miromesnil, a orillas del Sena, cerca de

Dieppe. Seis años después nace su hermano Hervé. Ambos muchachos heredaron, de su padre, hombre violento y disoluto. una enfermedad nerviosa, acrecentada por la sífilis que minó, desde muy temprano sus vidas.

Maupassant, contemporáneo de Julio Verne (1828-1905) y del astrónomo Camille Flammarion (1842-1925), autor de *La pluralité des mondes habités* (1862), alimentó en ellos algunas de sus obsesiones, especialmente, el temor por la duplicación de la identidad; leía mucho, especialmente sobre medicina, se sentía amenazado por los microbios y dormía mal. Para atenuar sus neuralgias, se aficionó a las drogas: éter, morfina, haschich. Se desató una neurosis que lo impulsó a vivir en el aislamiento de su Normandía natal, obsesionado por la enfermedad y la muerte.

En ese aislamiento, empezó a incubarse el miedo, producido por su exacerbado estado nervioso. En su obra literaria dio testimonio de estas obsesiones que interpretó como un proceso de desdoblamiento y alienación; monomanía locura, males físicos y psíquicos que afectaron a otros escritores contemporáneos: Balzac, Daudet, Verlaine, Gerard de Nerval. Como ellos, Maupassant observa y registra acuciosamente la irrupción de lo anómalo en lo cotidiano, como puede observarse en *El miedo*, *La hospedería (L'auberge)* (1886), *Aguas del río... Aparición, ¿Él?*, *El Horla*, *La cabellera*, *La mano...*, que merecen ser considerados como un *fantástico interior*.

Maupassant presiente su propia desintegración y así lo manifiesta en una carta de 1880 dirigida a su maestro, Flaubert, donde le habla de sus problemas físicos y psíquicos que le arranca esta dramática confesión: *Una de cada dos veces, cuando regreso a casa, veo mi doble*.

A partir de 1885 sus síntomas se agravaron con alucinaciones y desdoblamientos que estudió con gran atención y describió en los cuentos que escribiera a partir de esa fecha. Se sentía rodeado de seres misteriosos y perturbadores.

Su hermano menor, Hervé, aquejado por una parálisis general y totalmente loco, muere, tras una larga agonía, en 1889, en Lyon, lo que afectó, profundamente, a Guy; impresionado por la desgracia, el escritor declaró: “*creo que yo también moriré loco*”, profecía autocumplida cuatro años después; sobrevivió a un intento de suicidio y fue internado, en estado vegetal, durante dieciocho meses hasta su muerte, en una clínica de París, la famosa ‘Maison du docteur Blanche’.

2.2 - El escritor

Su madre, amiga de Flaubert, había cultivado la vocación literaria de su hijo con el apoyo del escritor. Con este maestro conoció las normas de la estética realista. Observación atenta de la realidad para luego describirla con precisión, destacando con exactitud el detalle vivenciado. Aprendió a sacrificarlo todo por el arte y la literatura. Flaubert leía y corregía los manuscritos del joven Maupassant y lo introdujo en la sociedad literaria de su época, donde conoció a Daudet,

Zolá, Turgueniev. Frecuentó hacia 1879, la casa de Zolá y colaboró en la edición colectiva de narraciones: *Las veladas de Médan*, con el cuento “*Bola de sebo*”.

En esta etapa, bajo la tuición de Flaubert, sus narraciones siguieron la tendencia naturalista; observaba de modo analítico la realidad, eligiendo las situaciones más sórdidas, para describirlas de modo objetivo, impersonal y aséptico.

Obsesionado por sus males y por su información científica, comenzó a descubrir la otra realidad que se oculta bajo la sensorial, realidad que se encuentra "más allá" de lo que sus sentidos limitados, podían percibir. La introspección y una atenta observación de sí mismo y del entorno le permitió explorar los abismos de la mente y captar en ella una posible subversión de las leyes físicas del mundo material. Fue así como logró crear, incluso en sus relatos realistas, esa atmósfera propia de lo fantástico.

La enfermedad influyó en ese cambio hacia lo fantástico, registro literario que asume voluntaria y fríamente, con una lógica que lo induce a considerarse objeto de exploración. La enfermedad que lo consumía y que afectó su vista, el hígado, el estómago, la garganta, y el corazón con efectos devastadores: caída del cabello, alucinaciones, reumatismos varios, migrañas, se convirtió en la base de sus relatos fantásticos. Por esa época, finales del siglo XIX, se correlacionó el genio con la locura, y Maupassant convirtió su personalidad enferma en su otro yo que lo habitaba.

