

cuadernos de la facultad

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

C O L E C C I Ó N

TEORÍA PURA  
Y APLICADA  
2000

Nº 2

CLAVES DE LA ESTRUCTURA  
NARRATIVA:  
DE MAUPASSANT A BORGES

*Carmen Balart Carmona*  
*Irma Céspedes Benítez*



UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Proyecto:

Innovación y mejoramiento integral de la formación inicial de docentes

# *CUADERNOS de la FACULTAD*

COLECCIÓN  
TEORÍA PURA Y APLICADA  
2000

Nº 2

CLAVES DE LA ESTRUCTURA  
NARRATIVA:  
DE MAUPASSANT A BORGES

*Carmen Balart Carmona*  
*Irma Céspedes Benítez*

FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**PROYECTO:**

*“Innovación y mejoramiento integral de la  
Formación Inicial Docente”*

UNIVERSIDAD METROPOLITANA  
DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS

**CUADERNOS DE LA FACULTAD**

Decana: Carmen Balart Carmona

Secretaria Ejecutiva: Irma Céspedes Benítez

**COMITÉ EDITORIAL**

- |                                |                                      |
|--------------------------------|--------------------------------------|
| • Carmen Balart Carmona        | Departamento de Castellano           |
| • Guillermo Bravo Acevedo      | Departamento de Historia y Geografía |
| • Irma Céspedes Benítez        | Departamento de Castellano           |
| • Lenka Domic Kuscevic         | Departamento de Historia y Geografía |
| • Samuel Fernández Saavedra    | Departamento de Inglés               |
| • Giuseppina Grammatico Amari  | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Nelly Olguín Vilches         | Departamento de Castellano           |
| • Iván Salas Pinilla           | Centro de Estudios Clásicos          |
| • Silvia Vyhmeister Tzschabran | Departamento de Alemán               |
| • René Zúñiga Hevia            | Departamento de Francés              |

La correspondencia debe dirigirse a la Secretaría Administrativa de la Facultad de Historia, Geografía y Letras, Avenida José Pedro Alessandri 774, Ñuñoa, Santiago de Chile.

Fono-Fax (56-2) 241 27 35. E-mail:cbalart@umce.cl

Impreso en LOM

2000

Diagramación: Eduardo Polanco Rumié

Se prohíbe toda reproducción total o parcial por cualquier medio escrito o electrónico sin autorización escrita del Decano de la Facultad de Historia, Geografía y Letras.

## ÍNDICE

	Página
PRESENTACIÓN.....	5
I. “EL HORLA” DE GUY DE MAUPASSANT: un cuento fantástico .....	6
1. Introducción.....	6
1.1 El autor y su formación literaria.....	6
1.2 El hombre y su carácter.....	7
1.3 El cuento fantástico.....	7
1.4 Posibilidades de lectura del cuento “El Horla” .....	8
1.5 Hipótesis de la investigación .....	9
2. Análisis formal del cuento “El Horla”.....	10
2.1 Las líneas de punto.....	10
2.2 Las secuencias.....	11
3. El narrador.....	14
3.1 El narrador en el cuento fantástico.....	14
3.2 El narrador en “El Horla” .....	15
3.3 Momentos del cuento .....	17
3.4 La doble realidad construida por el narrador .....	19
4. Instauración del espacio-tiempo del horror en “El Horla” .....	19
4.1 Lo fantástico en el cuento .....	19
4.2 La estructura lingüística como creadora de mundo.....	20
4.3 Las oposiciones.....	24
5. Los personajes .....	26
5.1 El protagonista .....	26
5.2 De protagonista al Horla .....	29
5.3 El Horla.....	30
6. La acción .....	30
6.1 Acción interior - acción exterior.....	30
6.2 Los viajes .....	32
6.3 Cuadro de relaciones.....	35
7. El lector .....	37
7.1 La vacilación del lector .....	37
7.2 La dicotomía del mundo narrado .....	38



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN  
FACULTAD DE HISTORIA, GEOGRAFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

---

8.	Conclusión.....	40
8.1	La composición del cuento .....	40
8.2	Lo fantástico, el horror cósmico y el inconsciente colectivo .....	41
8.3	El hombre y su destino.....	42
8.4	“El Horla”, un cuento fantástico .....	42
II.	“EL MUERTO” DE JORGE LUIS BORGES: claves para leer un cuento .....	44
1.	Introducción.....	44
2.	La hipótesis del narrador .....	46
3.	“Quiero contarles el destino de Benjamín Otálora” (Propósito y dedicatoria).....	48
4.	“De antemano imposible” (El destino de Otálora).....	48
5.	“Ignoro los detalles de su aventura” (El conocimiento del narrador).....	48
6.	“Este resumen puede ser útil” .....	49
7.	El título de la obra .....	49
8.	Las secuencias del relato .....	50
9.	La perspectiva temporal .....	51
10.	Los espacios.....	51
11.	“Una puñalada feliz” (Primer altercado: el autoconocimiento).....	52
12.	“Lo atrae el puro sabor del peligro” (Segundo altercado: el encuentro) .....	53
13.	“Una vida distinta” .....	54
14.	“Ser hombre de Bandeira” .....	55
15.	El protagonista y el antagonista.....	57
16.	“Se propone ascender a contrabandista” (Tercer altercado: la suplantación).....	60
17.	“Lo subleva que los esté mandando ese viejo” (La inútil rebelión) .....	60
18.	“Otálora comprende antes de morir” (La revelación final: la comprensión).....	61
19.	Conclusión.....	62
19.1	La estructura interna del cuento: cuatro etapas = cuatro pruebas .....	62
19.2	El esquema narrativo.....	64
19.3	Algunas consideraciones finales .....	64
	BIBLIOGRAFÍA.....	68

## PRESENTACIÓN

*En este cuaderno hemos reunido los análisis de dos cuentos a los que podríamos considerar polares en lo que se refiere a época, procedencia y enfoque de mundo: “El Horla”, del francés Guy de Maupassant (1850-1893), y “El Muerto”, del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).*

*Uno, “El Horla”, incursiona en la interioridad de su personaje, mostrándonos su paulatino deterioro psicológico con magistral prolijidad, generando un ámbito que, partiendo del realismo, se hace naturalista para deslindar en lo fantástico.*

*El otro, “El Muerto”, de Jorge Luis Borges, es una magnífica instancia en la que el autor enfoca la creatividad no como un concepto de originalidad, sino como un aprender a decir de modo personal lo que se ha dicho a través de la historia de la humanidad.*

*Mediante la lectura y análisis de ambos cuentos se plantea un método de trabajo que, juntamente con enseñar a leer, enseña a recrear antiguas lecturas. En el fatal destino del narrador de “El Horla”, se conjugan diversos planos de realidad: en la imaginación del narrador se proyecta el autor, tal como todo hombre en sus creaciones, pero también se proyectan los terrores ancestrales de la humanidad ante lo desconocido que permiten entrever lugares en los que se intuye haber estado amenazado por peligros ineludibles que significan la destrucción total. En el destino de Benjamín Otálora, el protagonista de “El Muerto”, confluyen muchas historias y destinos humanos: Edipo redivivo, tratando de huir de su destino, Caín y Abel, o, si preferimos, la civilización una vez más dominada y subyugada por la barbarie.*

*Al analizar estos cuentos de Maupassant y de Borges, pretendemos acercarnos a ellos como un modo de penetrar más profundamente en la comprensión interpretativa del mundo creado artísticamente*

# I. “EL HORLA” DE GUY DE MAUPASSANT: UN CUENTO FANTÁSTICO

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 EL AUTOR Y SU FORMACIÓN LITERARIA

En este trabajo, hemos querido acercarnos a un autor, al que tradicionalmente se clasifica de realista, más bien de naturalista, Guy de Maupassant (1850-1893), normando de pura cepa, descendiente de una antigua familia noble. Nació en el castillo de Miromesnil, a orillas del Sena marítimo. Su madre, compañera de juegos de Flaubert, cultivó la vocación literaria de su hijo con el apoyo del escritor entre 1873-1878. Con este maestro conoció las severas normas de la estética realista: a contemplar el mundo y a expresar, en una descripción precisa, la exactitud del detalle vivido; a sacrificarlo todo por la literatura y el arte. El propio Flaubert leía y corregía los manuscritos del joven Maupassant. Asimismo, lo introdujo en la sociedad literaria de la época, donde conoció a Daudet, Zolá, Turgeniev.

En una primera instancia, Maupassant dudó entre las diversas formas literarias: publicó sus versos en 1880, en un libro dedicado a Flaubert; escribió obras de teatro, representadas en forma privada, sin mayor éxito; se orientó a la novela, hacia 1875, con una obra que nunca terminó.

En casa de Zolá (1879), se tomó el acuerdo de editar una colección de cuentos, *Las Veladas de Médan*. Maupassant incluyó en esta antología un cuento, “Bola de Sebo”, en el que narra una experiencia vivida en 1870, cuando, alistado en el ejército, fue testigo de la invasión de Normandía por los prusianos. Tenía, por ese entonces, veinte años. Fue tal el éxito de “Bola de Sebo” que lo llevó a abandonar los poemas y el teatro y a dedicar todas sus energías a escribir narraciones, renunciando, incluso, a su empleo público en un Ministerio para abocarse únicamente a sus libros.

En sus obras Maupassant intenta acercarse a la realidad social francesa de su tiempo desde una perspectiva marcadamente realista. Por ejemplo, en “Bola de Sebo”, vemos con descarnado realismo, incluso grotesco, cómo en una diligencia se reúnen prácticamente todos los estratos sociales de Francia decimonónica. Maupassant critica la moral burguesa que, valiéndose de la generosidad de una muchacha rústica y simple —una prostituta—, no duda en sacrificarla en beneficio propio, despreciándola posteriormente. “Una Vida” es un acucioso análisis de la destrucción de una joven, rica heredera de una hacienda que, teniendo abierto ante sí, en potencia, todos los caminos hacia una existencia de realización plena, por su educación se obstina en un casamiento que la destruye a ella, a su matrimonio y a su hijo. En contraste aparece su hermana de leche, auténtica hija del pueblo, que, seducida por su cuñado, tiene un hijo fuerte, vigoroso y estable.

## 1.2 EL HOMBRE Y SU CARÁCTER

La técnica literaria empleada por Maupassant, indudablemente, es realista. Sin embargo, las condiciones de su vida, gradualmente, lo van acercando a la atormentada existencia de los poetas malditos. El niño, educado por su madre, en pleno contacto con la naturaleza que lo dotó de un notable vigor físico, sintió una desadaptación al ser internado a los 13 años en un pensionado, del cual, prontamente, fue expulsado, concluyendo su bachillerato en el Liceo de Ruán. Era un joven vigoroso que rebosaba salud, alegre y bromista. No obstante, en más de una ocasión, según confiara a Flaubert, le sobrevenían temporadas de gran inquietud y frecuentes crisis de desaliento. No es de extrañar que su sensibilidad se agudizara al ver morir loco a su hermano menor, Hervé.

El prestigio alcanzado por Maupassant a partir de “Bola de Sebo” le podría haber significado, de acuerdo con las costumbres de la época, una intensa vida social. Sin embargo, sentía una profunda aversión por la existencia mundana. Era un hombre de numerosas relaciones fugaces. Prefirió ocultar su vida, llegando incluso a exigir que no se publicaran retratos suyos. Dicho retraimiento lo impulsaba a aislarse en su Normandía natal para trabajar, escribir, cazar y navegar en su yate; o bien a emprender largos viajes a Córcega, Argelia, Bretaña, Italia, Sicilia, Inglaterra, Túnez. Convencido de que era de justicia que su obra le proporcionara lo necesario para subsistir, él mismo se preocupaba de administrar las ediciones y ventas de sus libros, llegando a forjar una considerable fortuna.

Gradualmente, su organismo se agotó por el arduo trabajo de escritor y por la sífilis, enfermedad degenerativa y mortal que contrajo en su juventud después de haber experimentado toda suerte de riesgos imaginables, intentando satisfacer su exacerbada sensualidad. Maupassant era un escritor extraordinario y, a la vez, un desmedido. Probablemente, por esta faceta de su carácter, intentando atenuar sus neuralgias, se aficionó a las drogas: éter, morfina, haschich. Períodos de inquietud y de melancolía crecientes, necesidad más acuciosa de soledad, y obsesión por la enfermedad y la muerte se manifestaron, con gran intensidad, a partir de 1885, causando sorpresa entre sus amigos. A medida que transcurría el tiempo, estos síntomas se fueron agravando hasta que comenzó a sufrir alucinaciones y desdoblamientos e imaginaba tener a su lado seres misteriosos y perturbadores. Hacia 1889, empezó a cambiar su aspecto físico: su rostro se desencajó, la mirada se rigidizó, su conversación se volvió incoherente y su carácter se tornó irritable. Se sentía amenazado por los microbios, tomaba constantemente remedios y leía sobre medicina. Dormía mal y creía que su personalidad escindida —su doble— lo acechaba durante la noche. En 1891, toma conciencia de su locura, estado que lo lleva, el 1º de enero de 1892, a intentar suicidarse, tras una visita a su madre. Desde ese momento se desconecta del mundo externo y sobrevive, en estado inconsciente, en una clínica en París, durante 18 meses, hasta que muere.

## 1.3 EL CUENTO FANTÁSTICO

Los enfermizos fenómenos que experimentaba Maupassant los describía en sus narraciones, ciñéndose a la técnica realista casi con la serenidad de un observador científico. Es



lo que caracteriza al cuento "El Horla", su ejecución literaria recuerda la extrema sensibilidad de Poe, Lovecraft, Blackwood, con quienes Maupassant tiene en común una atormentada existencia, la sensual hipersensibilidad y la capacidad creadora de concebir mundos fantásticos. Estos universos paralelos al nuestro, surgidos, tal vez, de un miedo ancestral al cosmos, están habitados por creaturas amenazantes, jamás imaginadas por el hombre, y que, desde esas otras dimensiones, pretenden dominar y apoderarse de los seres humanos. Indudablemente esta literatura nace de una apertura del inconsciente colectivo en su parte tenebrosa, demoníaca, y de la percepción de un orbe sin sentido. Estos mundos paralelos no están situados en un espacio imaginario, sino que ingresan y forman parte del mundo real invisible que sólo podemos descubrir con los ojos de la fantasía. Los personajes no aparecen "confinados en Brocelandia o en Walpurgis, sino atravesando las paredes de los departamentos" y "con sus manos transparentes llevan a su boca el vaso de agua colocado por la enfermera en la cabecera de un enfermo. (...) El tiempo se desdobra, se multiplica o se detiene. Hay que vivir dos veces, diez veces el mismo horror, todas las mañanas, día tras día" (Caillois, Roger, 1967, p. 9).

Con Maupassant estamos frente a la literatura fantástica similar a la creada por Hoffmann, Poe, Lovecraft, Bécquer, Kafka, Quiroga, Cortázar, Borges. Y bien podríamos afirmar que estos escritores forjan "un mundo negro, o mas bien gris, animado sólo por las potencias físicas y materiales" (González Porto-Bompiani, 1973, p. 836, t. III).

#### 1.4 POSIBILIDADES DE LECTURA DEL CUENTO "EL HORLA"

El cuento elegido, "El Horla" (en Caillois, Roger, *Antología del cuento fantástico*, 1967, pp. 404-424), podríamos interpretarlo desde perspectivas diversas:

**1.4.1** Un *relato naturalista, empírico, determinista* que describe la destrucción de una familia, cuyo último descendiente, un holgazán, sin proyectos de vida, enloquece en su soledad, alucinándose con las creaciones enfermizas forjadas por su mente morbosa. Desde este punto de vista, el cuento se puede comparar con "La Caída de la Casa de Usher", de Edgar Allan Poe, en que, igualmente, el último integrante de una familia noble no tiene la fuerza necesaria para vivir y prolongarse. Sucumbe desintegrándose junto con el castillo solariego. Maupassant, con relatos como "El Horla", estaría mostrando el fin de una forma inauténtica de vida, gastada en convencionalismos y esquemas anacrónicos. Parece similar esta actitud con la saga griega que propone el cambio a través de la destrucción de las conductas de vida de una familia, los Átrida, o de una ciudad, Troya.

**1.4.2** Un *relato de orientación naturalista, biológico-médico*, según las teorías de la época, que describiría la evolución de una forma de locura del personaje, esquizofrenia probablemente. Es de admirar la habilidad técnica del autor para presentar las fases de deterioro de la personalidad, sumergiéndose hacia el enajenamiento total.

**1.4.3** Una *narración de laboratorio al estilo darwiniano* en que se nos propone la teoría evolucionista de sobrevivencia de la especie más fuerte. En este caso, el género humano

estaría siendo dominado por una especie superior, de materialidad invisible, de magnetismo hipnótico, de voluntad férrea, que subordinará al hombre tal como éste lo hizo antes, gracias a su inteligencia y voluntad, con los seres inferiores a él: “*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...*” (p. 420).

Se subentiende en esta concepción un debilitamiento progresivo del hombre, un ablandamiento de la voluntad, que se dejó someter por el magnetismo animal, y un apagamiento de la inteligencia que no logró dominar racionalmente el miedo primigenio del ser humano. Ha llegado, entonces, la hora del Horla.

**1.4.4** También podríamos considerarlo desde un *punto de vista psicoanalítico*, considerando los antecedentes biográficos de Maupassant, podríamos postular que este relato refleja la disociación que vivió el propio autor.

**1.4.5** Habría algunas otras posibles *interpretaciones anecdóticas, curiosas, cómicas y hasta proféticas*. ¿Por qué no podríamos pensar que Maupassant intuyó la presencia de los extraterrestres? Para el protagonista, el Horla sería un ser venido del cosmos, destinado a conocer y apoderarse de la Tierra: un conquistador que convertiría al hombre en su esclavo. Podríamos, igualmente, considerar el relato como una *alegoría de la lucha entre dos espíritus* el francés y el prusiano, concebido este último como una imposición caprichosa de una voluntad guerrera más poderosa. Una *interpretación religioso-alegórica* nos permitiría ver en “El Horla” un modo de la lucha entre el Bien y el Mal. Dialéctica en la cual, el hombre, alejado de los principios y prácticas religiosas, se enfrentaría inerme con los poderes del Anticristo. Asimismo, la narración podría constituir una presentación anecdotizada de las *distintas teorías de la época*: mesmerismo o magnetismo animal e hipnotismo o sugestión. ¿Ha sido hipnotizado el personaje por el Dr. Parent como lo fuera su prima? o ¿por el Horla?