Entre sus nuevas influencias figuraron Nerval, Hoffmann, y Poe. Con este último se identificó, a tal extremo que llegó a intuir que las duplicaciones de las almas eran posibles y sintió que Edgar Allan Poe y él mismo eran una única persona, y que tendría el mismo fin que su otro yo, la enfermedad y la destrucción irremisible.

2.3 - Configuración del mundo fantástico en Maupassant

*“Lentamente, desde hace veinte años, lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume al abrir un frasco [...] El arte del novelista se ha vuelto más sutil. Ronda alrededor de lo sobrenatural en vez de introducirse directamente en él”.*¹

Estas palabras de Maupassant nos revelan la atracción que en él ejercieron los relatos fantásticos de Poe. No puede dejar de lamentar lo que las nuevas generaciones podrían perder si estas narraciones, basadas y generadoras del miedo, desaparecieran:

Jamás conocerán esa sensación de antes, la noche, el miedo al misterio, el miedo a lo sobrenatural. Apenas algunos cientos de personas todavía se empeñan en creer en las visitas de los espíritus, en las influencias de ciertos seres o ciertas cosas, en el sonambulismo lúcido, en toda la parafernalia fantasmal. Se acabó.

Nuestro pobre espíritu inquieto, impotente, limitado, asustado por cualquier efecto del que se desconocía la causa, aterrorizado por el espectáculo incesante e incomprensible del mundo, ha temblado durante siglos ante creencias extrañas e infantiles que le servían para explicar lo desconocido. Hoy parece que ha sido engañado, y busca comprender sin saber todavía. El

¹ Maupassant, ‘Lo fantástico’, en <http://www.iesxunqueiral.com/maupassant/Cronicas/principal.htm>

primer paso, el gran paso está dado. Hemos rechazado lo misterioso considerándolo como simplemente inexplorado.

Dentro de veinte años, el miedo a lo irreal no existirá incluso ya en los campesinos. Parece que la Creación ha tomado otro aspecto, otra forma, otra significación que la de antaño. Nos dirigimos con toda certeza al fin de la literatura fantástica.

Esta literatura ha tenido unos periodos y unos estilos muy diversos, desde las novelas de caballerías, las Mil y una Noches, los poemas épicos, hasta los cuentos de hadas y las perturbadoras historias de Hoffmann y de Edgar Allan Poe. (Ibídem)

Maupassant configura sus relatos para crear un mundo fantástico basado en la observación de sus propias inquietudes, temores, obsesiones. Lo fantástico se asienta en el miedo que surge de lo desconocido, de aquello que no se comprende, motivo que se encuentra a lo largo de toda su obra, tanto en la de ideas, ensayo *Le Fantastique*, como en sus ficciones. Sus cuentos fantásticos - *El miedo* (1882), *El Horla* (1886), *La noche* (1887), *La máscara* (1889), *¿Quién sabe?* (1890) - se nutren de lo Invisible, subjetivo e inasible, informe, innominado, de lo Otro que amenaza la integridad psíquica y, en cuyo contacto, el yo se diluye en la locura.

El miedo (y hasta los hombres más intrépidos pueden tener miedo) es algo espantoso, una sensación atroz, como una descomposición del alma, un espasmo horroroso del pensamiento y del corazón, cuyo mero recuerdo provoca estremecimientos de angustia. [...] ocurre en ciertas circunstancias anormales, bajo ciertas influencias misteriosas frente a riesgos vagos. El verdadero miedo es como una reminiscencia de los terrores fantásticos de antaño. Un hombre que cree en los fantasmas y se imagina ver un espectro en la noche debe de experimentar el miedo en todo su espantoso horror. ('El miedo')

La enfermedad, la neurosis, la obsesión por la soledad, el miedo, el suicidio, la bastardía, las mudanzas de estado de ánimo, el temor a la pérdida de identidad, la duplicidad, el magnetismo, la hipnosis y la locura son verdaderos fantasmas, extraños que habitan en el interior de cada hombre. Temas generadores de terror en los textos fantásticos, que exploran abismales y terroríficos fenómenos inaprehensibles para la razón, son el instinto de destrucción, sentimiento de culpa, sexualidad, el desdoblamiento y la alienación, la posesión, pérdida de la identidad.

Con semejantes temas, los personajes de los relatos de Maupassant no pueden ser sino locos, enfermos, infectados, sifilíticos, u hombres amenazados por el horror que se despliega en el mundo. Temas sutilmente presentado en *El Horla*, (1886) relato en el que no tenemos certeza acerca de lo que ocurre: ¿locura del narrador o, efectivamente, hay una presencia extraña que trata de apoderarse de cuánto existe?

3 - El Horla

3.1 – La temática

Como en otros cuentos fantásticos, *La noche* (1887), *La máscara* (1889), *¿Quién sabe?* (1890), *El Horla* (1886) se nutre de lo Invisible o del Otro que se apodera de la integridad

psíquica del yo narrador que termina diluyéndose en la locura. Los relatos realistas anteriores, también impregnados de una dimensión fantástica, que va desde una exploración mórbida de los insondables abismos de la mente hasta el estudio y análisis de la subversión de las leyes físicas del mundo material.

En ‘*El Horla*’, un ente, venido de otro plano existencial, se introduce en la vida y en la persona del narrador que sabe que está ahí y pretende destruirlo sin conseguirlo. Interfiere en cuanto hace y se adueña de su mente, hasta arrastrarlo a la locura.

Este relato refleja la disociación psicológica que vivenció Maupassant y que le permitió dar múltiples interpretaciones a su entorno. Plantea la tesis evolucionista que afirma la supervivencia de la especie más fuerte. El género humano estaría siendo dominado por una especie superior, de materialidad invisible, que, con magnetismo hipnótico, podría subordinar al hombre, tal como éste lo hizo con seres inferiores a él:

“*El Horla hará con el hombre lo que nosotros hemos hecho con el caballo y el buey: lo convertirá en su cosa, su servidor y su alimento por el solo poder de su voluntad. ¡Desgraciado de nosotros!*” (19 de agosto).

Se subentiende un progresivo debilitamiento del hombre, un debilitamiento de la voluntad que se deja someter por el magnetismo desconocido y un apagarse de la inteligencia que no logró dominar racionalmente el miedo primigenio del ser humano.

El Horla narra un proceso de vampirización sufrido por el protagonista por parte de un misterioso ser invisible, relato analógico que representa la alienación de la voluntad del hombre a una fuerza superior, por ejemplo, el instinto.

3.2– Alienación

La alienación en su sentido más etimológico de *dejarse poseer por otro*, transforma el relato en un largo proceso de disolución del yo, devorado por algo que podría pertenecer al mundo exterior, pero termina interiorizándose en el personaje.

Símbolos predilectos de esta escritura *alienante* son los cambios en la naturaleza, los espejos, revestidos con una carga maléfica, que se puede traspasar a a imagen del doble que tiene características similares al agua, objeto inaprehensible por su liquidez. En *La cabellera*, este elemento, atributo femenino desencadena la locura del protagonista; representa un caudal que se escurre entre los dedos y bebe su sangre.

El espejo es un objeto ontológicamente alienante y disolutivo en el imaginario de Maupassant, tanto cuando devora una imagen proyectada en él, divergente de su fuente de proyección, como cuando no la refleja. Del espejo nace el *Otro*, en el que, paulatinamente, se diluye la propia identidad, hasta transformarse el yo en *Otro tal como lo encontramos en El Horla*.

3.3 - Estilo

Incluso los relatos genuinamente fantásticos, inspirados en los componentes temáticos de la literatura gótica y romántica - espectros, aparecidos, muertos vivientes, miembros desprendidos del cuerpo que recobran vida misteriosamente, vampiros, se nutren de la mezcla misterio / realidad que se genera en la tradicional dicotomía entre escrituras realista y fantástica.

En el discurso de Maupassant se advierte un estilo que sabe, con delicadeza, generar densas atmósferas en las que lo inquietante convive con lo cotidiano, aunque escape a la razón. El estilo de Guy de Maupassant es sobrio, lineal, gracias a su herencia naturalista: "*Sea lo que sea lo que se quiere decir, sólo existe una palabra para expresarlo, un verbo para animarlo y un adjetivo para calificarlo*".