## 1.5 HIPÓTESIS DE LA INVESTIGACIÓN

Cuando se produce la duda, nosotros –como lectores– participamos de la actitud de incertidumbre del personaje. Esta indecisión y perplejidad que provoca el cuento plantea una hipótesis: si la inseguridad o la dubitación constituyen uno de los rasgos distintivos de la literatura fantástica, cabe preguntarse, ¿no pertenecerá “El Horla” al género fantástico?

Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica*, al tratar de definir lo fantástico, señala como característica la vacilación: “Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causa natural y sobrenatural. La posibilidad de vacilar entre ambas, crea el efecto fantástico” (Tzvetan, Todorov, 1972, p. 35). Señala, también, que la literatura fantástica “trata de una elección entre varios modos y niveles de lectura.” (Ibídem, p. 44).

La duda nace del concepto mismo que tenemos de realidad. Esta no es única, indivisible, inmóvil y estable, constantemente está modificándose con nuevos modos de ver el mundo e incrementándose con diferentes órdenes de realidad; aún más, nuestra capacidad de inventiva nos lleva a intuir otras formas de ser de lo real que tenemos ante nosotros, pero no percibimos. Así, la realidad aparece en movimiento permanente. Sin embargo, lo que varía no es ella, sino el conocimiento que tenemos de ella. Por ejemplo, la luna que vemos es la misma que contempló el hombre antiguo; no obstante, nuestro conocimiento científico de ella, nos impide contemplarla con la inocencia de aquél. Ahora bien, junto a la realidad que podemos experimentar y nombrar, se dan otras que no son susceptibles de comprobar, como nuestro desconocido mundo interior. Lo cual nos lleva al hecho de que existen diversos órdenes de existencia; cada uno con su peculiar modo de ser y constituido por objetos de naturaleza propia. Resulta, entonces, que el universo se concibe como algo infinito, en perpetuo movimiento, sólo conocido en pequeñas parcelas. La literatura fantástica, por su parte, al abrir las puertas a mundos desconocidos, al revelar intuiciones sorprendentes y al dar vida a seres extraños que habitan nuestro orbe, pero que no podemos ver, sentir, palpar o escuchar, genera la duda, la inseguridad, la vacilación, en el lector.

Atendiendo a estas características, nuestra hipótesis de trabajo plantea que “El Horla” es un cuento fantástico. El objeto de la presente investigación será demostrarlo.

## 2. ANÁLISIS FORMAL DEL CUENTO “EL HORLA”

Es un cuento breve que encabeza una selección de relatos en los que se advierte el mismo tono amenazador y desquiciante. Fueron publicados por Maupassant en 1887. Por esa época, el escritor sufría ya de graves trastornos nerviosos, a raíz de los cuales será internado en una clínica en la que permanecerá inconsciente por 18 meses, hasta morir en 1893.

“El Horla” está narrado en primera persona y estructurado como un diario de vida que abarca desde el 8 de mayo hasta el 10 de septiembre. Cinco meses que en el hemisferio norte corresponden a primavera y verano.

### 2.1 LAS LÍNEAS DE PUNTO

Cuatro líneas de puntos enmarcan cuatro secuencias:

La *primera línea de puntos* remite a un pasado desconocido para nosotros, anterior al 8 de mayo, la fecha inicial. Este dato cronológico abre la primera instancia, la más extensa, que llega hasta el 16 de julio. Implica dos viajes: al monte Saint-Michel y a París, y termina con la relación de una sesión de hipnosis del Dr. Parent.

La *segunda línea de puntos* divide el relato de lo acontecido el 16 de julio, de la propia expresión que esa experiencia hipnótica causó en el protagonista.



La *tercera línea de puntos* corresponde al 19 de agosto y separa el recuerdo de la experiencia hipnótica, de la preocupación por sí mismo y el temor, cada vez mas acuciante, de ser poseído.

La *cuarta línea de puntos* abarca entre el 21 de agosto y el 10 de septiembre. El relato que corresponde a la última fecha cierra el cuento con el anuncio de una muerte.

¿*Qué significan las líneas de punto?* ¿Obedecen a un capricho azaroso del narrador? ¿Se colocan para indicar cortes y, por lo tanto, cambios en la estructura del personaje y la acción? ¿Corresponden a etapas en la evolución del proceso de disociación de la personalidad del narrador-protagonista? O, más terrorífico aún, ¿el diario de vida llega hasta nosotros revisado y censurado por el Horla? Todas las preguntas que queramos formularnos no tienen respuesta explícita en el texto y, de alguna extraña manera, a nosotros, como lectores, nos proyectan en una nada sin palabras.

## 2.2 LAS SECUENCIAS

### 2.2.1 Desde el 8 de mayo al 16 de julio

Se entregan los antecedentes de espacio: un lugar en las afueras de Ruán, a orillas del Sena. Podemos deducir que el narrador-protagonista tiene una situación económica relativamente próspera que le permite, aparentemente ser dueño de su tiempo. Es un hombre joven, culto, que aprecia el arte. Es de una sensibilidad exacerbada que le permite captar vibraciones invisibles.

Esta primera secuencia abarca el período de primavera como se capta en las alusiones a la atmósfera o al clima: "*¡Qué hermoso día! He pasado toda la mañana tendido sobre la hierba.*" (p. 404). O bien, "*¡Qué hermosa visión se tiene al llegar a Avranches, como llegué yo, al caer la tarde!*" (p. 407). En la obra se advierte una influencia de la naturaleza sobre el hombre y, efectivamente, pareciera que la primavera con su renovación de fuerza y vida sensibiliza al protagonista y sobreexcita sus sentidos hasta el extremo de hacerlo experimentar lo indescriptible, "*lo que vemos sin mirar, lo que rozamos inconscientemente, lo que tocamos sin palpar*" (p. 405).

Este lapso también implica la fiesta histórico-cultural del 14 de julio que el personaje vive en París, mezclándose con la gente, sintiéndose divertido, pero sin participar verdaderamente de la alegría general.

En este ambiente de primavera, implícitamente de signo positivo, el protagonista capta, desde el 11 de mayo, algo misterioso e indefinido que lo deprime. Una experiencia fortuita le empieza a revelar una presencia que aun cuando él no ve, está allí y se bebe la leche y el agua. Noche tras noche, repite la experiencia y siempre algo o alguien bebe los dos elementos. Intentando alejarse de esta influencia nefasta, va a Saint-Michel y a París. Aunque aparentemente, la experiencia del viaje es altamente positiva para él, en ambos



lugares recibirá una información que, posteriormente, reafirmará sus aprensiones: nuestros sentidos no son capaces de captar toda la energía que nos rodea; además, presencia la posibilidad de que una persona actúe, en contra de su voluntad, por una orden post-hipnótica, experiencia que lo impresiona mucho.

Dentro de esta primera secuencia: el tiempo, la aparición de algo desconocido y el sentimiento de extrañeza de sí mismo, se manifiestan del modo siguiente:

- 8 de mayo: una mañana rutinaria en su lugar de origen. Lo único diferente, el *bergantín brasileño* por el Sena.
- 11 de mayo: *súbitos cambios de ánimo*: del bienestar al desaliento, de lo visible a lo invisible, de la depresión a la euforia.
- 16 de mayo: la aceptación de estar enfermo en el cuerpo y en el alma.
- 18 de mayo: consulta al médico.
- 25 de mayo: el temor de lo inexplicable provoca *la pesadilla*: alguien lo estrangula.
- 2 de junio: angustia ante la *presencia silenciosa de lo invisible*.
- 3 de junio: el *viaje a Saint-Michel*.
- 2 de julio: en Saint-Michel, conciencia *de la energía de lo invisible* y de lo poco que captan los sentidos.
- 3 de julio: *el cochero comparte el hechizo*.
- 4 de julio: retorna a su casa. *Nueva pesadilla*: alguien sorbe su vida.
- 5 de julio: *la duda*: ¿es un sonámbulo o su personalidad está escindida o un ser extraño anima su cuerpo dormido?
- 6 de julio: *el extravío*, ¿pierde la razón?
- 10 de julio: *experiencias nocturnas* (días 6, 7, 8 y 9 de julio) lo inducen a creer que un ente invisible bebe su leche y agua.
- 12 de julio: *viaje a París*: paseos, visita, teatro. Siente que recobra la razón.
- 14 de julio: *todo es relativo, inseguro e inestable*.
- 16 de julio: *la sesión de hipnotismo* del Dr. Parent, con la *orden post-hipnótica* que cumple, como si estuviera dormida, la prima del protagonista.

## 2.2.2 Desde el 19 de julio al 19 de agosto

Lo que ha sido el presentimiento de considerarse un extraño en el mundo, se ve confirmado a través de las experiencias de hipnotismo y sugestión vividas en París; también por la afirmación del monje de Saint-Michel acerca de lo rudimentario de nuestros sentidos, incapaces de traspasar el ámbito de lo visible; pero, sobre todo, por una noticia científica procedente de Río de Janeiro: “*Una epidemia de locura (...) Los habitantes despavoridos abandonan sus casas y huyen de los pueblos, dejan sus cultivos yéndose poseídos y dominados, como un rebaño humano, por seres invisibles (...) que se alimentan de sus vidas mientras los habitantes duermen...*” (p. 419). Artículo que le permite suponer que, desde el 8 de mayo, un ser primordial –procedente de los temores ancestrales del hombre– ha intentado dominar: “*j...el Horla... ha llegado!...*” (p. 420).

Los días y las situaciones vividas en la segunda secuencia transcurren del siguiente modo:

- 19 de julio: *no sabe qué pensar.*
- 21 de julio: *considera que todo depende de la influencia del lugar y del medio sobre el sujeto.*
- 30 de julio: *retorno a Ruán.*
- 2 de agosto: *no hay novedad.*
- 4 de agosto: *problemas entre los criados por los vasos rotos durante la noche.*
- 6 de agosto: *por vez primera, el ser invisible se hace presente en el día y corta una flor en el jardín.*
- 7 de agosto: *duda de su capacidad de controlar la irrealidad de ciertas alucinaciones.*
- 8 de agosto: *una presencia invisible y constante lo espía, se introduce en él, lo domina.*
- 9 de agosto: *aunque nada sucede, tiene miedo.*
- 10 de agosto: *siente temor por el mañana.*
- 11 de agosto: *lo domina el miedo.*
- 12 de agosto: *carece de voluntad, no puede irse, está paralizado. Algo o alguien lo posee.*
- 13 de agosto: *sin fuerza ni iniciativa, en total abulia, sólo obedece.*
- 14 de agosto: *no es dueño de sí mismo: alguien domina su alma y le ordena qué pensar y qué hacer. Aterrorizado obedece.*
- 15 de agosto: *percepción de un ser invisible o un desconocido o un merodeador de una raza sobrenatural que se ha apoderado de su voluntad y lo obliga a actuar diferente a lo que él quisiera. Su salvación está en partir, pero no puede.*
- 16 de agosto: *libre momentáneamente, se dirige a Ruán, a buscar un tratado sobre habitantes desconocidos del mundo antiguo y moderno. Contra su voluntad, vuelve a casa.*
- 17 de agosto: *experimenta su indefensión, ignorancia y pequeñez ante desconocidos seres extraterrestres, más sabios y más poderosos que conquistarán la Tierra y someterán al hombre.*
- 18 de agosto: *urde una treta: obedecer a esa presencia extraña hasta el momento de la rebelión.*
- 19 de agosto: *lee en la Revista del Mundo Científico una curiosa noticia: en el Estado de Sao Paulo la gente se siente dominada y poseída por seres invisibles, aunque tangibles, unas especies de vampiros. Presiente que el reinado del hombre ha terminado. Comienza el reinado del Horla que convertirá al ser humano en su esclavo, su servidor y su alimento, dominando con su voluntad la entereza de éste. Se propone matarlo.*

### 2.2.3 Del 19 al 21 de agosto

Esta tercera secuencia va del 19 de agosto, repitiendo la misma fecha de la serie anterior, al 21 de agosto. El tiempo se acorta a medida que el lapso vital del protagonista se va reduciendo ante el convencimiento de un ser extraño, desconocido y todopoderoso, contra el que lucha denodada e inútilmente para no ser poseído. La confirmación del Horla la tiene el protagonista frente a un espejo que no refleja su imagen: "*¡estaba vacío, claro, profundo y resplandeciente de luz!*" (p. 422). En un gesto desesperado, intentando destruir

a su captor, prepara un plan, que no escribe en el diario de vida, para que no sea leído por el Horla. Con tal fin, manda a construir protecciones metálicas para las ventanas y una puerta de fierro.

Veamos qué ocurre cada día:

- 19 de agosto: la escena del espejo: el espanto de presentir al *Horla invisible aunque corpóreo*.
- 20 de agosto: *no sabe cómo matarlo*.
- 21 de agosto: manda a construir *las persianas metálicas* y una puerta similar.

#### 2.2.4. El 10 de septiembre

Todo ha concluido. El protagonista cree encerrar al Horla en una de las habitaciones. Lo deja prisionero tras las persianas metálicas y la puerta de fierro. Enciende fuego a su propiedad, olvidando que los criados duermen en el tercer piso. Contempla la destrucción de la casa solariega y, en alguna medida de lo que él es y su mundo. Sin ningún remordimiento por la muerte de sus criados, viaja a Ruán y en la habitación del Hotel Continental narra el final del Horla. Mas, juntamente con contarlo empieza en él, la vacilación y la incertidumbre: si el Horla no es un hombre, no puede ser destruido de la misma forma que un ser humano. No hay duda: a diferencia del individuo que puede morir en cualquier hora, minuto, día, accidente; el Horla sólo perecerá un día preciso, en una hora específica y en un minuto determinado: al llegar al límite de su existencia. “*No... no... no hay duda, no hay duda... no ha muerto... entonces tendré que suicidarme...*” (p. 424).

### 3. EL NARRADOR

#### 3.1 EL NARRADOR EN EL CUENTO FANTÁSTICO

El cuento, como toda obra literaria, implica, en primera instancia, un autor, un hombre concreto de carne y hueso, que se encarna, en mayor o menor grado, en un narrador que relata para un lector. Por tanto, el cuento entraña una concepción de mundo. No obstante, lo que importa no es la verdad, el conocimiento verídico de la realidad, la alusión a un mundo naturalista externo, sino el quehacer del narrador es con el mundo creado, fundado en y con sus palabras.

En el caso del relato fantástico, el escritor, un hombre entregado a su vocación de contemplar la realidad y plasmarla en su creación, en un momento determinado vuelca a 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 tanto de su propio espíritu: su personalidad que se evidencia en juicios, comentarios, creencias, apreciaciones subjetivas, temores, opiniones, sentimientos, ideas, valores; como del modo en que ha percibido los materiales



del mundo externo. Ambas instancias –afuera y adentro, mundo objetivo y mundo subjetivo– se integran en la personalidad del escritor como una intuición inmediata del cosmos: simultáneamente, el narrador contempla el mundo y a sí mismo en el acto de contemplarlo. En el momento de narrar, automáticamente lo narrado se desliga del hombre concreto y pasa a ser creación de un narrador que elige, de las múltiples posibilidades del paisaje interior del hombre, aquellos aspectos que se concilian con lo que se desea presentar. Así, por ejemplo, en “El Horla”, el narrador da expresión a la angustia que la constante soledad crea en el protagonista.

El narrador del cuento fantástico –tal como sucede en el cuento en estudio– no sólo funda un mundo con sus palabras, sino que comenta y contempla el cosmos que ha creado desde su propia personalidad, la que, finalmente, queda representada y expresada en el relato. A medida que el narrador se autocontempla, la realidad externa se esfuma en los recovecos del fantasear. Es “como una violenta fuga a la nada”, una huida a un mundo desconocido y misterioso, a un más allá increíblemente ilógico, donde los sueños pavorosos, las pesadillas inauditas, los fantasmas de nuestros temores se hacen verdaderos.

Es interesante observar que, generalmente, la vida de autores de literatura fantástica se ha caracterizado por un desequilibrio más o menos evidente: Poe, Lovecraft, Blackwood, Bécquer, Quiroga, el propio Maupassant.

### **3.2 EL NARRADOR EN “EL HORLA”**

Es un narrador protagonista en primera persona que entrega la evolución de la gradual posesión de un sujeto a una fuerza extraña, ajustando el relato a los pasos del método experimental.

Llama la atención este narrador porque, de alguna manera, oculta al personaje y no aporta ningún elemento objetivo que permita realmente comprobar la veracidad de lo que está contando. El narrador, de acuerdo con las etapas del método científico, va, supuestamente, comprobando cómo se desenvuelve el proceso del deterioro, desde el momento idílico de plenitud inicial del 8 de mayo hasta el desequilibrio total del 10 de septiembre que conduce al protagonista al suicidio.

El punto de vista del narrador, si bien aparentemente está dando cuenta de lo que sucede en un espacio externo, en realidad, está manifestando una transformación que se produce en la conciencia del protagonista. Nosotros podemos conocer los efectos exteriores en el modo como va modificándose la personalidad de éste, pero, es imposible apreciar el verdadero cambio interno que está sufriendo su carácter, su alma, su psiquis.

El relato no nos entrega una serie de datos destinados a ubicar al protagonista: su forma de vida, trabajo, edad, nombre, etc. Son señales importantes para poder apreciar en plenitud lo que le está sucediendo, aunque, podríamos decir, no hacen falta para el desarrollo mismo de la acción. Así se nos desdibuja la personalidad del personaje.



Esta falta de concreción es la causa de que un cuento aparentemente realista se nos revela a lo largo de la lectura como un cuento surrealista. En realidad, se trata de un narrador empírico que funda un espacio interior a través de sus palabras que parecen mensajes verosímiles, puesto que trae mediante el lenguaje visible lo invisible.

El otro personaje que crea el narrador nos podría demostrar la verdad de los hechos, pero su presencia sólo está fundada en el lenguaje de la imaginación enfermiza del narrador.

Maupassant autor crea el espacio de un relato –un cuento– y dentro de él, a un narrador que relata una singular experiencia a través de un diario de vida. Así se estructura un primer nivel de narración nacido de la imaginación de un autor y mantenido en y por el lenguaje. A su vez, el narrador crea otro ser, una presencia invisible, una figura desconocida que se alimenta de la propia energía humana y que, en calidad de tal, subyuga al protagonista. Es decir, el narrador es imaginado por el hombre, pero, a su vez, es capaz de crear a sus personajes, los cuales, por su parte, pueden, igualmente, dar vida a otras criaturas aún más ficticias. Es la creación dentro de la creación. Es la técnica del desdoblamiento del espejo. A su vez, el Horla sólo está sostenido en las palabras, en el pensamiento del protagonista y en el texto de un diario de vida. Es recreación de lenguaje; no obstante, al ser imaginado y expresado adquiere una vida por sí mismo, mucho más real que la del propio narrador y con capacidad de transmitir a los lectores, el miedo ante lo inexplicable. Sin diario de vida, sin texto escrito, sin palabras, ¿cómo llegaría el Horla hasta nosotros? Tal vez, Maupassant, a través de la animación del lenguaje, nos anunciaba el reinado de los seres monstruosos, fantásticos, sobrenaturales, trascendiendo el racionalismo de su época.

El cuento, en cuanto creación de lenguaje, interesa no por lo que narra sino por el modo cómo lo cuenta. El recurso narrativo de construcción que volveremos a encontrar en Cortázar, entre otros autores, nos plantea diversos niveles de realidad. Todos ellos creados por la pujanza de la palabra. Casi podríamos visualizar al protagonista como un espacio vacío que piensa, siente, mira, selecciona y describe no todo lo que experimenta sino aquello que sutilmente lo va guiando al encuentro con el Horla y a su propia destrucción. Su energía lingüística, el aire de sus pulmones, es el que nutre al Horla, el que así resulta una potencia pura, sólo dinamismo.

Para dar veracidad a la ficción, el narrador introduce la realidad mediante una noticia periodística del 19 de agosto y también a través de diálogos y experimentos, que revelan la existencia de una fuerza hasta entonces desconocida en el hombre: el magnetismo animal, estudiado históricamente por Mesmer y aplicado, en la ficción literaria, por el Dr. Parent el día 14 de julio.

El narrador nos enfrenta a un mundo naturalista, empírico, de acuerdo con las teorías racional-positivista de los siglos XVIII y XIX. Mas, en realidad, se crea el espacio de la super realidad: una interioridad que se va disociando en su unidad interior. Es como si en la época de Maupassant: naturalista, pragmática, científicista, se insertara, simultáneamente, el embrión del inconsciente, la semilla de lo fabuloso, el germen de lo sobrenatural, la matriz

de los seres imaginarios. Es el momento en que se descubren fuerzas desconocidas, irracionales para el pensamiento positivista de la época: el magnetismo animal, la hipnosis, la sugestión y la eclosión de ciencias esotéricas, teosóficas.

A través de la introspección, el narrador conjuga un orbe racional con una subjetividad apegada a la influencia –benéfica o maléfica– del momento, la que se traduce en los traumas y complejos que yacen en el interior de todo hombre.

El relato está entregado bajo la forma de un testimonio del narrador de lo visto y lo vivido. En lo que se refiere al mundo externo se dan detalles fácilmente verificables, por ejemplo, el Sena está “cubierto de barcos, en el tramo entre Ruán y El Havre” (p. 404). En Avranché, “la ciudad se halla sobre una colina”. Allí, “una extensa bahía se extendía ante mis ojos hasta el horizonte, entre dos costas lejanas que se esfumaban en medio de la bruma, y en el centro de esa inmensa bahía, bajo un dorado cielo despejado, se elevaba un monte extraño, sombrío y puntiagudo en las arenas de la playa” (p. 407). Esto le da veracidad a lo narrado y son tan exactas sus observaciones que inconscientemente nos dejamos introducir en la subjetividad del personaje protagónico mientras crea al Horla.

Ahora bien, el testimonio mismo de lo vivido por el protagonista y visto por el narrador –la misma figura– corresponde a una vivencia interior, imposible de visualizar como tal por los lectores; y si fuera una experiencia exterior también es imposible de comprobar por nosotros, pues se trataría de un ser invisible. El cuento aún, entonces, una realidad externa, objetiva, con una realidad interna, subjetiva, siendo trascendente y nuclear la segunda.

### 3.3 MOMENTOS DEL CUENTO

Si aplicamos los pasos del método experimental –observación, hipótesis, experimentación propiamente tal, comprobación o refutación de la hipótesis y formulación de la ley– encontramos que el cuento tiene la siguiente estructura:

**3.3.1. Observación:** comprende el cuadro estático del 8 de mayo, encerrado entre las expresiones “¡Qué hermoso día!” y “¡Qué hermosa mañana!” (p. 404). Dentro de este marco se dan las características de la región en la que el protagonista se siente enraizado, porque allí nacieron y murieron sus abuelos, pero es también el lugar en que ha crecido conforme sus costumbres, alimentos, modismos regionales, forma de hablar, perfumes de la tierra, de la aldea y del aire. Diríamos que hay, indudablemente, una concepción naturalista, en cuanto visión del hombre unido a su familia y a su medio. Todo nos da una continuidad en el tiempo.

Desde sus ventanas, el personaje ve el Sena cubierto de barcos entre Ruán y El Havre. A lo lejos, la ciudad de Ruán de techos azules y numerosas y agudas torres góticas. No se señala hora, sólo se alude a la mañana. Esta tranquilidad sin que nos demos cuenta es quebrada “a eso de las once”, cuando “pasó frente a mi ventana un largo convoy de navíos,

*arrastrados por un remolcador grande como una mosca (...). Después dos goletas inglesas, (...) y un soberbio bergantín brasileño, blanco y admirablemente limpio y reluciente”* (p. 404).

Hasta este momento, el narrador ha descrito sólo una realidad exterior, objetiva, con una permanencia en el tiempo y profundamente enraizado en la región. Mas en el último párrafo se introduce el movimiento, el fluir del tiempo y de los barcos que se transmitirá, posteriormente, al espacio.

**3.3.2 Hipótesis:** a partir del 11 de mayo, el narrador da cuenta de un cambio en el estado de ánimo que lo induce a formularse una serie de preguntas: “*¿De dónde vienen esas misteriosas influencias que transforman nuestro bienestar en desaliento y nuestra confianza en angustia?*” (pp. 404-405). Manifiesta los síntomas de una depresión que desestabiliza la armonía del primer momento, al enfrentarlo con lo invisible, con aquello que no podemos explorar “*con nuestros mediocres sentidos*” (p. 405). Si el personaje pudiera conocer la respuesta, es decir, de dónde viene el misterio, éste perdería su calidad de tal. “*¡Cuántas cosas descubriríamos a nuestro alrededor si tuviéramos otros órganos que realizaran para nosotros otros milagros!*” (p. 405). La hipótesis implica el riesgo de que eso invisible –que es energía materializada– termine sometiendo y apoderándose del hábito del hombre, convirtiéndolo “*en una cosa, su servidor y su alimento, por el solo poder de su voluntad*” (p. 420).

**3.3.3 Experimentación propiamente tal:** ya desde el 25 de mayo estamos en el proceso mismo del experimento que se desarrolla a través de experiencias oníricas, de sensaciones de miedo que se intensifican en pánico y mediante el convencimiento de enfrentarse con experiencias de vampirismo. Pruebas de laboratorio (agua y leche) confirman los temores y se producen trastornos sensoriales, alucinaciones que van aumentando la duda y temor de estar enloqueciendo. Como consecuencia, la abulia y la astenia hacen evidente un sentimiento de posesión y la certeza de estar frente a la presencia de energías negativas.

**3.3.4 Comprobación de la hipótesis:** una noticia aparecida en la *Revista del Mundo Científico*, cuyo texto se transcribe íntegramente, hace evidente, el 19 de agosto, que el reinado del hombre ha terminado. El artículo está avalado por la investigación del “*profesor don Pedro Henriques, en compañía de varios médicos eminentes*” (p. 419). Los síntomas que experimenta el protagonista son similares a los que se han producido en el estado de Sao Paulo, donde seres invisibles poseen y dominan a las personas, unas “*especies de vampiros*” que “*beben agua y leche sin apetecerles aparentemente ningún otro alimento*” (p. 419).

**3.3.5 Formulación de la ley:** una vez más se cumple la ley de la evolución de las especies: el pez grande se come al pez chico. La naturaleza no es un ámbito idílico, sino un espacio que genera una vida autónoma que necesita destruir para poder subsistir, tal como lo hizo el hombre con animales inferiores a él. Este ser nuevo, materia más perfecta, invisible, es el mismo que “*inspiró los primeros terrores de los pueblos primitivos*” (p. 420). Pero, aunque el protagonista haya sido dominado, queda en él, un deseo de luchar, una



posibilidad heroica que le hace creer factible la idea de matarlo. Lo cual nosotros, los lectores, sabemos que es una ilusión, un imposible.

### 3.4 LA DOBLE REALIDAD CONSTRUIDA POR EL NARRADOR

El cuento, desde la perspectiva del narrador, configura una paradoja que manifiesta simultáneamente la realidad y la superrealidad, lo externo y lo interno, lo objetivo y lo subjetivo. Tenemos la *representación* de un mundo realista, racional, objetivo que hemos, incluso, comprobado ciñéndonos a los pasos del método científico; y la *expresión* de otra realidad, intuita por el emisor que, empíricamente, no se puede demostrar. Ese *algo* distinto lo percibe el narrador básico con la fantasía, aunque existe verdaderamente para el protagonista. Al narrador le interesa no la realidad, sino esa imagen que acaba de descubrir en el espejo de su conciencia. Al distanciarse del mundo externo, queda un espacio vacío –un hueco– y allí aparece un simulacro de realidad que adquiere un sentido metafórico. Por ejemplo, en la escena del espejo, al no contemplarse, el narrador-protagonista alcanza el sentido de su existencia: no es nada. Por ello, lo que viene de afuera, lo afirma en su propia destrucción. Enfrenta, por primera vez, el autoengaño: su propia soledad. Y el narrador deja de mentirse y ve al Horla y éste, símbolo de su temor a la muerte, a desaparecer, a la nada, lo posee y lo domina. El otro –el Horla–, finalmente, absorbe su vida, su energía y su hálito. El acto final de destrucción del solar, es la desaparición de un mundo por él heredado: el de su familia en el cual –verifica el narrador– el protagonista no tuvo intervención alguna; sólo siguió viviendo de acuerdo a los usos y costumbres de sus antecesores, encerrado en una libertad sin destino y en un ocio sin sentido, entregado a una realidad opresora tanto física desde el exterior, como psicológica, desde sus propios temores, angustias y frustraciones.

## 4. INSTAURACIÓN DEL ESPACIO-TIEMPO DEL HORROR EN “EL HORLA”

### 4.1 LO FANTÁSTICO EN EL CUENTO

Esencialmente, toda obra literaria es una estructura de lenguaje a través de la cual se nos entrega una imagen, un símbolo o una alegoría del individuo y del mundo en que está inmerso. En “El Horla”, concretamente encontramos que el equilibrio y la estabilidad de un hombre se ven bruscamente alterados por un acontecimiento imposible de explicar y que se va manifestando, progresivamente, como un enajenamiento del estado anímico del narrador hasta desembocar en la catástrofe final: el protagonista destruye la casa solariega y anuncia su suicidio; es decir, hace sucumbir su propio mundo. El sentimiento de extrañeza se manifiesta, en primer lugar, como un estado febril, un sentirse adolorido o un estar triste: son situaciones contradictorias que lo desasosiegan. Con el transcurrir de los días, esta sensación de imaginarse diferente lo inquieta, le provoca angustia, sospecha un peligro indefinible, intuye una desgracia inminente, presume un mal ignorado, teme su muerte próxima. Hay algo en el aire que lo perturba: un más allá de lo perceptible por los sentidos,



un mundo invisible, desconocido, amenazante. De esta forma, se borran las fronteras entre lo real y lo soñado; y lo imaginario invade la aparentemente estable realidad, convirtiéndose en una amenaza. A medida que la creatura forjada por la fantasía o animada desde el espectro de lo invisible se hace más fuerte, altera y desequilibra gradualmente la frágil seguridad exterior. El temor cede el paso al miedo y éste al horror ante lo inexplicable. Un misterio se insinúa, paulatinamente, adormeciendo la razón hasta que el proceso de lo incomprensible domina al sujeto. Entonces, el mundo concreto, limitado, protector, seguro, resulta trastornado por algo, alguien, un fenómeno, un ente –llamémosle sobrenatural– que existe o intenta existir de un modo autónomo, libre, independiente, transgrediendo, dislocando, rompiendo la realidad del hombre, racional y empírica. La seguridad desfonda en inseguridad. Así presentado, el cuento fantástico –“El Horla” en este caso– plantea un juego con el temor, el miedo y el horror. Pero, no es el espanto que provoca un ámbito que está alejado de nosotros, los lectores, que se mira desde afuera, sino que es nuestro propio mundo el que cambia, se metamorfosea, se transforma en otro, en algo monstruoso, que está allí, muy cercano, no en el más allá fantástico, sino en el más acá de nosotros mismos; nos contempla, nos circunda, nos amenaza y, finalmente, nos alcanza y nos posee.

Louis Vax dice que lo fantástico manifiesta nuestras propias tendencias perversas, podríamos agregar, demoníacas, diabólicas, egoístas, morbosas, macabras, destructivas, que aspiran a gozar de una vida propia, no subordinada al límite de la razón. Metafóricamente, representa nuestros propios deseos inconfesados, escondidos, olvidados en el inconsciente, que la conciencia no puede aceptar, pues de darles libre cauce, apremian con convertirnos en sus víctimas. “Monstruo y víctima simbolizan la dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran” (Vax, Louis, 1963, p. 11). La irracionalidad del inconsciente, el horror al vacío, la personificación de las pesadillas, la locura desequilibrante, las tendencias sádico-masoquistas, el miedo a no tocar fondo en un mundo de objetos, son situaciones que se sienten lejanas al hombre civilizado que pretendemos ser, fenómenos que la razón no puede aceptar y que se sienten tan ajenos a nosotros mismos como algo del más allá. Pero, “el monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslizado en lo más íntimo de nuestro ser, cuando fingíamos creerlo fuera de nuestra existencia” (Ibidem, p. 11).

Tal es el mundo magistralmente creado en “El Horla”, el que debemos interpretar no sólo en su aspecto significativo, sino, sobre todo, en su implicación simbólica.

#### 4.2 LA ESTRUCTURA LINGÜÍSTICA COMO CREADORA DE MUNDO

¿Cómo se expresa la ambivalencia anteriormente descrita? Indudablemente que a través de las palabras y de las acciones que van ocurriendo, aproximadamente, en cinco meses. La estructura lingüística crea lo fantástico mediante el empleo de los verbos y de ciertas locuciones introductorias “que sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado.” (Tzvetan, Todorov, 1972, p. 49).

Maupassant ha afirmado que “la verdadera potencia literaria, el talento, el genio, consisten en la interpretación. La cosa vista a través del escritor toma un color particular, su forma, su grandeza, sus consecuencias, fecundados por su espíritu.” Si bien el escritor es un fiel discípulo a los principios de la estética realista de Flaubert, no es menos cierto que su sensibilidad lo lleva a valorar que el hombre es esencialmente un ser de interpretaciones y que la realidad valdrá como objeto estético en la medida que el escritor logre fecundar con su espíritu la sensación captada con sus sentidos y concretarla en una forma lingüística creadora de mundos.

“El Horla” se inicia con una afirmación de la vida que corresponde a la época de primavera y se dinamiza hacia la caída: la destrucción y la muerte prematuras del hombre, a fines del verano.

#### 4.2.1 Del tiempo absoluto al tiempo relativo

El verdadero escritor realista no es una máquina fotográfica que describe todo su entorno en la multiplicidad de antecedentes superficiales y anodinos. Al contrario, debe ser capaz de seleccionar ese detalle revelador de una atmósfera, ese indicio que connota un estado de ánimo y esa señal que da auténtica vida al personaje y a su mundo. No es extraño que Maupassant vincule la objetividad de un paisaje con la subjetividad de una expresión que trasciende lo simplemente denotativo para apuntar a una dimensión connotativa que va adquiriendo a lo largo del relato un sentido metafísico y simbólico.

El día 8 de mayo, el discurso del narrador afirma un mundo absoluto a través de esas “*raíces profundas y delicadas que unen al hombre con la tierra donde nacieron y murieron sus abuelos, esas raíces que lo unen a lo que se piensa y a lo que se come, a las costumbres como a los alimentos, a los modismos regionales, a la forma de hablar de sus habitantes, a los perfumes de la tierra, de las aldeas y del aire mismo*” (p. 404). Advertimos aquí una oposición entre esas raíces absolutas y el “*aire azul de las mañanas hermosas enviándome su suave y lejano murmullo de hierro, su canto de bronce que me llega con mayor o menor intensidad según que la brisa aumente o disminuya*” (p. 404).