Da cuenta de la precariedad existencial con el mordaz escepticismo flaubertiano y con una demoledora representación del mundo, de acuerdo con la filosofía de Schopenhauer y con la comprobación del corto alcance de los sentidos que le origina intensas reflexiones inspiradas en otro filósofo, Herbert Spencer (1820-1903), tan importante para Maupassant como Schopenhauer,

Pone énfasis en el rigor estricto en la composición, en la impersonalidad de la voz narrante y en la relatividad de los puntos de vista narrativos. En ninguno de estos aspectos su estilo se distancia de Poe; cuya influencia se advierte en su elección preferente por el género narrativo breve en el que analiza detalladamente los infaustos estados de ánimo que le aquejaron.

Los protagonistas de los cuentos de Maupassant recurren, a menudo, a determinadas "ciencias" (hipnotismo, magnetismo, astronomía, filosofía, metafísica), único medio de paliar sus lagunas cognitivas.

3.4 . Visión de mundo y del hombre

Jamás se desprendió nuestra autor de la formación realista que recibió de Flaubert y de la naturalista de Zolá. Incluso los relatos genuinamente fantásticos, inspirados en los componentes temáticos de la literatura gótica y romántica - espectros, aparecidos, muertos vivientes, miembros desprendidos del cuerpo que recobran vida misteriosamente, vampiros, - se nutren tanto del misterio como de la realidad, por cuanto se basa en la observación de su propia vivencia .

La fe en un credo que afirma la posible redención del género humano quedó abolida para el naturalismo que, ajeno a toda noción de trascendencia, sostiene que el ser humano, determinado por su herencia genética y por el entorno social, sólo puede liberarse de la alienación mediante el desarrollo de la ciencia y del socialismo. Para Maupassant el hombre, devorado por sus destructivos instintos así como por ocultas fuerzas de carácter maligno, anuladores de su libertad, aparece ante todo como víctima del limitado alcance de sus sentidos que le impiden aprehender la naturaleza íntima del universo.

La angustia del héroe maupassantiano se basa en una reflexión epistemológica que se repite en numerosas ocasiones a modo de *leitmotiv*:

“¡Qué profundo es el misterio de lo invisible! Nuestra propia naturaleza no puede sondearlo; nuestros ojos no saben percibir ni lo muy pequeño ni lo muy grande, ni lo muy próximo ni lo muy lejano, ni los pobladores de una estrella ni los pobladores de una gota de agua: nuestros oídos nos mienten, porque nos transmiten las vibraciones del aire, formando sonoras notas”.

“Ahora bien, además de que este ser exterior se nos escapa por sus proporciones, su duración, sus propiedades innumerables e impenetrables, sus orígenes, su porvenir y sus finalidades, nuestros órganos no nos suministran sobre la pequeña porción del mismo que podemos conocer otra cosa que informes tan inseguros como poco numerosos”.

“Pero no...pero no... yo soy a mi vez un animal; no lo comprenderíamos porque nuestro espíritu sólo está hecho para comprender las cosas de esta tierra; no puede extenderse más lejos; es limitado, como nuestra vida; está encadenado a esta pequeña bola que nos lleva, y lo juzga todo por comparación”.

“Sólo entramos en comunicación con las cosas por medio de nuestros miserables sentidos, incompletos, tan débiles que apenas tienen la capacidad de constatar lo que nos rodea”. (‘Carta de un loco’)

3.5 - Configuración de un angustioso mundo fantástico

Un cuento como toda obra literaria implica una concepción de mundo que un hombre concreto - el autor - elabora y encarna en un narrador que relata para un lector. Lo que importa en el cuento no es conocimiento verídico de la realidad, la alusión realista o naturalista a un mundo externo sino el quehacer del narrador creador de mundo fundado en y con sus palabras: *“el relativismo del cuento es uno de sus valores estéticos”*²

El escritor, entregado a su vocación de contemplar la realidad y plasmarla en su creación, vuelca en sí mismo el interés y se autocontempla, objetivando en el cuento lo que ha visto dentro de él. La visión que entrega es una síntesis estética de su propio espíritu y del modo cómo ha percibido los materiales del mundo externo; su personalidad se evidencia en juicios, comentarios, creencias, apreciaciones subjetivas, temores, opiniones, sentimientos, ideas, valores.

Ambas instancias, afuera y adentro, mundo objetivo y mundo subjetivo, se integran en una intuición inmediata del cosmos: simultáneamente el narrador contempla el mundo y se ve a sí mismo en el acto de contemplarlo; en el momento de narrar, lo narrado se desliga del hombre concreto y pasa a ser creación de un narrador que elige, entre las múltiples posibilidades del paisaje interior del hombre, aquellos aspectos que se concilian con lo que se desea presentar.