Veamos en la primera instancia del cuento la relación entre un tiempo que se manifiesta absoluto o relativo según las formas verbales usadas y el sentido profundo del texto:

- El *pretérito perfecto* lo utiliza el narrador para referirse a un tiempo absoluto, a aquello que lo liga al pasado, a la tradición: “*he echado raíces*”, “*he crecido*”; o bien para mencionar una posibilidad de permanencia en el devenir: “*he pasado toda la mañana*”.
- El *presente* expresa algo objetivo, externo, que existe inmutable en el espacio: “*a lo lejos y a la izquierda está Ruán*”. A la vez, alude a la tierra que da a las raíces una continuidad tradicional, pues “*unen al hombre... a lo que se piensa y a lo que se come*”; y, también, a lo que se dice, se acostumbra, se huele, se usa, se habla. Asimismo señala la contemporaneidad del protagonista, su situación actual de vida y su deseo de proyección

en un futuro seguro, resguardado, tranquilo y feliz: “*adoro esta región*”, “*me gusta vivir aquí*”. Igualmente el presente indica un tiempo relativo: el movimiento del agua y del aire que anuncia algo amenazante. El fluir del río insinúa el avance inexorable, lo inestable, el deterioro en que devengará el hombre y su mundo: “*veo el Sena que corre detrás del camino... casi dentro de mi casa.*” El aire, por su parte, cambia su coloración según la hora y el día o bien es brisa que incrementa o aminora el sonido: “*campanas que tañen en el aire azul... su canto de bronce que me llega... según la brisa aumente o disminuya.*”

- El *pretérito indefinido* enfatiza la calidad de tiempo relativo, caduco, pasajero. Lo acuña el narrador al hablar del cambio: de lo extranjero, distinto, extraño, lo que viene de un más allá, desde el mar: “*pasó... un largo convoy de navíos*”, “*pasaron dos goletas inglesas*”, “*un soberbio bergantín brasileño... saludé su paso... sentí... placer al contemplarlo*”.
- El *pretérito imperfecto* refuerza la calidad de tiempo relativo al señalar el ondear de las banderas y el resuello del cansancio: “*rojas banderas flameaban sobre el fondo del cielo*”, “*un remolcador... que jadeaba de fatiga*” (p. 404).

Dentro de este primer cuadro, en el que se oponen tierra y aire-agua, el narrador advierte en sí, un estado febril de angustia y de opresión. El verbo “*diríase*” nos saca del mundo de la realidad objetiva para introducirnos en la subjetividad, en lo que podría ser la interioridad del narrador, que capta el peligro que viene del “*aire invisible*” habitado “*de poderes cuya misteriosa proximidad experimentamos*” (p. 405).

De este modo, a través de un juego verbal se ha construido una realidad externa, fuertemente enraizada en la tierra, paralela a una realidad interna que fluye en el tiempo como el agua del río llega hasta el mar.

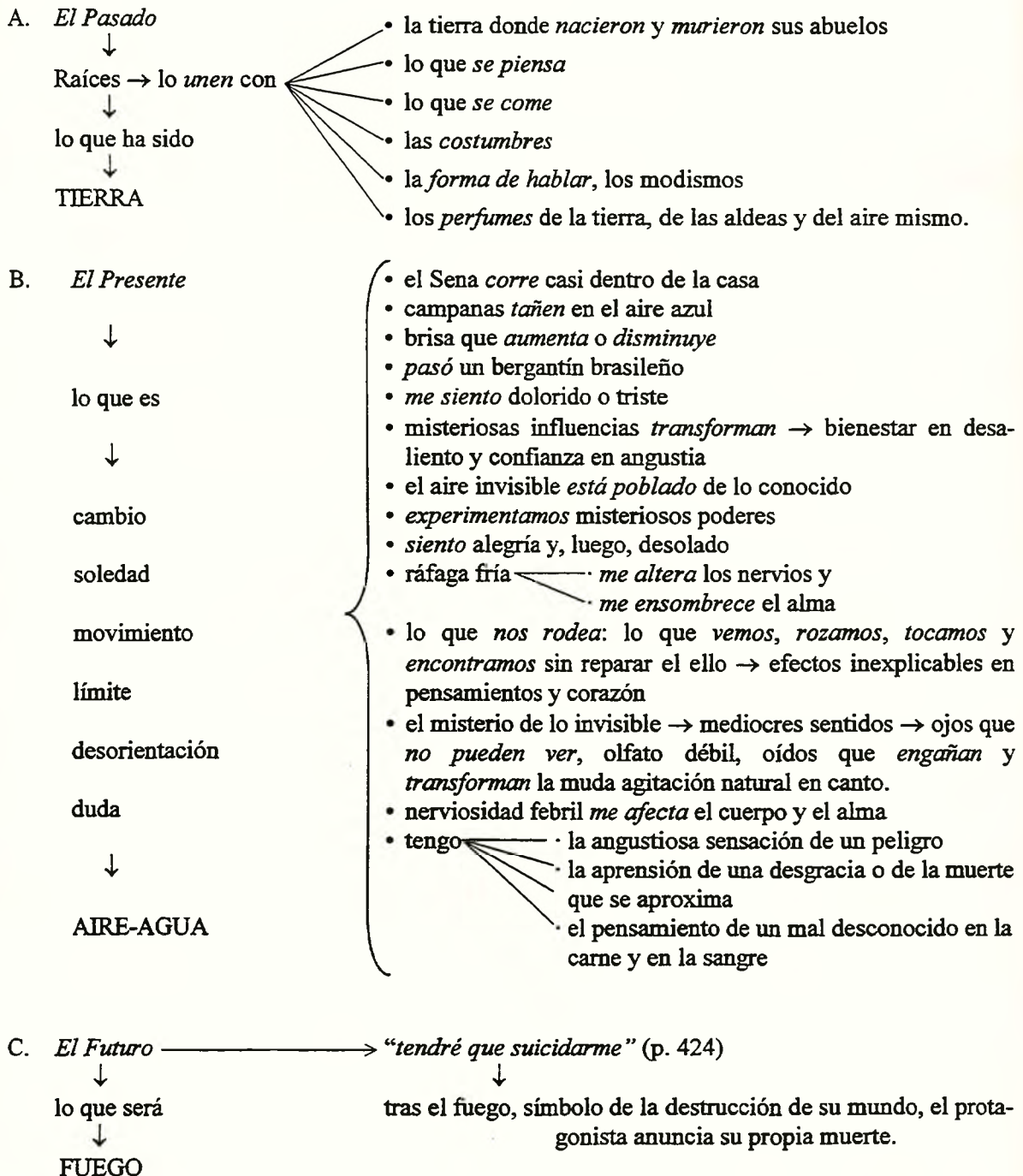
#### 4.2.2 La triple temporalidad: pasado, presente, futuro

En una primera lectura, el paisaje descrito al comenzar el cuento parecería una forma moderna de un tópico literario, el *locus amoenus*, espacio estático, cerrado, armónico, verdadero paraíso terrenal. Mas, en el relato de Maupassant se transforma en “la voz de lo que pasa, de lo que huye, de lo que engaña, de lo que desaparece, de lo que no hemos alcanzado, de lo que jamás alcanzaremos (...) que grita el aborto de la vida, la inutilidad del esfuerzo, la impotencia del espíritu y la debilidad de la carne” (González, Porto-Bompiani, 1973, p. 834, t. II).

No es casual que se escoja elementos enraizados profundamente en la tierra: la hierba, el plátano, la casa y el hombre mismo. Sin embargo, este espacio está abierto al tiempo: es este día, esta mañana cuando el hombre está sintiendo lo que describe. Allí está todo lo que fluye: la vida del individuo en la tierra, los perfumes, el aire y “*el grande y ancho Sena*” (p. 404).



La misma casa que ha dado tanta seguridad en un comienzo, que ha dado continuidad en el tiempo a la familia del protagonista, será destruida por el fuego; y el relato que se construyó sobre un juego de presente y pasado, termina con una proyección al futuro que no es de esperanza ni de programa de vida, sino de muerte:





### 4.3 LAS OPOSICIONES

Una característica del cuento fantástico es la vacilación que se produce ante un mundo concebido que, en su temporalidad se revela sometido al cambio, lo que se traduce en una constante ambivalencia. Dicha ambigüedad se percibe como incertidumbre entre lo real y lo imaginario. Para crear esta dialéctica, se recurre a la oposición que implica la irrupción insólita de lo sobrenatural en el mundo cotidiano, la ruptura de la coherencia universal, el quiebre de un mundo cuyas leyes parecían inmutables y absolutas. La moderna literatura fantástica pareciera levantarse sobre las ruinas de la antigua credibilidad en crisis no superada.

Un cuento no es fantástico porque hable de temas imaginarios –del diablo, de los fantasmas, de seres monstruosos o de creaturas desconocidas– sino por la *intencionalidad* cómo éstos se estructuran. “Porque lo fantástico, en contra de lo que puede creerse, exige una mente lúcida, un control de la razón sobre la inspiración instintiva o subconsciente y la disciplina en el estilo; exige que se sepa, a un mismo tiempo, distinguir y mezclar ficción y verdad, juego y espanto, fascinación y distanciamiento, es decir, leer el mundo en múltiples niveles y en múltiples lenguajes simultáneamente”. (Calvino, Italo, 1985, p. 43).

Lo fantástico implica necesariamente oposiciones entre lo consciente y el inconsciente, por cuanto la razón para poder plantear el peligro que intuye, debe aceptar como posible lo imposible. Frente al miedo animal que sobrecoge al hombre, se requiere no sólo admitir sino recurrir, a ese acervo disponible en el inconsciente personal y colectivo que fluye en nuestras pesadillas, cuando nos sentimos huérfanos en un mundo hostil.

#### 4.3.1 Mundo visible - mundo invisible

A la antítesis inicial tierra y aire-agua, sucede la oposición mundo visible - mundo invisible, realidad ésta última que no podemos captar con nuestros mediocres sentidos y que le descubre al narrador: “*¡Cuán profundo es el misterio de lo Invisible! No podemos explorarlo (...) con nuestros ojos, (...) con nuestros oídos, (...) con nuestro olfato, (...) con nuestro sentido del gusto*” (p. 405). De esta forma, el mundo intangible se siente y forma parte del estado de ánimo obsesivo y debilitado del protagonista que lo lleva a la constante duda y conjetura.

El racionalismo que creía conocerlo todo, a través de los sentidos y de la inteligencia es otra ilusión y en el mundo fantástico se hace evidente una apetencia morbosa por lo prohibido metaempírico. Contrasta, así, la subjetividad enfermiza del protagonista con la objetividad científica del médico que, por la sintomatología del paciente, puede diagnosticar, sin que alcance realmente a sanarlo porque su mal es del espíritu: “*me ha encontrado el pulso acelerado, los ojos inflamados y los nervios alterados, pero ningún síntoma alarmante*” (p. 405).

### 4.3.2 El día y la noche: tiempo del temor

El desasosiego amenaza al hombre, primeramente, de noche y le impide descansar con tranquilidad. Lo cual presenta una nueva oposición: día-noche, respectivamente, luz-oscuridad, claridad-confusión. Lo nocturno se traduce en *"la opresión de un temor confuso e irresistible, el temor de dormir y el temor de la cama"* (p. 406). Con ello, el narrador opone el estado actual a un pasado en el que *"hasta ahora nunca sentí temor por nada"* (p. 406). Y asume que se ha producido en él, un cambio fundamental: *"Duermo durante dos o tres horas, y luego no es un sueño sino una pesadilla lo que se apodera de mí."* Alguien *"se arrodilla sobre mi pecho y tomando mi cuello entre sus manos aprieta y aprieta... con todas sus fuerzas para estrangularme. Trato de defenderme, impedido por esa impotencia atroz que nos paraliza en los sueños"* (p. 406).

El narrador da cuenta, a través de su experiencia onírica, de la disociación entre entender y percibir: *"sé perfectamente que estoy acostado y que duermo... lo comprendo y lo sé"* y *"siento también que alguien se aproxima"* (p. 406). Tiene conciencia de estar dormido, pero su discernimiento no puede penetrar en su inconsciencia: *"quiero gritar y no puedo", "trato de moverme y no puedo", "trato de liberarme, de rechazar ese ser que me aplasta y me asfixia, ¡pero no puedo!"* (p. 406). Vemos que junto con el motivo de la noche, una nueva oposición conciencia-inconsciencia empieza a delinear el motivo de la desintegración de la personalidad.

La sensación de inquietud se le plantea como pesadilla nocturna y angustia indefinida permanente; luego, se manifestará en cuanto alucinación, a plena luz del sol, el 6 de agosto, a las dos de la tarde. Mientras se pasea por el rosal ve que alguien incorpóreo corta una rosa: *"Azorado, me arrojé sobre ella para tomarla. Pero no pude hacerlo: había desaparecido. Sentí entonces rabia contra mí mismo, pues no es posible que una persona razonable tenga semejantes alucinaciones. Pero, ¿tratábase realmente de una alucinación? Volví hacia el rosal para buscar el tallo cortado e inmediatamente lo encontré, recién cortado, entre las dos rosas que permanecían en la rama"* (p. 415).

A partir de este momento, el mundo invisible es para el protagonista más real que el visible. Incluso expresa que si negamos la existencia de un mundo invisible se debe a la incapacidad de nuestros sentidos para captarlo.

### 4.3.3 De la seguridad a la inseguridad: espacio del temor

En relación con el espacio natural, el miedo también asaltará al protagonista al pasear por una estrecha alameda, en una gran avenida, *"entre dos filas de árboles desmesuradamente altos que formaban un techo verde y espeso, casi negro, entre el cielo y yo. De pronto sentí un estremecimiento, no de frío, sino un extraño temblor angustioso"* (pp. 406-407). El paisaje es estrecho, limitado, una sola vía, sin posibilidad de resguardo o de camino lateral. La altura desproporcionada de los árboles no protege sino, al contrario, oprime y genera también otro confin, el de una cubierta natural y densa que impide la luz, la claridad del día. Es un ámbito cerrado en oposición al cielo abierto, despejado, ilimitado, claro. El

espacio encajonado simboliza el estado en que se siente el personaje: deprimido, encerrado, sin oxígeno, a oscuras, e inmerso, al mismo tiempo, en una naturaleza aplastante. Diferente al paisaje del momento inicial e incluso a la primera visión que el propio protagonista tiene cuando recién penetra en el bosque y percibe un *“aire suave, ligero y fresco, lleno de aromas de hierbas y hojas”* (p. 406). Su ánimo cambiante lo lleva a sentir inexplicablemente la opresión del ámbito abierto que lo encierra y lo empequeñece. Esta percepción de la naturaleza no como templo, recinto armónico o espacio primordial relaciona “El Horla” con “El Wendigo” de Blackwood. En ambos cuentos percibimos, mientras fluye la tensión narrativa, cómo los protagonistas se van sintiendo desenraizados y cómo la naturaleza se dinamiza en una vida agresiva, hostil, monstruosa, fantástica, que va provocando en el hombre, el temor ante el cosmos avasallador, silencioso e impenetrable en su misterio.

A medida que el protagonista transita por la alameda de imponentes árboles, lo incomprendible lo va acosando y apretando entre sus brazos para no soltarlo más. El miedo ya no es sólo dentro de la casa: el espacio cerrado; ahora, es en la naturaleza: el espacio abierto, el bosque, el silencio. Experimenta el temor sin razón. Presiente que alguien lo sigue y que camina muy junto a él. Mira, observa, contempla, detiene su paso; pero nada ve, está solo. Es un aislamiento acosante, enigmático, que provoca pavor. Es la angustia de la no compañía, de la no respuesta; el miedo al desamparo abisal, a la mudez sepulcral. El temor cósmico se apodera aún del hombre, tal como lo hizo con el primitivo. E, igualmente, la tierra, es decir, el fundamento telúrico, deja de ser un espacio seguro, definitivo, permanente, como aparece en el primer cuadro del relato, y lo inamovible se contamina con el movimiento, el cambio, lo inestable, hasta desorientar al protagonista: *“Estuve a punto de caer; abrí los ojos, los árboles bailaban, la tierra flotaba, tuve que sentarme”* (p. 407). ¿Cómo ubicarse en un mundo en que los límites, el horizonte, los puntos cardinales, están en movimiento, danzando, mudándose de lugar? ¿Cómo situarse si los hitos de referencia que centran el mundo están desplazándose? ¿Dónde encontrar tierra firme, en medio del terremoto que desestabiliza la realidad? La seguridad inicial en el mundo de la tierra se ha perdido. Sólo queda el devenir, la mudanza, la metamorfosis.

## 5. LOS PERSONAJES

### 5.1 EL PROTAGONISTA

El mundo del cuento fantástico se muestra como un cosmos autónomo que irrumpe en la realidad cotidiana, destruyendo, paulatinamente, el orden, al hombre y a su sociedad.

Para que esa irrupción sea posible, es necesario que el mundo ficticio de orientación realista muestre alguna fisura y es en ese hueco donde se manifiesta la amenaza de lo desconocido, de lo invisible que escapa a las leyes de la lógica y descalabra el universo.

En “El Horla”, advertimos un orden, tal vez centenario, que regula la vida del protagonista en su viejo solar, donde nacieron y murieron sus padres y otros antepasados. Servido por criados que han realizado su vida al alero de ese solar, constituyéndose en su única



familia, no por consanguinidad, sino por usos y costumbres. Tan fuerte es este lazo que, en ausencia del protagonista, la presencia extraña continúa en su solar y afecta primero al cochero que capta y vive en sí el estado de ánimo del patrón; y, en otro viaje, los criados oyen ruidos inquietantes, se quiebran vasos y hay problemas entre la servidumbre. Finalmente, mueren quemados junto con la casa solariega a la que pertenecen.

El protagonista se visualiza como un hombre joven, descendiente de una familia aristocrática y provinciana, sin ningún compromiso, ni parental ni sentimental. Tiene un buen pasar económico que le deja el tiempo libre para su ocio. Heredero de un solar, habita una casa grande, abrigada, protegida por un enorme plátano, a orillas del Sena, en la zona entre Ruán y El Havre.

La visión que el personaje tiene de sí mismo es la de estar profundamente enraizado en su espacio natal. Se siente identificado con el entorno: los hombres que allí viven, las costumbres, los alimentos, la manera de pensar y la forma de hablar.

Experimenta un profundo desprecio por el pueblo y sus gobernantes, el que se manifiesta cuando está en París, el 14 de julio, día de la Fiesta de la República: *"El pueblo es un rebaño de imbéciles (...) Los que lo dirigen son igualmente tontos, pero en lugar de obedecer a hombres se atienen a principios, que por lo mismo que son principios sólo pueden ser necios, estériles y falsos, es decir, ideas consideradas ciertas e inmutables, tan luego en este mundo donde nada es seguro y donde la luz y el sonido son ilusorios"* (p. 411). Este planteamiento del protagonista lo muestra como un hombre sin principios ni solidaridad ni compromisos sociales. Tampoco cree en Dios. Es un librepensador. Si visita un viejo monasterio, no se debe a una peregrinación religiosa, le interesan las leyendas del lugar, no las piadosas, sino las paganas. Su impulso responde a una inquietud estética.

Es un hombre culto y sensible. Aprecia el arte, la armonía, el orden en sus diferentes aspectos. Le da una extraordinaria valoración a todo cuanto captan sus sentidos.