En “El Horla”, el narrador da expresión a la angustia que la soledad genera en el protagonista, permitiendo que la realidad externa se esfume en los recovecos del fantasear; es una huida a un mundo desconocido y misterioso, a un más allá increíblemente ilógico, a una zona donde se generan los sueños pavorosos y en las pesadillas los fantasmas de nuestros temores se hacen corpóreos. Es la esfera de la literatura fantástica, a la que sólo parecieran poder

² Anderson Imbert, Enrique, “Cuentos realistas y no realistas”, en *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979, pp.236.

penetrar hombres con un desequilibrio más o menos evidente: Poe, Lovecraft, Blackwood, Quiroga y el propio Maupassant.

En la estructuración de su relato, el narrador se atiene a los pasos del método experimental: **observación, hipótesis, experimentación y formulación de la ley.**

La **observación** es externa, objetiva; corresponde al cuadro descrito el 8 de mayo, en el que se dan las características de la región con la cual el protagonista se siente identificado, más aún, profundamente enraizado; diríamos que prima una concepción naturalista, en cuanto visión del hombre unido a su familia y a su medio a través del tiempo. El estatismo del cuadro se ve quebrado por el movimiento; fluir temporal y el paso de navíos, goletas “*y un soberbio bergantín brasileño blanco y admirablemente limpio y reluciente*” (8 de mayo).

A partir del 11 de mayo el narrador da cuenta de un cambio en su estado de ánimo que lo inquieta. Se manifiestan síntomas de una depresión que desestabiliza la armonía inicial al enfrentarlo con algo desconocido. Se genera una **hipótesis** que implica el riesgo de que *eso* indeterminado e invisible, pura energía materializada, termine sometiendo y apoderándose del hálito del hombre, convirtiéndolo “*en una cosa, su servidor y su alimento, por el solo poder de su voluntad*” (19 de agosto).

Desde el 25 de mayo empieza la etapa de **experimentación** que incluye experiencias oníricas, sensaciones de miedo, pánico, verdaderas pruebas de laboratorio con el pan y la leche, alucinaciones, duda y temor de estar enloqueciendo, reacciones físicas de abulia y astenia, psicológicas de sentimiento de posesión, comprobación de energías negativas.

La **comprobación** de la hipótesis surge junto con la noticia aparecida en la Revista del Mundo Científico, avalada por la “*investigación del profesor Pedro Henriques, en compañía de varios médicos eminentes*” (19 de agosto): se hace evidente que el reinado del hombre ha terminado.

Una vez más se cumple la **ley** de la evolución de las especies: “*el buitre se ha comido la paloma, el lobo ha devorado el cordero; el león ha devorado el búfalo de agudos cuernos; el hombre ha dado muerte al león con la flecha, el puñal y la pólvora, pero el Horla hará con el hombre lo que nosotros hemos hecho con el caballo y el buey: lo convertirá en su cosa, su servidor y su alimento, por el solo poder de su voluntad*” (19 de agosto). La naturaleza no es un ámbito idílico, sino un espacio que genera vida autónoma que necesita destruir para poder subsistir; así lo hizo el hombre con animales inferiores a él.

4.1 -Estructura del relato fantástico

Estado inicial: mundo seguro, sólido, luminoso. Todo elemento sobrenatural está ausente y el universo se presenta en su acostumbrada rutina, generalmente en perfecto equilibrio: *¡Qué día admirable! Pase toda la mañana recostado sobre el césped delante de mi casa, bajo el enorme plátano que la abriga y le da sombra. amo la casa donde he nacido. Desde sus ventanas veo el*

Sena que corre, a lo largo de mi jardín, detrás del camino, cerca de aquí; el gran Sena que se desliza desde Ruan hasta El Havre, cubierto de barcos que pasan lentamente. (8 de mayo)

Quiebre: toma conciencia de un suceso extraño, inexplicable. Irrupción de lo sobrenatural en un mundo sujeto a la razón y que, poco a poco, se va imponiendo. *Desde hace algunos días tengo algo de fiebre. Sufro y me invade la angustia y la tristeza. ¿De dónde vienen esas misteriosas influencias que transforman en abatimiento nuestra felicidad, en recelo nuestra confianza? Será lícito pensar que provienen del éter, del éter invisible poblado de potencias incognoscibles de las cuales solo percibimos su misteriosa presencia? (11 de mayo)*