Tal vez la soledad sea su herida. Al parecer sufre de euforias y depresiones, configurando una personalidad maniaco-depresiva. Probablemente, le correspondería la denominación tradicional de neurasténico, ya que el único consejo que recibe del doctor para aliviar su malestar: duchas y bromuro de potasio.

Paulatinamente, su estado morboso se acentúa, lo lleva a desconfiar de sus propios sentidos y experimenta continuamente la angustia aprensiva de peligros y desgracias inminentes. Sus temores llegan a producirle una hiperestesia, le provocan trastornos en las noches, sufre de insomnios y de pesadillas en las cuales siente una presencia extraña que sobre su pecho trata de estrangularlo. El estar sin dormir lo pone cada vez más tenso, al extremo de que lo sobrecoge verdadero pánico en sus paseos diurnos. El alejamiento del solar, a Saint-Michel, le trae bienestar pasajero. Pero, al regresar a la casa, un mes más tarde, las pesadillas recrudecen en intensidad y sueña que *"alguien con su boca sobre la mía bebía mi vida"* (p. 409). La escena de vampirismo lo deja extenuado, agotado, anquilado, asténico. Gradualmente, va perdiendo su seguridad, al ver que alguien, durante

la noche, bebe el agua y la leche. Creyéndose sonámbulo, duda de sí mismo. Con esto se da un paso más en la disociación de la personalidad, ya que en él vive otro ser que, aun cuando forma parte de su interioridad, no lo conoce ni puede afirmarlo.

Angustiado, huye a París. Vuelve a sentir la euforia de sus buenos días y ocupa su tiempo en paseos, visitas e idas al teatro. Como es un personaje que todo lo racionaliza, comprende que *“la soledad resulta peligrosa para las mentes que piensan demasiado”* (p. 410), pues nos lleva a poblar de fantasmas el vacío. Incluso en este afán de especulación permanente, llega a explicaciones absurdas, en lugar de aceptar la imposibilidad de conocer la causa de los fenómenos.

El acoso del mundo externo determina el mundo interno del personaje principal. Lo que sus sentidos captan condiciona, de algún modo, su estado de ánimo. Los encuentros y conversaciones también contribuyen a desequilibrar su razón. Es así como la reunión con el Dr. Parent y la experiencia hipnótica lo afectan profundamente y le van abriendo no ya la posibilidad de aceptar el orbe, sino la certeza de que existe, paralelo al nuestro, un universo metaempírico: *“Creer en lo sobrenatural en la isla de Grenouillère sería el colmo del desatino... pero ¿no es así en la cima del monte Saint-Michel, y en la India? Sufrimos la influencia de lo que nos rodea”* (p. 505).

Podemos decir que, desde el 6 de agosto, ya se ha producido la posesión, porque aunque no tiene certeza de la presencia extraña, interiormente se siente vencido: *“se introduce en mí y me domina”* (p. 417). Desde ese momento, día a día, la posesión aumenta. El protagonista desea huir, alejarse, pero no puede. De la ambivalencia de los estados de euforia y depresión, de sentirse alegre y triste, sano y enfermo, pasa a la comprobación por los efectos externos.

A partir de su regreso de París, se acelera el desvarío, la locura, el enajenamiento, el sentimiento de extrañeza en el mundo, la dispersión de la personalidad y la pérdida de energía propia de la cual se alimenta esa forma desconocida: *“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”* (p. 417). Al no ser capaz el protagonista de dominar su pensamiento, su voluntad, su fantasía y su creación imaginaria, de manejar su vida y su inteligencia, pasa a estar domeñado por un ser maligno, sorprendente e irracional. Se manifiesta, entonces, la locura, la obsesión, el sometimiento a algo irresistible. Una noticia periodística de corte científico le entrega una explicación lógica a su comportamiento: se trata de una locura contagiosa.

Un rasgo peculiar del protagonista es la incapacidad para conocerse a sí mismo, pues para ello requeriría verse reflejado en otros o contemplar su propia imagen en un cristal. Lo que nunca se da. Por ello, es importante la escena del espejo: es la única vez que puede automirarse, pero su reflejo no aparece, queda oculto tras la presencia invisible.

La potencialidad que tiene el protagonista de generar vida se concreta en el Horla, un ser intangible, siniestro, nacido de su imaginación desbordada, donde pareciera que se ha guardado toda la fuerza de su existencia inactiva, abúlica y asténica. Por lo cual, la desa-

parición del Horla implica la propia anulación del personaje. Si vive en su conciencia, no puede pretender aislarlo, encerrarlo tras persianas y puertas metálicas, puesto que el Horla –símbolo de la angustia, el desvarío, el temor, las alucinaciones, las visiones fantasmagóricas, la soledad radical, el desfondamiento de un mundo que perdió sus límites protectores, los sueños desmedidos, las pesadillas morbosas, el escepticismo, la duda, el pánico– está en el hombre. Así, los niveles de protagonista y Horla se confunden en el espacio abisal de la fantasía, los límites se pierden y no podemos distinguir entre la realidad y la ficción. Mundos secretos y paralelos se comunican a través de los túneles y pasajes de la imaginación.

## 5.2 DE PROTAGONISTA AL HORLA

En la construcción del Horla, vemos un proceso de deterioro y disgregación de la personalidad del protagonista, magistralmente descrito por él mismo en su rol de narrador. Este proceso se construye sobre la base de oposiciones entre dentro y fuera. En su interioridad, el personaje protagónico siente una fuerza que lo detiene, en tanto que externamente el sol brilla y la tierra se manifiesta en toda su potencia. Esa fuerza paralizante es una energía negativa que, al inmovilizarlo, detiene la vida y lo lleva a la muerte.

En la medida que el Horla adquiere más fuerza y realidad, aumenta el miedo, el pánico del protagonista que cae en la abulia total frente a ese ser desconocido, merodeador de una raza sobrenatural que se apodera totalmente de la voluntad del hombre y puede, por lo tanto, llegar a dominar el mundo.

Podríamos decir que en el cuento luchan dos fuerzas antitéticas: el Bien y el Mal, ambas en el interior de cada uno. El personaje principal, un hombre desganado, se entrega a la fuerza que crece extraña a él y se enajena en ésta.

Cuando se rebela, lo hace reconociendo la superioridad de aquél, identificándose como el perro ante su amo, que lo puede morder, pero que no lo podrá destruir. Esto lo lleva a concluir que el reinado del hombre ha terminado. El ser desconocido pareciera gritarle su nombre: “... *el... sí... grita... Escucho... ¿cómo?... repite... el... Horla... es el ... ¡el Horla!...*” (p. 420). Es el fin de una cadena evolutiva: la comprobación de la superioridad de un ser dominante y esclavista.

El 19 de agosto lo ve al no percibir su propia figura en el espejo. Sólo queda una salida: la muerte del Horla. Aunque, como sabemos, abolir esa presencia, requiere su propia desaparición. Al fin y al cabo, las creaturas forjadas por nuestra imaginación –las fantasías de nuestra soledad– tienen una presencia mayor que nosotros mismos, creaciones intelectuales y racionales.

Es una tarea casi imposible diferenciar entre narrador, protagonista y Horla. En un comienzo están separadas las tres instancias; pero, a medida que pasan los días, el narrador se va comprometiendo con el extravío, duda y vacilación de su protagonista y empieza a sentirse emotivamente afectado. Entonces, se pierden los límites entre realidad y fantasía y las sensaciones del protagonista pasan a tener la concreción de experiencias vividas, instante



tras instante, en el presente mismo de la narración. Tanto es así que incluso los lectores nos involucramos en la ficción y traspasamos las fronteras de nuestra existencia diaria para sumergirnos, al igual que el narrador, en el horror de una presencia perturbadora y hechicera.

### 5.3 EL HORLA

El Horla es una creación de la imaginación del narrador en que se proyecta el autor, tal como se proyecta todo hombre en sus creaciones. Pertenece a un universo paralelo al de nuestra realidad cotidiana, un mundo en el que existen lugares en los que uno intuye que ha estado anteriormente, en sueños o en otras existencias, y donde se presienten peligros inminentes, destrucciones totales.

Es un ser intangible, siempre presente en el temor que al protagonista le produce percibir el límite de sus propios sentidos. Pese a su invisibilidad, es un ente material que se nutre con los alimentos básicos de la existencia: leche y agua; al mismo tiempo que con la energía vital del individuo.

Incapaz de ser captado, en una primera instancia, por los sentidos del protagonista, se manifiesta como una presencia-ausencia que se concretiza en sus efectos, acciones, consecuencias, pero imposible de visualizar corporalmente en el espacio. Ocurre por ejemplo, en la escena de la rosa cuando *“una mano invisible”* corta el tallo de una flor y ésta queda suspendida en el aire. Podría ser, para nosotros, sus lectores, una alucinación. Mas, para el protagonista significa la certeza total: *“ahora estoy convencido, seguro como de la alternancia de los días y las noches, de que existe cerca de mí un ser invisible, que se alimenta de leche y agua, que puede tocar las cosas, tomarlas y cambiarlas de lugar”* (p. 415). Tiene, de esta forma, la comprobación de que en su casa habita otra presencia, un ente imperceptible-material, un Otro que puede acceder a los objetos y reubicarlos.

## 6. LA ACCIÓN

### 6.1 ACCIÓN INTERIOR - ACCIÓN EXTERIOR

La narración es profundamente subjetiva. Aparte de los traslados físicos del protagonista, encontramos la evolución de un proceso interno al que podríamos llamar sugestión, miedo, alucinación, perturbación, psicosis, locura, esquizofrenia.

Desde la visión de un hombre aparentemente feliz, enraizado en su suelo, en su familia, la acción se moviliza hasta culminar en la disociación y destrucción de todo cuanto él es, motivado por un pánico a lo invisible.

Llama la atención en el primer cuadro del cuento, la posibilidad de descanso sin meta, la inactividad del personaje que ha pasado *“toda la mañana tendido sobre la hierba”* (p. 404). No se trata del ocio clásico, en el cual el hombre crea y se recrea en el arte, la filosofía, la cultura, centrado esencialmente en el desarrollo de sus capacidades intelectuales,

volitivas y afectivas. Por el contrario, se trata de un tiempo vacío, inerte, sin sentido, absurdo, porque es el transcurrir perdido, las horas errabundas, la abulia que deja correr los minutos sin tener la premura o la responsabilidad de hacer algo, el fluir de la nada.

La instancia inicial de armonía Yo-lo Otro, de equilibrio hombre-entorno, de apertura hacia el tiempo y espacio externos: "*¡Qué hermoso día!*", contrasta con la siguiente frase, escrita tres días más tarde: "*Tengo algo de fiebre desde hace algunos días. Me siento dolorido o más bien triste*" (p. 404), discurso que pone en movimiento el cuadro estático del mundo hacia el tiempo, la existencia, la destrucción y la muerte. Entre ambos días mencionados, 8 y 11 de mayo, de pronto, inesperadamente, una ráfaga de aire, ha traído, a través del mar, desde el mundo de la magia, de la superstición, de la selva y de la macumba, un soplo de vida, misterioso y maligno, una potencia que se hará acción encarnada en el alma del protagonista.

Lo que hace más patente la intrusión del horror es que el narrador mantiene una atmósfera de autor realista que ve e informa el mundo tal como es, en sus detalles cotidianos, perceptible por los sentidos: luz, color, temperatura, olfato, calor, sonido, peso. Esto implica la dominancia de la descripción sobre la narración, la descripción de lugares o de estados de ánimo, mediante los cuales se va entregando una acción interna y la transformación del protagonista. La evolución de una psicosis disociativa de la personalidad es la acción interna; la destrucción de la seguridad de un solar es la acción externa.

En todo caso, el miedo, la presencia indecible, no puede ser conceptualizado, descrito por sí mismo; y se crea el clima del horror de un modo indirecto, a través de la amenaza que subyace en el lenguaje de aquello que no puede nombrarse, porque es algo innominado que se autodesigna con un nombre nuevo y con una palabra desconocida.

El protagonista, en el desarrollo del acontecimiento interior, revela el proceso de un hombre protegido por la tradición, la familia, el lenguaje, todo lo que lo liga a su tierra natal. Sin embargo, su tragedia arranca del vivir en un cosmos que ya no cree en estos valores y que, por el contrario, concibe al individuo como un extraño en el mundo. Es la angustia de percibirse sin ninguna preparación ni protección, expuesto permanentemente a una aniquilación prematura, lo que genera el acontecer externo. El tiempo espacializado de un primer momento en que todo parecía estático en el transcurrir, igual a sí mismo en el devenir, se transforma, gradualmente, en el torbellino del puro pasar, en un espacio temporalizado que enloquece y obliga al derrumbe total.

Podríamos afirmar que la acción interior proviene de la falta de acción externa, del exagerado tiempo libre, del ocio que precipita la psiquis del sujeto hacia la nada, enfrentándola con aquello que el hombre medieval denominó *horror vacui*.

## 6.2 LOS VIAJES

Así como literalmente, las líneas de puntos indican secuencias temporales del relato, los viajes expresan secuencias espaciales que marcan hitos en la disociación de la personalidad del protagonista y en la degradación del mundo.

Son tres viajes. El punto de partida siempre es la casa solariega. Los lugares a los cuales se dirige representan tres centros humanos:

*Saint-Michel*: la tradición medieval de peregrinación está encarnada en un centro religioso, al que inconscientemente se dirige el personaje principal, pero no encuentra una respuesta espiritual-religiosa, pues el paganismo y el turismo han reemplazado la antigua devoción. El monje de Saint-Michel, representante por profesión de la espiritualidad divina, no calma sus temores; por el contrario, se los incentiva con un lenguaje supersticioso y aparentemente lógico: *“ante este sencillo razonamiento opté por callarme. Este hombre podría ser un sabio o un tonto”* (p. 408).

*París*: centro vital, capital de la intelectualidad y del positivismo. Aquí podría olvidar su pánico en una ciudad resguardada por el arte, la cultura, la ciencia, la filosofía, productos de la razón del ser humano. El médico parisino, encarnación de la ciencia empírica, de la racionalidad, tampoco tranquiliza su enervada imaginación, ya que le comprueba la existencia de esa otra realidad invisible mediante un experimento que sujeta la voluntad de un hombre a la sugestión hipnótica de otro.

*Ruán*: puerto, lugar de paso, donde mueren el río Sena y el protagonista. Ya no hay espacio propio en el mundo.

### 6.2.1 De la casa solariega a Saint-Michel: primer viaje

Tras una noche de zozobra, el 3 de junio, toma la decisión de irse por unas semanas. Opone, así, su casa solariega con lo desconocido, el monte Saint-Michel. Cuando retorna, describe su experiencia en dicho ámbito, destacando su capacidad de impresionarse ante la naturaleza, similar a la que había mostrado el 8 de mayo: *“Cuando me llevaron al jardín botánico, situado en un extremo de la población, no pude evitar un grito de admiración”* (p. 407). No obstante, en medio de este paisaje, el protagonista no puede dejar de advertir lo insólito, tétrico y alucinante de algunas imágenes y visiones: *“un monte extraño, sombrío y puntiagudo”, “el perfil de ese fantástico acantilado que lleva en su cima un fantástico monumento”* (p. 407). Lo fabuloso también tiene cabida en las viejas historias del lugar que el monje de Saint Michel le refiere al protagonista. De una u otra forma, lo increíble, lo inusual, se introduce en el mundo. El sacerdote con su leyenda verbaliza lo que el narrador intuye. La oposición racionalidad-fantasia, lo visible-invisible, se reafirma en la siguiente frase: *“Observe (...) el viento que es la fuerza más poderosa de la naturaleza; (...) el viento que mata, silba, gime y ruge, ¿acaso lo ha visto alguna vez? ¿Acaso lo puede ver? Y sin embargo existe”* (p. 408).



La razón va siendo superada por la confirmación del dominio de aquello que no podemos apreciar sensiblemente, pero que, por la propia fuerza de lo invisible, puede destruir lo tangible y concreto.

Este primer viaje a Saint-Michel le significó al protagonista el restablecimiento de su salud; y, al mismo tiempo, la ratificación de que los fenómenos que había experimentado en su casa solariega correspondían a una realidad universal impalpable. Sensación que se refuerza cuando sabe que su cochero sufre de un mal similar: *"Ya no puedo descansar, mis noches desgastan mis días. Desde la partida del señor, parece que padezco una especie de hechizo"* (p. 409).

El retorno a la morada familiar le reafirmará, en definitiva, la existencia de un Otro que se bebe el agua y la leche. Esto determina su segundo viaje. Huye a París.

### 6.2.2 De la casa solariega a París: segundo viaje

En París, nos enfrentamos con la oposición entre el protagonista y la masa que se divierte el 14 de julio, por decreto y por contaminación de unos con otros. Aquí se enfrenta con la relatividad del mundo histórico, ciudadano, donde los principios no responden a una tradición ancestral, profunda, regional, que vincula al hombre con lo otro y los otros, pero no por decreto, sino por herencia. En el ámbito de ciudad, los principios sólo pueden ser *"necios, estériles y falsos"* (p. 411). Tan rotunda afirmación indica que el protagonista ya se siente ubicado en un mundo que perdió su centro, su orientación y su norte; y se percibe, por el contrario, en un orbe donde todo es aparente, cambiante, donde nada es seguro, lo cual provoca un temor indefinido e indefinible que bloquea la lógica de la razón y hace sentir el espacio como un entorno acosante. Más que la oposición entre lo absoluto y lo relativo, podríamos decir que se da la constatación de lo ilusorio, lo efímero de todo lo establecido, nada es constante, todo varía.

Así presentado, la relación armónica del primer momento que conectaba al protagonista con un ámbito, el de sus raíces familiares, y con un tiempo, el de sus ancestros, aparece como un engaño, un sueño, más bien un deseo que un acto. La realidad se vuelve, entonces, incomprensible, inaprehensible, hostil, desarraigada, misteriosa: se percibe la soledad, la extrañeza y la desorientación ante un cosmos que pierde su carácter de íntegro y se torna inestable, movable, falso, enigmático. En París, aprende que *"nada es seguro (...) la luz y el sonido son ilusorios"* (p. 411). Se oponen de esta forma, la luminosidad y armonía naturales de su lugar natal, con la luz y el sonido artificiales de la gran ciudad. Los primeros aparecen en el ámbito ciudadano degradados, pues se tornan ficticios.

La sesión de hipnosis, a la que asiste el protagonista en París, confirma el hecho de que el hombre, aunque ha tratado de intelectualizar el mundo, está impedido de acceder, únicamente guiado por *"sus sentidos groseros e imperfectos"* (p. 411), al misterio impenetrable de una segunda realidad, paralela, autónoma, metaempírica e invisible. El límite propio de nuestros sentidos bloquea la aprehensión total del universo: y éste se torna inaccesible. Esto lo lleva a una afirmación de índole determinista: *"todo depende del lugar y del miedo"*

(p. 415). Ya está entregado a la supremacía del entorno. Frases como ésta nos demuestran que al personaje principal se le ha relativizado el mundo. En su pensamiento, pareciera haberse producido un quiebre, un sometimiento al poder maligno: *“Regresaré a casa la semana próxima”* (p. 415). Estamos en el 21 de julio. Han transcurrido ochenta y tres días desde la primera intuición.

### 6.2.3 De la casa solariega a Ruán: tercer viaje

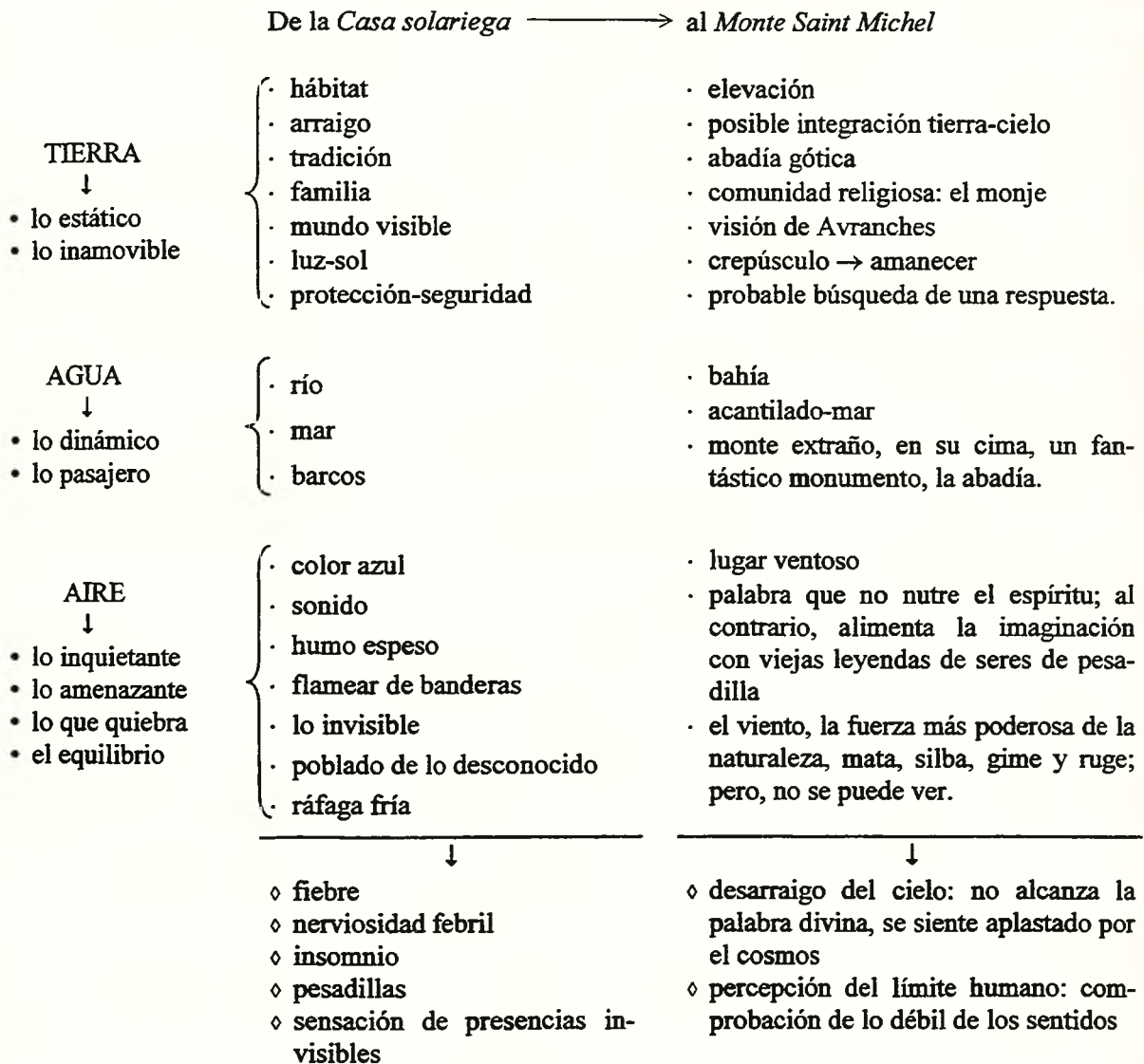
El 10 de septiembre, en Ruán, en el Hotel Continental, el protagonista narra lo que sucedió la noche anterior, la del incendio. Lo ha perdido todo: su casa y sus criados, cuya muerte contempla. Dentro del hogar, encerrado en el dormitorio, habría quedado el Horla, quien *“estaría allí, muerto en ese horno”* (p. 424). Mas, inmediatamente una interrogante: *“¿Acaso su cuerpo, que la luz atravesaba, podía destruirse por los mismos medios que destruyen nuestros cuerpos?”* (p. 424). A la pregunta sigue la incertidumbre: ese cuerpo intangible, energía pura, no podría estar expuesto a una aniquilación precipitada como el hombre: *“¿La destrucción prematura? ¡Todo el temor de la humanidad procede de ella!”* (p. 424). La superioridad del Horla sobre el individuo radica en su dominio del tiempo y en su capacidad de permanecer mas allá del espacio contingente. El protagonista había sentido todo esto desde el primer momento y lo hizo conciencia en la escena del espejo, ciego para reflejar su imagen.

El 19 de agosto, al leer una noticia procedente de Río de Janeiro, comprende: *“Ha venido aquél que inspiró los primeros terrores de los pueblos primitivos (...). Aquél a quien los presentimientos de los transitorios dueños del mundo adjudicaban formas monstruosas o graciosas de gnomos, espíritus, genios, hadas y duendes. Después de las groseras concepciones del espanto primitivo, hombres más perspicaces han sentido con mayor claridad. Mesmer lo sospechaba, y hace ya diez años que los médicos han descubierto la naturaleza de su poder de manera precisa, antes de que él mismo pudiera ejercerlo. Han jugado con el arma del nuevo Señor, con una facultad misteriosa sobre el alma humana. La han denominado magnetismo, hipnotismo, sugestión... ¡qué sé yo! ¡Los he visto divertirse como niños imprudentes con este horrible poder! ¡Desgraciados de nosotros! ¡Desgraciado del hombre!”* (p. 420).

Tal como Lovecraft, Maupassant postula que es el propio hombre el que, con su inconsciencia infantil, ha jugado con sus poderes desconocidos y, así, ha actualizado este espíritu entre nosotros: *“bosquejo del ser que podría convertirse en inteligente y poderoso”* (p. 421). Aunque es una fuerza primigenia, se presenta como un ser nuevo: *“su naturaleza es más perfecta, más elaborada y mejor terminada que la nuestra, tan endeble y torpemente concebida, trabada por órganos siempre fatigados, (...) máquina animal acosada por las enfermedades, las deformaciones y las putrefacciones”* (p. 421). Estas condiciones del ser humano son las que provocan su temor: predestinado a una destrucción prematura *“en cualquier hora, en cualquier minuto, en cualquier accidente”* (p. 424). Después del hombre, el Horla: *“Ha llegado aquél que morirá solamente un día determinado en una hora y en un minuto determinados, al llegar al límite de su vida”* (p. 424).

### 6.3 CUADRO DE RELACIONES

#### 6.3.1 Viaje-alejamiento





### 6.3.2 Viaje-Huida

De la *Casa solariega* → a *París*

- crisis nerviosa
- pesadilla de vampirismo
- experimento de leche y agua
- duda: ¿sonambulismo, doble vida misteriosa o posesión?
- abominable angustia
- sensación de estar perdiendo la razón



- ◊ se va acentuando el desarraigo del mundo y de sí mismo

- recupera la tranquilidad
- actividad: teatro, visitas, paseos
- desprecio por la sociedad y sus principios
- experiencia hipnótica del Dr. Parent
- certeza de la influencia del lugar y del medio sobre el hombre → conciencia del relativismo del mundo
- Dios es una invención humana
- certeza de un misterio inaprehensible por los sentidos



- ◊ desencuentro del hombre con el hombre y con la gran ciudad
- ◊ confirmación del misterio de la otredad, de lo impenetrable invisible.

### 6.3.3 Viaje - destrucción

De la *Casa solariega* → a *Ruán*

- de nuevo el Sena
- desequilibrio entre los criados
- alucinación en el rosedal abatido un ejemplar de "*geant de batailles*"
- vacilación: ¿estaré loco?
- disociación mental
- imaginación exaltada
- malestar y abulia
- se cree poseído
- experiencia ante el espejo
- la certeza: los invisibles existen
- la *Revista del Mundo Científico*
- el Horla le revela su nombre



- ◊ enajenación
- ◊ locura
- ◊ desarraigo definitivo de sí mismo

- recuerdos de la noche anterior: "*la casa ya sólo era una hoguera horrible y magnífica, una gigantesca hoguera donde ardían los hombres y él también. Él, mi prisionero, el nuevo ser, el nuevo amo... el Horla*" (p. 424)
- la destrucción prematura
- el futuro: el suicidio



- ◊ EL FUEGO: la destrucción, la muerte, la nada. El lector se pregunta: ¿el fuego purificó?, ¿sólo destruyó el mundo del hombre? o ¿la naturaleza íntegra será renovada por el fuego, originándose un nuevo ciclo, así como de las cenizas del ave fénix nace el huevo que originará a un nuevo ser?

## 7. EL LECTOR

### 7.1 LA VACILACIÓN DEL LECTOR

Tradicionalmente, el narrador relata para un lector implícito en el cuento, el que contempla, desde su realidad externa, ese mundo de ficción que se refiere para sí. Entre el ámbito del lector y el de la ficción se genera un espacio en el cual se ubica intelectualmente el destinatario.

Por el contrario, en el cuento fantástico, el lector no contempla el mundo representado desde su racionalidad. Esto sucede, porque el narrador tiñe lo expresado con su peculiar subjetivismo y el lector se transporta con su singular intimidad al espacio de la ficción. La subjetividad del lector se aúna con la subjetividad del narrador y el destinatario no lee un mundo creado, sino que lo vive como experiencia propia.

La intencionalidad del relato fantástico provoca la inseguridad en el lector, la que, como resultado, lo lleva a dudar de la estabilidad de su mundo y penetra en las profundidades de su alma, para descubrir con asombro su propia debilidad y desamparo. La lectura es un medio que le permite reconocer, enfrentar, y, si fuera posible, resolver su enigma personal que encuentra reflejado en el cuento. La incertidumbre nace ante la dualidad del mundo creado que, sin ninguna explicación lógica, se dinamiza hacia el deterioro. La tensión creada por el narrador se transmite al destinatario, el que se mantiene en la duda, oscilando pendularmente entre lo visible y lo invisible, el día y la noche, el espacio del temor y el de la seguridad, lo racional y la fantasía, lo absoluto y lo relativo, lo aprehensible y lo inaccesible. El lector permanecerá inevitablemente en la duda acerca de si los hechos narrados ocurren realmente en el mundo del personaje o solamente en la imaginación de éste.

Por la similitud existente entre lo que el lector lee y su mundo cotidiano, llega a perder el sentido del límite y se proyecta la fantasía del espacio de la ficción al ámbito de la realidad y el receptor hace suyo el terror, el pánico, que invade al protagonista. Es decir, el destinatario responde empáticamente al mensaje del narrador y revive en sí, la angustia, la problemática, las dificultades de éste. Carece, por tanto, de un punto de vista propio: ha caído en el proceso de la ficción y debe adaptarse a lo que el narrador preestableció.

El cuento fantástico utiliza la inquietud propia del hombre moderno que ha perdido su seguridad en el mundo y se siente amenazado por hechos imposibles de explicar. Es la razón por la cual lo imaginario, muchas veces inverosímil, conmueve al receptor y lo obliga a una lectura en la que se identifica con el hombre inmerso en la amenaza.

El riesgo proviene de un cosmos en todo semejante al nuestro, al ordinario cotidiano en que vivimos, en el cual, de pronto, en un soplo de aire, se advierte una presencia extraña que nos desalienta y angustia: "*Diríase que el aire, (...) está, poblado de lo desconocido*" (p. 405). Esta sensación de que yo, lector de esta inquietud, la he vivido en mi propia

realidad, me impide una lectura impersonal, distanciada y me impone una apreciación desde la perspectiva del mundo narrado.

La transgresión a las leyes de la lógica y de la naturaleza que, según Todorov, caracteriza al cuento fantástico, introduce la vacilación en el destinatario: ¿Es el protagonista un enfermo que llega a la locura? ¿Son alucinaciones las que vive? ¿Se trata realmente de un ser misterioso e invisible que pretende dominarnos? ¿Es mentira?, ¿verdad?, ¿imaginación?, ¿visión?, ¿intuición?

Pareciera que una cualidad del relato fantástico es el hecho de que el lector no puede leer en forma descomprometida. Esto sucede porque el cuento se estructura en una oposición constante entre adentro y afuera, lo invisible y lo visible, lo irreal y lo real, la fantasía y la realidad, la imaginación y la racionalidad, sin perfilar jamás los límites, implicando esta dialéctica una constante agresión al lector. Lo insólito aparece como una violación al orden que afecta no sólo al personaje creado para vivir esa experiencia, sino también al lector y, tal vez, al autor. Pues, no deja de llamar la atención que los escritores de cuentos fantásticos suelen tener una vida en la que el elemento amenazante está siempre presente.

## 7.2 LA DICOTOMÍA DEL MUNDO NARRADO

Analicemos la dicotomía mundo real - mundo fantástico, desde la perspectiva del lector:

<i>Mundo real</i>	<i>Mundo fantástico</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se describe un mundo cotidiano, ajustándose a la experiencia del lector</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En el mundo cotidiano, misteriosamente, se produce una ruptura abrupta e inexplicable que el lector capta como amenazante simultáneamente con el protagonista: “<i>¡Y pensar que estaba tan bien el mes pasado! (...) Mi estado es realmente extraño. Cuando se aproxima la noche, me invade una inexplicable inquietud, (...) sintiendo la opresión de un temor confuso e irresistible</i>”. (pp. 405-406)</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• El espacio narrado aparece como normal a los ojos del lector.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• En un ámbito aparentemente normal, aparece lo insólito, lo no esperado, lo incomprensible, lo increíble; que como consecuencia provoca el temor: “<i>¿Quién se había bebido el agua? Yo, yo sin duda. Entonces... yo era sonámbulo, y vivía sin saberlo esa doble vida misteriosa que nos hace pensar que hay en nosotros dos seres</i>” (p. 409).</li> </ul>



<ul style="list-style-type: none"> <li>• El mundo del relato es similar al que el lector capta con sus sentidos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metamorfosis y transformación del mundo real, que se traduce en duda, vacilación en el protagonista y en el lector: "<i>¿Quién es el ser invisible que me domina? ¿Quién es ese desconocido, ese merodeador de una raza sobrenatural?</i>" (p. 417).</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• El cosmos representado es objetivo, externo y está mostrado sólo en su faceta aparente, de superficie.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El mundo expresado viene de la profundidad del inconsciente o se intuye como emergiendo de un caótico pasado primordial de la humanidad: "<i>Ha venido (...) aquél que exorcizaban los sacerdotes inquietos y que invocaban los brujos en las noches oscuras, aunque sin verlo todavía</i>" (p. 420).</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Clara delimitación de las fronteras entre realidad e imaginación.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Confusión de límites lo que provoca inquietud, amenaza, miedo, ansiedad, terror: "<i>He sido juguete de mi enervada imaginación, salvo que yo sea realmente sonámbulo, o que haya sufrido una de esas influencias (...) que se llaman sugerencias</i>" (p. 410).</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los personajes son seres comunes y corrientes, héroes independientes del narrador y del lector.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Creación de entes, a menudo, monstruosos, seres ocultos, fantasmas misteriosos, presencias intangibles, productos de angustias y temores del inconsciente: "<i>¿Un ser nuevo! ¿Por qué no? ¿No podía dejar de venir! ¿Por qué nosotros íbamos a ser los últimos? Nosotros no los distinguimos pero tampoco nos distinguían los seres creados antes que nosotros</i>" (p. 421). Protagonista-víctima y Horla-monstruo simbolizan la dicotomía del hombre y del universo: consciente-inconsciente, humano-animal, racionalidad-instinto, mundo visible-mundo invisible</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los personajes encarnan valores, cualidades, defectos o vicios que el lector encuentra en su mundo real.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Los personajes fantásticos son perversos, primitivos e inhumanos. Sin valores culturales ni conflictos emocionales. Se apoderan, poseen y subyugan a los hombres: "<i>¿Alguien domina mi alma y la dirige! Alguien ordena todos mis actos, mis movimientos y mis pensamientos</i>" (p. 417).</li> </ul>

## 8. CONCLUSIÓN

De acuerdo con nuestro análisis, la conclusión será estructurada en cuatro puntos:

- La composición del cuento.
- Lo fantástico, el horror cósmico y el inconsciente colectivo.
- El hombre y su destino.
- “El Horla”, un cuento fantástico.

### 8.1 LA COMPOSICIÓN DEL CUENTO

El cuento tradicional generaba un espacio diferente al nuestro, dentro del cual se desarrollaba un argumento de ficción, que partía desde una introducción que ponía en juego a los personajes en su acción, ubicados en un tiempo y espacio determinados. El desenlace encerraba al relato dentro de sus propios límites. Era un mundo que el narrador contemplaba y situaba a cierta distancia de sí y de sus lectores.