Conflicto: reiteración de lo extraño produce una transfiguración de lo real; lo horrible, macabro, las tendencias perversas y salvajes adquieren vida propia; trastorna lo real y la seguridad; nace conflicto entre lo real y lo posible. *Dormí mal. Aquí hay algo que predispone a la fiebre, pues mi cochero padece lo mismo que yo. Ayer noté en su rostro una extraña palidez, le pregunté: -¿Qué es lo que le pasa, Juan? -No puedo dormir, señor -me respondió con voz cansada- ... Mis noches parecen devorar mis días. Después de su partida, me sentí muy extraño. (3 de julio)*

París. Debo haber perdido la cabeza durante los últimos días. Seguramente, no fui más que un juguete de mi imaginación debilitada, a menos que no sea realmente sonámbulo o que haya experimentado una de esas influencias constatadas llamadas sugestión. De cualquier manera, mi desequilibrio raya en la demencia y, veinticuatro horas aquí en París bastaron para recuperar mi seguridad y mi equilibrio. (12 de julio)

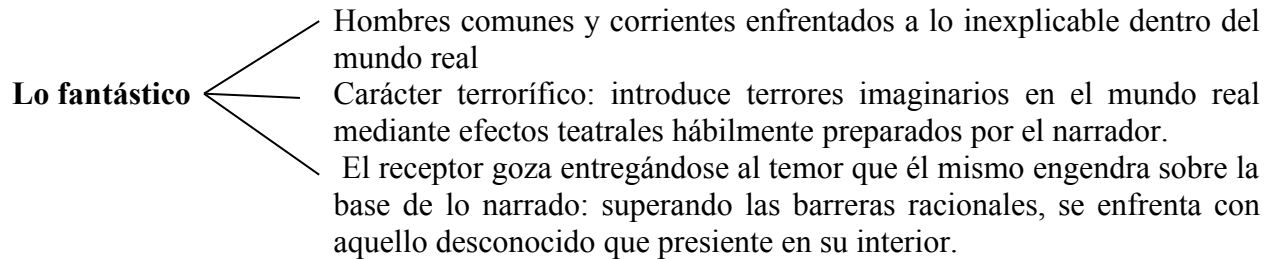
Poseión: tras una serie de episodios que intensifican la influencia extraña, la víctima termina reconociendo que *aquello* se apoderó de su voluntad y lo impele a actuar conforme sus órdenes. *¡Estoy perdido! ¡Alguien domina mi alma y la dirige! Alguien ordena todos mis actos, mis movimientos y mis pensamientos. Ya no soy nada en mí; no soy más que un espectador prisionero y aterrorizado por todas las cosas que realizo. Quiero salir y no puedo. Él no quiere y tengo que quedarme, azorado y tembloroso, en el sillón donde me obliga a sentarme. Sólo deseo levantarme, incorporarme para sentirme todavía dueño de mí. ¡Pero no puedo! Estoy clavado en mi asiento, y mi sillón se adhiere al suelo de tal modo que no habría fuerza capaz de movernos. (14 de agosto)*

Desenlace: El espíritu maléfico culmina su acción con la destrucción del entorno en que se mueve el protagonista que termina siendo igualmente destruido. *¿Y si no hubiera muerto? Tal vez sólo el tiempo puede dominar al Ser Invisible y Temido. ¿Para qué ese cuerpo trasparente, ese cuerpo invisible, ese cuerpo de Espíritu, si también está expuesto a los males, las heridas, las enfermedades y la destrucción prematura?*

¿La destrucción prematura? ¡Todo el temor de la humanidad procede de ella! Después del hombre, el Horla. Después de aquel que puede morir todos los días, a cualquier hora, en cualquier minuto, en cualquier accidente, ha llegado aquel que morirá solamente un día determinado en una hora y en un minuto determinado, al llegar al límite de su vida.

No... no... no hay duda, no hay duda... no ha muerto. . . entonces tendré que suicidarme. . . (10 de setiembre)

4.2 – Síntesis



Conclusión

El Horla, como otros relatos fantásticos de Maupassant, tiene como base la angustia provocada por condicionamientos fisiológicos de carácter mórbido, herencia genética, y por la sordidez de un medio carente de ciencia, de educación. Erróneamente, el sujeto trata de suplir su ignorancia recurriendo a “pseudociencias”, muy en boga en la época: radiestesia, hipnotismo, magnetismo con lo sólo agrava su condición, porque, influido por sus lecturas, empieza a tener alucinaciones que lo llevan irremediablemente a la demencia.

En el *Horla*, el narrador, en busca de una explicación a los extraños acontecimientos que transcurren en su entorno, visita a un hipnotizador, el doctor Parent, empieza a leer el tratado del doctor Hermann Herestauss sobre los habitantes ignorados del mundo antiguo y moderno, observando al poco tiempo que las páginas del libro van pasándose solas.

El cuento tradicional genera un espacio diferente al nuestro dentro del cual se desarrolla un argumento de ficción que parte desde una introducción que pone en juego a los personajes en su acción, ubicados en un tiempo y en un espacio determinados. El desenlace encierra al relato dentro de sus propios límites. Se trata de un mundo que el narrador contempla y sitúa a cierta distancia de sí y de sus lectores. El cuento fantástico, en cambio, genera un mundo que se proyecta más allá de sí mismo para introducirse en la vida real. Capta desasosiegos, fobias, miedos, inseguridades comunes a todos los hombres. Abre las puertas no al mundo maravilloso infantil: hadas madrinas, viejos sabios, príncipes hermosos y valientes, princesas encantadas, sino al horror de las pesadillas de adultos: *“Imagínense ustedes un hombre que es asesinado mientras duerme, que despierta con un cuchillo clavado en el pecho, jadeante y cubierto de sangre, que no puede respirar y que muere sin comprender lo que ha sucedido”* (4 de julio).

El cuento fantástico es reflejo de aquello que no podemos o no queremos reconocer pero que surge desde el inconsciente, cuando se abren las compuertas de la fantasía o en el sueño, en las pesadillas con sus figuras dantescas, seres terroríficos de los miedos ancestrales.

El Horla emplea la técnica del espejo, la creación dentro de la creación. Maupassant, en su vida atormentada, en su sensibilidad enfermiza, en su sífilis degenerativa que desemboca en la demencia, en su temor morboso de ser presa de los microbios, está, de algún modo, reflejado en el narrador que relata una experiencia insólita que se va, paulatinamente, traduciendo en el dominio de una presencia extraña que nunca sabremos si existe en forma independiente o es creación de su imaginación perturbada y enfermiza. El narrador se desdobra en el protagonista quien vive realmente la pérdida de su propia voluntad, enajenada por ese ser terrible y dominante. A su vez el protagonista se refleja en el Horla, encarnación de sus miedos, creados por él mismo o impuestos desde el exterior. En todo caso, este no existe sin el protagonista. De alguna forma, el Horla, el mayor nivel de ficción, sólo recreación de una fantasía morbosa, es reflejo de lo que el hombre es: únicamente imaginación, presencia - ausencia, dinamismo hacia la nada de la muerte. Recordemos la escena del espejo, cuando el protagonista no se refleja y ve, sin verlo realmente, al Horla, su doble, la ilusión de existir, la imagen vacía.

Estos niveles: autor - narrador - protagonista - Horla son entes de ficción que reflejan la propia realidad del lector: Maupassant no existe sin el narrador que relata el cuento y tampoco este sin el protagonista que vive la experiencia. Y, en definitiva, ni los narradores de ficción ni los hombre reales - autores o lectores - existen sin el Horla, creación de lenguaje.

El horror arquetípico nace de la atracción por lo arcaico, representado en “El Horla” por la primera actitud del protagonista, disfrutando de su vida enraizada en un pasado remoto, o buscando en la medieval abadía gótica, el alivio para su espíritu atormentado; y del terror por la regresión a los primordiales que le revela la debilidad congénita de sus sentidos, de su inteligencia y de su vida toda.

Brota también de la oposición entre un racionalismo materialista y una añoranza clavada en el corazón del hombre que lo lleva a anhelar la unión con el Todo, con un Dios de cuya existencia ya no está segura la mente. Perdido Dios, abyecto el hombre en un mundo hostil, siente aflorar supervivencias latentes en el inconsciente colectivo como personificaciones del miedo primigenio: “*seres invisibles que merodean alrededor del hombre o han sido soñados por él*” (17 de agosto).