En cambio, el cuento fantástico tiene la propiedad de generar un mundo que se proyecta más allá de sí mismo para introducirse en nuestra vida real. Esto ocurre porque capta nuestros desasosiegos, fobias, miedos, inseguridades. Por ejemplo, el temor a la oscuridad, a la soledad, a la noche, a los aparecidos: *“Apresuré el paso, inquieto por hallarme solo en ese bosque, atemorizado sin razón, por el profundo silencio. De improviso, me pareció que me seguían, que alguien marchaba detrás de mí, muy cerca, muy cerca, casi pisándome los talones. Me volví hacia atrás con brusquedad. Estaba solo”* (p. 407).

Asimismo, el cuento fantástico le abre las puertas no a las maravillas de las mentes infantiles: las hadas madrinas, los príncipes hermosos, las princesas encantadas, la felicidad ilimitada en el amor; sino que hace presente el horror de las pesadillas de los 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”* (p. 409). Basta cerrar los ojos, abrir las compuertas de la fantasía, en el inconsciente de los sueños para que surjan las pesadillas más terribles que nos llevan a las figuras dantescas, a las visiones morbosas que no aceptamos en la conciencia o a los seres terroríficos que arrastramos escondidos desde nuestra niñez. El cuento fantástico es el reflejo de aquello que no podemos o no queremos reconocer, pero que vemos allí espejado.

Desde esta perspectiva, podemos decir que “El Horla” usa la técnica del espejo: la creación dentro de la creación. El autor –Maupassant– en su vida atormentada, en su sensibilidad enfermiza, en su sífilis nerviosa que desemboca en la demencia y en su temor a ser poseído por los microbios, está reflejado, de algún modo, en el narrador del cuento. Éste, por su parte, narra una experiencia insólita que se va traduciendo en el dominio gradual 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 un ser terrible y dominante. A su vez, el protagonista se refleja en el Horla, encarnación de sus miedos, creados por él o impuestos desde afuera. En todo caso, esta creatura no existe sin el protagonista. De alguna forma, el Horla, el mayor nivel de ficción, sólo recreación de la fantasía, es reflejo de lo que el hombre es: únicamente imaginación, presencia-ausencia, dinamismo hacia la nada de la muerte. Lo cual queda demostrado, según decíamos, en 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.

A su vez, todos estos niveles de autor-narrador-protagonista-Horla que, paradójicamente, pertenecen al mismo nivel, sólo son entes de ficción, que reflejan la propia realidad del lector. Maupassant no existe sin el narrador que da vida al cuento y éste sin el protagonista que vive la experiencia. Y, en definitiva, ni los narradores de ficción ni los hombres reales –autores o lectores– existen sin el Horla, creación de lenguaje.

## 8.2 LO FANTÁSTICO, EL HORROR CÓSMICO Y EL INCONSCIENTE COLECTIVO

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 lo primordial que le revela la debilidad congénita de sus sentidos, de su inteligencia y de su vida toda. También brota de la oposición entre un racionalismo materialista que nos arrastra a la materia densa y una añoranza clavada en el corazón del hombre, que lo hace anhelar la unión con el Todo, con un Dios de cuya existencia la mente ya no está segura. 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 (...) Se diría que el hombre, desde que pudo pensar, ha sentido y temió la presencia de un ser nuevo más fuerte que él –su sucesor en el mundo– y que como no pudo prever la naturaleza de este amo creó, en medio de su terror, todo ese mundo fantástico de seres ocultos y de fantasmas misteriosos, surgidos del miedo”* (p. 418).

Esos monstruos aterradores y primitivos dormitan en nuestro abismo interior y el medio y las circunstancias parecieran hacerlos aflorar para hacer tomar conciencia al hombre de que es más fácil involucionar, dejándose poseer por la fuerza negativa hasta la autodestrucción, y debilitando la fuerza positiva que se diluye en nuestras vacilaciones, dudas y temores.

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 los acantilados y que arroja contra ellos a las grandes naves”* (p. 408). 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; es inútil que trate de conocerlo a través de la lectura con el fin de llegar, a hacerme uno con él y evitar su ataque. Yo mismo aminoro mi defensa al pensar en él, al usar su fuerza, al admirarlo y suponerlo más fuerte que yo.

El hombre advierte que construye su conciencia sobre un volcán apenas 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.

### 8.3 EL HOMBRE Y SU DESTINO

Llama la atención que así como no 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 vivió el autor al enfrentarse con su paulatino deterioro físico y psíquico, como lectores quedamos abrumados frente a este posible quiebre personal que también amenaza al mundo moderno.

Nos interesa observar que el presente cuento recoge de un modo patético la angustia del hombre contemporáneo, que, perdido en el maremagnum de la ciencia y tecnicismo modernos, no encuentra asidero ni abrigo a lo desconocido. No podemos dejar de recordar el profundo y certero análisis que hace Romano Guardini acerca del mundo moderno, aplicable también a nuestro orbe contemporáneo: "Nacen relaciones en todos los sentidos y multiplicadas al infinito, relaciones que por una parte dejan el campo libre, pero por otra niegan a la existencia humana un lugar objetivo propio. La existencia tiene ahora un espacio libre para moverse, pero ya no tiene morada... La angustia de los tiempos modernos se debe al sentimiento de que, el hombre ya no tiene ni un lugar simbólico permanente, ni un refugio convincente e inmediato a la experiencia permanente y sin cesar renovada de que el mundo no ofrece al hombre ningún lugar de existencia que satisfaga las necesidades de su espíritu". (Guardini, Romano, 1958, pp. 37-38). "El Horla" es una muestra palmaria de esta pérdida de centro, de esta fragmentación en múltiples posibilidades sin sentido, en que se transforma la vida moderna.

### 8.4 "EL HORLA", UN CUENTO FANTÁSTICO

Todo lo anteriormente expuesto nos lleva a afirmar la pertenencia de "El Horla" en la categoría de cuento fantástico. El mundo creado es la mostración de un quiebre significativo, de una fractura en el mundo material que permite el ingreso de otra realidad, una realidad fantástica, la misma a la que alude Lovecraft, el creador de una moderna mitología del horror pánico: "*De los Primeros Engendrados, escrito está que esperan siempre al umbral de la Entrada, e la dicha Entrada se encuentra en todas partes e en todos tiempos, ca Ellos no conosçen tiempo nin lugar, sino existen en todo tiempo e en todo lugar, a la ves*". (Lovecraft, Howard, 1970, p. 7).

Esos "Primeros Engendrados" no conocen nuestros límites de espacio y tiempo y se pueden materializar entre nosotros gracias a la palabra: "*sy ome alguno dixere la Palavra prohibida avrirá allí mesmo una Entrada e podrá aguardar a los Que Atravesaren la dicha Entrada*" (Ibidem, p. 7).

Maupassant, el narrador, el protagonista y con ellos Yo, el lector, hemos pronunciado la palabra prohibida y así se materializa el Horror: ese "*Ser Invisible y Temido, ese cuerpo transparente, ese cuerpo invisible, ese cuerpo de Espíritu*". La ruptura en el tiempo precipita en el aquí-ahora la materialización de una energía, "*el nuevo Ser, el nuevo amo, ¡el Horla!*" (p. 424). La sucesión temporal Ayer-Hoy-Mañana, con esta irrupción se transmuta en Ayer-Hoy-Nunca, expuesto el hombre fatalmente "*a los males, las heridas, las enfermedades y la destrucción prematura*" (p. 424), que le impiden dominar su tiempo vital.

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 cómo 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*" (p. 422).

Este sentirse desorientado en el mundo revela la falta de fe y demuestra que el hombre que se atiene sólo a su razón, crea monstruos surgidos de su inconsciente que lo destruyen porque no hay nada ni nadie que lo proteja. De un modo u otro, es realizar el viaje de Prometeo sin la ayuda de los dioses.

Al haber olvidado a Dios, paradójicamente el hombre descubre que ya no es el centro de la creación, sino una fracción minúscula, insignificante de la multiplicidad. "*Los tiempos modernos se esfuerzan por desalojar al hombre del centro del ser. Para los tiempos modernos, el hombre ya no está en todas partes expuesto a la mirada de Dios, que abraza al mundo, sino que es autónomo, libre de hacer lo que quiera, pero ya no es el centro de la creación sino una parte cualquiera del mundo*" (Guardini, Romano, 1958, p. 47).

El protagonista es un moderno Prometeo que —al igual que éste— termina encadenado a sus propios temores, inseguridades y traumas. La pseudo ilusión de infinitud paradójicamente aportó el abismo de lo indefinido.

"*Pues bien... se veía como si fuera pleno día, ¡y sin embargo no me vi en el espejo!... ¡Mi imagen no aparecería y yo estaba frente a él! Veía aquel vidrio totalmente límpido de arriba abajo. Y lo miraba con ojos extraviados... ¡Cuánto miedo sentí!*" (p. 422). Los hombres, creyéndonos dueños del mundo, abandonamos a los dioses y, tal vez, éstos nos castigan —en alguna medida— con el horror de nuestra nada.



## II. “EL MUERTO” DE JORGE LUIS BORGES: CLAVES PARA LEER UN CUENTO

### 1. INTRODUCCIÓN

Pocos hombres con tanta conciencia y respeto por la actividad poética como Jorge Luis Borges. Su palabra creadora, pletórica de resonancias, revela *laberintos* en los que se pierde el hombre en una confluencia de pasado, presente y futuro: “*El hilo se ha perdido; el laberinto se ha perdido también. Ahora ni siquiera sabemos si nos rodea un laberinto, un secreto cosmos, o un caos azaroso. Nuestro hermoso deber es imaginar que hay un laberinto y un hilo. Nunca daremos con el hilo; acaso lo encontramos y lo perdemos en un acto de fe, en una cadencia, en el sueño, en las palabras que se llaman filosofía o en la mera y sencilla felicidad.*” (Borges, Jorge Luis, “El hilo de la fábula”, *Obras completas*, 1989, p. 481, t. II).

La aventura de leer es adentrarse en este dédalo donde uno se extravía una y otra vez, y sólo se recupera en la integración de un ser, más allá de la vida y de la muerte. Vislumbramos un Borges contemplador del flujo existencial, conciencia en el tiempo que sueña lo ya soñado, y que al imaginar las palabras ya dichas por otros, busca alcanzar la esencia, concibiendo una ilusión, un reflejo arquetípico de las ideas. Para Borges, “*nosotros estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido. Pero algo queda y ese algo es la historia o la poesía, que no son esencialmente distintas.*” (Borges, “La Divina Comedia”, *Obras completas*, 1989, p. 210, t. II).

El hombre, creador de un sueño, de una obra literaria o de una vida tiene muchos nombres –Borges, Homero, Otálora, Cervantes, Dante–, pero un destino singular: la muerte: “*Cuando se acerca el fin, ya no quedan imágenes del recuerdo; sólo quedan palabras. No es extraño que el tiempo haya confundido las que alguna vez me representaron con las que fueron símbolos de la suerte de quien me acompañó tantos siglos. Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto.*” (Borges, “El Inmortal”, *Obras completas*, 1989, pp. 543-544, t. I). En *El oro de los tigres*, reitera el autor: “*Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra. (...) Ese hombre es Ulises, Abel, Caín, el primer hombre que ordenó las constelaciones, el hombre que erigió la primera pirámide, el hombre que escribió los hexagramas del Libro de los Cambios, el forjador que grabó runas en la espada de Hengist, el arquero Einar Tamberskelver, Luis de León, el librero que engendró a Samuel Johnson, el jardinero de Voltaire, Darwin en la proa del Beagle, un judío en la cámara letal, con el tiempo, tú y yo. Un solo hombre ha muerto en Ilión, en el Metauro, en Hastings, en Austerlitz, en Trafalgar, en Gettysburg. Un solo hombre ha muerto en los hospitales, en barcos, en la ardua soledad, en la alcoba del hábito y del amor. (...) Hablo del único, del uno, del que siempre está solo.*” (Borges, “Tú”, *Obras completas*, 1989, p. 113, t. I). Y, en “El Inmortal”, en la



Postdata de 1950, concluye Borges, encarnado en la voz del anticuario Joseph Cartaphilus: "Palabras, palabras desplazadas y mutiladas, palabras de otros, fue, la pobre limosna que le dejaron las horas y los siglos." (Borges, "El Inmortal", ob. cit., p. 544). Por ello, en *El Aleph*, no es extraño que a *El Inmortal* suceda *El Muerto*, "de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera" (Borges, "El Muerto", *Obras completas*, 1989, p. 545. t. I), porque las palabras que nos lo recrearán no son dichas por el protagonista, sino por un otro que, tal vez, siga siendo el "inmortal", proferidor del verbo.

Por el mutismo de su protagonista, nos interesó estudiar "El Muerto", segundo relato del libro *El Aleph*. El suburbio de Buenos Aires, Montevideo, Tacuarembó, la "llanura inagotable que resuena bajo los cascos", que lleva al lugar del último "suspiro", Benjamín Otálora, la mujer de cabello rojo y reluciente, Azevedo Bandeira, son los espacios y los personajes que Borges construye con la palabra de su narrador en este cuento.

Nos enfrentamos con el desafío de un texto cuyo sentido último debemos desentrañar. ¿Cuál es la clave que precisamos aplicar a este relato? Nos parece laberíntica la creación del cuento y necesitamos el hilo de Ariadna que nos conduzca. "El hilo que la mano de Ariadna dejó en la mano de Teseo (...) para que éste se ahondara en el laberinto y descubriera el centro, el hombre con cabeza de toro o, como quiere Dante, el toro con cabeza de hombre, y le diera muerte y pudiera, ya ejecutada la proeza, destejer las redes de piedra." (Borges, "El hilo de la fábula", ob. cit., p. 481). Aquí el texto aparece como un cosmos estructurado cuyas leyes requerimos establecer. Se nos abre con una hipótesis: de la nada a la nada, pareciera ser el destino del hombre. Del *Inmortal* homérico (primer relato) al *Muerto* borgeano (segundo texto narrativo).

En la composición borgeana es susceptible de reconocer un orden que puede relacionarse con la concepción de Dante Alighieri, que postula cuatro niveles de lectura para un texto: "Los escritos se pueden entender y se deben exponer principalmente en cuatro sentidos. Llámase el primero literal, y es aquél que no avanza más allá de las letras de las palabras convencionales, como sucede en las fábulas de los poetas. El segundo se llama alegórico, y éste es el que se esconde bajo el manto de esas fábulas, y consiste en una verdad oculta bajo un bello engaño. (...) El tercer sentido se llama moral y éste es el que los lectores deben atentamente descubrir en los escritos, para utilidad suya y de sus discípulos. El cuarto sentido se llama anagógico, es decir, sentido superior y se tiene cuando se expone espiritualmente un escrito, el cual, aunque sea verdadero en el sentido literal, por las cosas significadas, significa realidades sublimes de la gloria eterna." (Alighieri, Dante, "El Banquete", *Obras completas*, 1956, p. 588). Sostiene Dante que el sentido literal es el soporte de los otros tres y sin él, los otros no podrían manifestarse. De allí que para poder estudiar un texto, es indispensable el dominio previo del sentido literal.

Las cuatro posibles lecturas que corresponden a los cuatro órdenes de realidad son:

- a) El literal: el texto concreto con el que me enfrento y que se iniciará en "El Muerto" con una hipótesis del narrador. Corresponde a la manifestación concreta, a la verbalización

sensible, al universo visible, a la actualización en el aquí y ahora de los otros niveles más sutiles.

- b) El alegórico: la historia de Benjamín Otálora que desea salir de su anonimidad y negación para iniciar el camino del héroe. Es el nivel de las formas y modelos literarios, independiente del aquí y del ahora; es el sino fraguado en una época o en un movimiento histórico.
- c) El moral: la imposibilidad de realizarse el hombre inauténtico que se traiciona a sí mismo y no puede autocrearse en su palabra, sino vive en la suplantación y en la usurpación del ser de otro. Este nivel implica las leyes conforme las cuales se articula el texto y lo representado por él. Es la postulación de personajes y situaciones tipos.
- d) El anagógico: plantea el antagonismo de fuerzas que generan la dinámica vital: la oposición del ser y del parecer, la antítesis del protagonista. Es el plano de lo espiritual, de los arquetipos y de las ideas. Es la certeza de la imposibilidad que se postula a priori. El ciclo inexorable turba al hombre y, una y otra vez, lo engaña.

A través del análisis y según la metodología propuesta, en el cuento se abordarán los siguientes aspectos:

- a) La creación concreta: el texto que tengo ante los ojos.
- b) Historia y mundo ficticio creado, con sus personajes, su acontecer y su espacio-tiempo.
- c) Creación y modificación de tipos literarios, de forma narrativa y de estilo.
- d) Arquetipos universales e inspiración.

Borges, lector incansable, rescata el valor de la Escritura. Más aún, la retorna, de un modo cabalístico, al Creador: *“Los cabalistas sostuvieron que la escritura ha sido escrita para cada uno de los fieles; lo cual no es increíble si pensamos que el autor del texto y el autor de los lectores es el mismo: Dios.”* (Borges, “La Divina Comedia”, ob. cit., p. 208). Entre los griegos, Homero plantea la misma idea, que Borges actualiza en sus textos: *“En el octavo libro de la Odisea se lee que los dioses tejen desdichas para que a las futuras generaciones no les falte algo que cantar.”* (Borges, “El culto de los libros”, *Obras completas*, 1989, p. 713, t. I).

Benjamín Otálora, como cada uno de nosotros, trata de escribir su existencia, mas desconoce que su destino ya ha sido escrito por Azevedo Bandeira e ignora que *“la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender y en el que también los escriben.”* (Borges, “Magias parciales del Quijote”, *Obras completas*, 1989, p. 669, t. I).

## 2. LA HIPÓTESIS DEL NARRADOR

El relato, desde el primer momento, anuncia la imposibilidad de hacer realidad el deseo del personaje principal: llegar a capitán de contrabandistas. El párrafo introductorio sintetiza todo el cuento y entrega las claves de lectura:

"Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible." (Borges, "El Muerto", *Obras completas*, 1989, pp. 545-549, t. I).