Lo desconocido invisible irrumpe como un viento capaz de arrancarlo todo de su sitio, “*derriba hombres y edificios, [...] arranca de cuajo los árboles y levanta montañas de agua en el mar que destruye acantilados y que arroja contra ellos las grandes naves*” (2 de julio). Es su acción en el plano físico; pero también arranca de cuajo todo lo que ha constituido nuestra seguridad, nuestro pasado, nuestra familia. La debilidad está en nosotros y por esa fisura de la personalidad nos posee.

El hombre décimonónico descubre que ha construido su conciencia sobre un volcán dormido y la ciencia psicoanalítica le enseña que la razón no es sino la última capa evolutiva de la conciencia y bajo ella palpitan temores sin nombre. El relato fantástico hace aflorar ese magma psíquico para que se produzca en nosotros un deseable estremecimiento de temor que nos revela nuestra parte oculta, el lado negro de la luna.

Así como podemos disociar nítidamente los tres niveles de ficción, y leemos una realidad desquiciante que nos introduce en nuestro propio infierno y, en alguna medida, nos permite comprender la profunda angustia que debió vivir el autor al enfrentarse con su gradual deterioro físico y psíquico, en cuanto lectores quedamos abrumados frente a este posible quiebre personal que también amenaza al mundo moderno. El Horla es una muestra palmaria de la pérdida de centro, de la fragmentación casi esquizofrénica de nuestra cultura y de nuestra vida que se fragmenta en múltiples posibilidades sin sentido.

El mundo creado en este cuento es la mostración de un quiebre significativo, de una fractura en el mundo material que permite el ingreso de otra realidad fantástica, la misma a la que alude Lovecraft, el creador de una mitología del horror pánico cuando habla de los Primeros Engendrados *que esperan siempre al umbral de la Entrada*, entrada que se encuentra *en todas partes y en todos los tiempos*, porque ellos no conocen *tiempo ni lugar, sino existen en todo tiempo y en todo lugar*³...

Estos Primeros Engendrados se pueden materializar entre nosotros a través de la palabra prohibida. Maupassant, el narrador, el protagonista y con ellos yo, el lector, la hemos pronunciado y, en consecuencia, el Horror se materializó en ese *“Ser invisible y temido, ese cuerpo transparente, ese cuerpo invisible, ese cuerpo de espíritu.”* (10 de setiembre).

Nunca sabremos si el Horla es bueno o malo en sí, pero tampoco importa, porque su valoración no es independiente del protagonista. Lo que interesa es como lo percibe, su desasimiento de sí mismo y de sus raíces y su angustia de estar perdido: *“¿Qué es lo que tengo? Es el Horla que me hechiza [...] Está en mí, se convierte en mi alma”* (19 de agosto).

Caracterizó al hombre moderno la pérdida de la fe y de Dios. Paradojalmente, al haber olvidado a Dios, descubrió que ya no era el centro de la creación, sino una minúscula fracción de ella, insignificante. Se transformó en un moderno Prometeo y terminó encadenado a sus propios temores, inseguridades y traumas que le dan en el abismo una pseudo ilusión de infinito.

Bibliografía

- Anderson Imbert, Enrique, “Cuentos realistas y no realistas”, en *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979
- Brochier, Jean-Jacques: *Maupassant, 1^{er} février 1880*, Paris, JC Lattès, 1993.
- Lovecraft, Howard Phillips y otros, *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza, 1970
- Morand, Paul: *Vie de Guy de Maupassant*, Paris, Flammarion, 1942.
- Rébourg, Olivier: *Maupassant, le clandestin*, Paris, Mercure de France, 2000.
- Troyat, Henri: *Maupassant*, Paris, Flammarion, 1989.
- Vax, Louis, *Arte y literatura fantásticas*, Buenos Aires, Eudeba, 1963
- Cardona Gamio Estrella, Guy de Maupassant, en
en <http://www.el-mundo.es/elmundolibro/2001/09/09/anticuario/999882381.html>

³ Lovecraft, Howard Phillips y otros, *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza, 1970, p.7

Memba, Javier “Guy de Maupassant, la lucidez de la locura”

en http://www.cgediciones.com/Sala_de_Estar/Biografias/Maupassant.htm

Muñoz Rengel, Juan Jacinto, “El influjo de la locura en los estilos literarios de Poe, Maupassant y Nietzsche”, en <http://www.letrealia.com/64/en02-064.htm>