El relato parte con un juicio general que se concreta en el destino de Benjamín Otálora: lo general en lo singular:

- El narrador alude a un hombre del suburbio de Buenos Aires, un hombre de ciudad, pero de un barrio periférico. El protagonista queda determinado, así, por su lugar de origen: es un porteño, un arrabalero.
- "*Un triste compadrito*" configura una personalidad esencial dentro de la realidad argentina. Dos facetas lo justifican en su idiosincrasia: el coraje irreflexivo e inconsciente y la justicia del cuchillo. El calificativo "*triste*" minimiza la esencialidad sustantiva del protagonista, lo empequeñece, como si fuera un sujeto de poco valor. Pareciera que, implícitamente, se lo comparara con una realidad muy superior a la propia que lo someterá a su designio. El adjetivo nos adelanta la posterior insignificancia de Benjamín Otálora, el protagonista, ante Azevedo Bandeira, el antagonista, la ineficacia de su esfuerzo por llegar a ser el jefe máximo, la insuficiencia de toda acción ante la omnipresencia de Bandeira, como si éste fuera una deidad todopoderosa e inviolable.
- La cita alude también a una meta imposible a la que aspira Benjamín sostenido únicamente por "*la infatuación del coraje*", que lo engaña, lo vuelve presuntuoso y lo hace olvidar que este único rasgo no basta para llegar a "*capitán de contrabandistas*". La sensación triunfalista de un coraje ciego e irrestricto lo hará concebir falsas expectativas de éxito.
- El desplazamiento de Benjamín hacia "*los desiertos ecuestres*" es un movimiento que va de afuera, el puerto, la periferia, hacia el centro, el interior, las entrañas del continente.

El término desierto, pampa, está calificado por el adjetivo ecuestre que alude no a una cualidad propia del sustantivo, sino que expresa una forma de vida característica y su medio de transporte: jinetes que se desplazan por la inmensidad del territorio, donde se percibe el resonar de los cascos.

- Culmina la hipótesis del cuento con la imposibilidad de llegar a ser "*capitán de contrabandistas*". El narrador presenta al personaje no sólo trasladándose de su ámbito original a otro diferente: del arrabal al desierto ecuestre; de una sedentaria realidad existencial, citadina –la de "*triste compadrito*"–, al espacio natural, inmenso, dilatado de los "*desiertos ecuestres*"; sino también aspirando a una potencialidad de acción de gran poder –"*capitán de contrabandistas*". Lo cual, concluye el narrador, "*parece de antemano imposible*". El relato comprueba lo que, desde un comienzo, se intuye: la hipótesis.



La primera frase en subjuntivo y en construcción sintáctica de subordinación –“*que un hombre del suburbio de Buenos Aires (...) llegue a capitán de contrabandistas*”– manifiesta el deseo, la probabilidad de llegar a ser. Mas este proyecto está negado en su realización, pero no como algo definitivo, sino en cuanto una posibilidad, un “*parece*” que precisa ser demostrado.

### 3. “QUIERO CONTARLES EL DESTINO DE BENJAMÍN OTÁLORA” (Propósito y dedicatoria)

Una vez expuesto el tema, nos encontramos con el propósito del narrador: contar el destino de Benjamín Otálora a quienes “*de antemano*” entienden que es imposible que un “*triste compadrito*” llegue a “*capitán de contrabandistas*”. El relato se constituye, así, en un vehículo de comunicación con aquellos lectores que estén en condiciones de comprender el sentido de la obra. La posibilidad de entendimiento se fundamenta en un conocimiento previo. El narrador propone una actitud que deberá asumir el receptor: aceptar como verdadera la hipótesis planteada. Se impone, por tanto, a los lectores una visión de mundo determinista y fatal.

### 4. “DE ANTEMANO IMPOSIBLE” (El destino de Otálora)

Benjamín, el más pequeño, el menor. Tal vez, el mismo nombre justifique el calificativo de “*triste compadrito*”. El narrador lo presenta como un personaje que se crió y vivió hasta los 19 años en Balvanera. No obstante, allí su presencia fue anodina, breve, insignificante, la de un Benjamín. De aquí que, probablemente, nadie lo recuerde. El narrador lo dará a conocer en su desenlace fatal.

Atendamos a los contrastes y tendremos los dos polos entre los cuales transita la existencia de Otálora: nació en un barrio de la periferia, de una gran ciudad, en un puerto. Murió lejos de donde nació, en el interior, en Tacuarembó, entre hombres extraños y enigmáticos, a los que nunca realmente conoció.

### 5. “IGNORO LOS DETALLES DE SU AVENTURA” (El conocimiento del narrador)

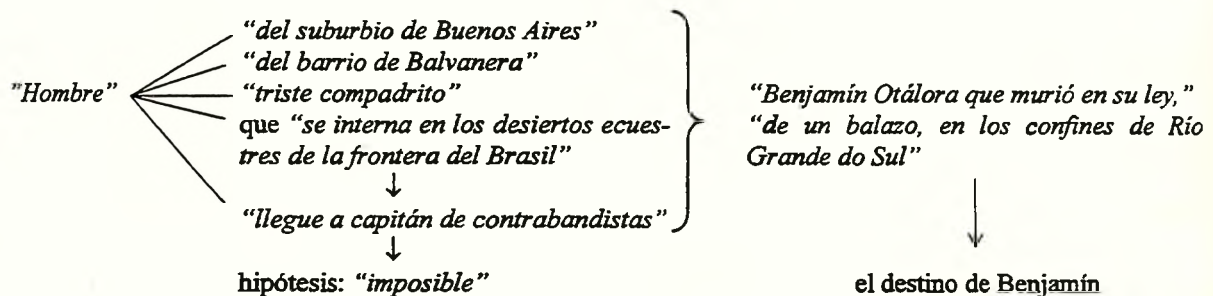
Pareciera increíble que un narrador declare ignorar “*los detalles*” de la aventura de su personaje, a menos que esto responda a un recurso estilístico según el cual no interesa contar la aventura de Otálora, sino usarla para demostrar una hipótesis inicial. Con ello, la narración se transforma en un relato de tesis. Consciente de esto, el narrador justifica su posición, llegando incluso a proponer su relato como un resumen útil que él puede rectificar y ampliar, más adelante, cuando los detalles de la aventura le sean revelados. Lo anterior nos permite recordar, en cuanto recurso de narración, al narrador del Quijote que declara desconocer datos tan pertinentes, como nombres del lugar y del personaje principal.

Como lectores entendemos que el narrador declare su ignorancia; no se propone contar la vida de Benjamín, sino su destino, su *fatum*; sólo le interesan las situaciones que revelan hacia donde se encamina su trayectoria existencial: a morir en su ley: "de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul". Otálora está determinado a un fin y su vida es un andar los caminos hacia ese momento, esa muerte y ese desenlace en que, finalmente, comprenderá su sino.

Vemos cuán alejado está Borges de una técnica realista –morosa, minuciosa, pintoresca– que detiene el relato, en vez de conducirlo desde la primera frase hasta la última en pos de un objetivo propuesto: revelar un destino. La existencia primera del protagonista, en el barrio de Balvanera, no sirve para el cuento, tampoco lo incidental posterior. De aquí la síntesis. La revelación significa intuición, descubrimiento súbito e instantáneo de algo que está presente en todo momento, pero que no sabemos o no podemos reconocer. Si Otálora hubiese podido, se habría dado cuenta, a medida que vivía su aventura, hacia donde lo encaminaba su destino. Sólo al final él comprenderá y nosotros también.

## 6. "ESTE RESUMEN PUEDE SER ÚTIL"

Grafiemos lo dicho en un esquema que puede guiar la lectura. En palabras del narrador, "este resumen puede ser útil":



Aquí están contenidas las claves de lectura. El relato gira sobre este eje, entregando sólo los datos imprescindibles –útiles– para que comprendamos lo que, desde el principio, debíamos haber entendido.

## 7. EL TÍTULO DEL RELATO

El título del relato, igualmente, entrega las claves de lectura:

- El participio "muerto", sustantivado, esencializa la condición del protagonista. El artículo "el" es un rasgo estilístico que generaliza la calidad de muerto.
- De acuerdo con el postulado inicial del narrador, el relato será la historia de un muerto.
- La vida del personaje es tan intrascendente que de él "acaso no perdura un recuerdo".

- El personaje podría estar muerto desde que nació, como podría haber muerto en cada una de las instancias de altercado en que juega su vida:
  - a) *“Una puñalada feliz le ha revelado que es un hombre valiente”*.
  - b) *“Un cuchillo relumbra; Otálora no sabe de qué lado está la razón, pero lo atrae el puro sabor del peligro”*.
  - c) *“Otálora provoca a uno de ellos, contrabandista, lo hiere y toma su lugar”*.

Lo que hace dramático al relato es el hecho de que el narrador permite el cumplimiento de lo imposible antes de revelar violenta, cruda y cruelmente la verdad: la mentira de lo que se ha creído vivir. Lo trágico no es el desenlace fatal –la muerte– sino el engaño en que se ha dejado vivir al protagonista: *“Otálora comprende, antes de morir, que desde el principio lo han traicionado, que ha sido condenado a muerte, que le han permitido el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto.”*

## 8. LAS SECUENCIAS DEL RELATO

- En 1891, en un suburbio de Buenos Aires, ocurre el primer altercado: *“una puñalada feliz”* obliga a Otálora a embarcarse a Montevideo.
- Al otro día, vaga por las calles de Montevideo. A la medianoche, en un almacén del Paso del Molino, su oportuna intervención en un altercado, el segundo de su existencia narrada, posibilita el conocimiento de Azevedo Bandeira. Duerme en casa de éste.
- Al día siguiente, Bandeira lo incorpora como tropero a su grupo, yendo a Tacuarembó.
- Hacia 1892, *“una vida distinta”*, *“de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo”*, lo hace gaucho. Sólo una vez, en ese año, ve a Bandeira, pero siempre lo tiene muy presente, *“porque ser hombre de Bandeira es ser considerado y temido”*.
- Otálora descubre que *“ser tropero es ser un sirviente”* y *“se propone ascender a contrabandista”*. La agresión, la pelea, la suplantación, se convierten en sus mejores aliados: *“provoca a uno de ellos (...) y toma su lugar”*. Transcurre un año. Estamos en 1893. Durante ese lapso no ve a Bandeira.
- Hacia 1894, retorna a Montevideo. Recorre la ciudad y descansa en casa del patrón, de Azevedo Bandeira, quien está enfermo. Otálora se da cuenta de que es un viejo. Lo subleva que lo esté mandando un anciano y decide suplantarlo.
- Días después, *“les llega la orden de ir al norte”*. En el desierto, en el páramo, se levanta *“El Suspiro”*. Hasta allí llega Ulpiano Suárez, el guardaespaldas de Azevedo, al que Benjamín busca conquistar para el plan que está forjando en su mente: ser el patrón. Empieza la epifanía de Benjamín que desea apoderarse del colorado cabos negros, del apero y de la mujer, *“atributos o adjetivos de un hombre que él aspira a destruir”*. Imita a Azevedo Bandeira en el arte de la intimidación progresiva y en la maniobra de humillar al interlocutor. Poco a poco, suplanta a Bandeira y Suárez le promete su ayuda. *“Un mediodía ocurre en campos de Tacuarembó un tiroteo con gente riograndense; Otálora usurpa el lugar de Bandeira y manda a los orientales”*. En la tarde de aquel día regresa a



“*El Suspiro*” montado en el colorado cabos negros; y, “*esa noche duerme con la mujer de pelo reluciente*”. Bandeira se queda como jefe nominal.

- El 31 de diciembre de 1894, a medianoche, se produce, para Otálora, el inesperado desenlace, aunque, desde el inicio del cuento, sabemos que es el único posible. Predeterminación y predeterminismo se cumplen.

## 9. LA PERSPECTIVA TEMPORAL

La perspectiva del relato es posterior a los hechos: desde un presente que no podemos precisar con exactitud en su ubicación témporo-espacial, el narrador se propone revelar, para aquéllos que puedan comprenderlo, una parte de la vida de Benjamín Otálora, la fundamental.

El tiempo del relato abarca desde 1891 hasta la medianoche del último día de diciembre de 1894. Su correlato histórico es el naturalismo que se caracteriza por la preeminencia de lo natural sobre lo cultural. La naturaleza aparece como una fuerza omnipotente, enigmática, proteica y monstruosa que tiene el poder ilimitado de aquello que escapa de la posibilidad de ser aprehendido por la racionalidad empírica del hombre. Frente a la naturaleza surge la construcción, a escala humana, de la ciudad que responde a un cosmos reglamentado y ordenado de acuerdo con los principios de la lógica. Naturaleza y ciudad, espacio abierto-espacio cerrado, llanura y barrio, determinismo y libertad, son fuerzas que luchan por imponerse una sobre otra. La primera aparece como símbolo de lo bárbaro, primigenio y ancestral; la segunda, como símbolo de lo cultural y civilizado. En todo caso, domina el ámbito natural sobre el de ciudad: el triunfo de Bandeira sobre un compadrito arrabalero.

Por otra parte, la fecha en que transcurre la acción del relato, coincide con la transición hacia el siglo XX. Nuestro siglo aparece como un intento de dominio de la inteligencia del hombre y de la tecnología sobre la naturaleza. Pero, en el fondo, tal como lo comprueba la narración, subyace “*la llamura inagotable*”, “*una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo*”. Es decir, subyace la pampa bajo el sueño civilizador que forjara Sarmiento para Argentina.

## 10. LOS ESPACIOS

En el cuento se contraponen espacios que hacen coincidir modos de vida divergentes:

- *El ámbito de la ciudad* representado por Buenos Aires, con sus suburbios, “barrios del carrero y del cuarteador”, y Montevideo con sus calles, su almacén del Paso del Molino y la casa de Azevedo Bandeira, donde pernoctan sus hombres.
- *El espacio de la llamura de Tacuarembó*. Aquí se aprende una vida distinta. Señor de este espacio abierto es Azevedo Bandeira, que no proviene de la ciudad, sino que nació

*“del otro lado del Cuareim, en Río Grande do Sul”, enriquecido “de selvas populosas, de ciénagas, de inextricables y casi infinitas distancias”.*

- *La frontera. El mundo del contrabando.* El conocimiento de una nueva realidad provoca en Otálora tanto la ambición de no seguir siendo tropero como una oscura fidelidad de demostrar a Bandeira que vale más que *“todos sus orientales juntos”*. Tales propósitos lo llevan a agredir a uno de los contrabandistas, herirlo y usurpar su lugar. Paradójicamente, siente que, gracias a su decisión y coraje, ha ascendido en jerarquía dentro del grupo de Bandeira. Piensa que ha trascendido un nuevo umbral al suplantar a uno de los compañeros. Se supone que su ocupación actual es cruzar la frontera en uno y otro sentido con el negocio de caña.
- *La intimidad. El dormitorio de Bandeira.* Un año después regresa a Montevideo. Recorre la ciudad que, a Otálora le parece muy grande. Nuevamente, reside en casa de Bandeira. Aquí le encomiendan una tarea que lo humilla vagamente y, al mismo tiempo, lo satisface: llevar al patrón la caldera con el mate. En el dormitorio, éste yace enfermo y el protagonista lo juzga viejo. Es un momento de espacio cerrado, de aparente penetración en la intimidad de Bandeira. *“El dormitorio es desmantelado y oscuro”* a pesar del *“balcón que mira al poniente”*, por el que penetra *“una vehemencia de sol último”* que define la silueta de Bandeira, disminuida y oscurecida por *“el vasto lecho blanco”*. El dormitorio es reflejo de Azevedo: nada en él revela algo personal, algún detalle valioso y único que permitiera al protagonista penetrar en la verdadera personalidad del antagonista, conocerla y descubrirla.

Llama la atención la oscuridad, la falta de color, luz y calor, en un ámbito añoso, gastado y envejecido, tal como Otálora lo interpreta.

- *El último espacio. La estancia “El Suspiro”.* *“Días después, le llega la orden de ir al norte”, a “El Suspiro”, “una estancia perdida, que está como en cualquier lugar de la interminable llanura”, sin árboles ni arroyo, “el primer sol y el último la golpean”.* Es el ámbito de la muerte, el del último suspiro.

## 11. “UNA PUÑALADA FELIZ” (El primer altercado: autoconocimiento)

Hacia 1891, Benjamín cuenta con 19 años. Estamos en el momento que descubre facetas esenciales de su personalidad, al parecer desconocidas.

“Una puñalada feliz” → revelación  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{es un hombre valiente} \\ \textit{no lo inquieta la muerte de su contrario} \\ \textit{tampoco lo inquieta la inmediata necesidad} \\ \textit{de huir de la república} \end{array} \right.$

El narrador la designa *“puñalada feliz”* porque Benjamín descubre mediante ella, su propio coraje: no experimentar miedo ante el peligro, no sentir remordimiento por haber

provocado una muerte, y no necesitar huir apresuradamente, pues estaría reconociendo un sentimiento de culpa y su miedo. Borges está creando un mito: el del compadrito, intrépido y arriesgado, que mira la vida con la indiferencia del que nada teme ni escapa del peligro, que está preparado para perder la existencia en cualquier momento.

Un instante cualquiera –el de la puñalada– adquiere un sentido esencial y se convierte en la cifra de una vida. Ese instante condensa y simboliza una vocación de existir y un destino: el de ser un compadrito y como tal, debe, en su propia ley, vivir y morir. La hombría del protagonista –el coraje– pasará a ser su virtud primordial. El coraje –dice Jorge Luis Borges– es “*estar listo a matar y a morir*”. (Borges, “Historia del Tango”, *Obras completas*, 1989, p. 168, t. I).

## 12. “LO ATRAE EL PURO SABOR DEL PELIGRO” (Segundo altercado: el encuentro)

Pareciera que el azar conduce a Benjamín hacia Bandeira, pero los momentos se van encadenando con una lógica implacable y conducen al protagonista a vivir su propio destino, el que, tiene que cumplir, porque es suyo.

Lleva una carta de presentación para “*un tal Azevedo Bandeira*”, puente inicial hacia ese hombre que, por ahora, es sólo un nombre, sin mayor significado, e incluso en un trato más bien despectivo, se lo designa “*un tal*”. En todo caso, una carta origina el impulso a un destinatario, es un movimiento con un origen y un fin. Una carta está hecha para ser entregada a alguien: el destinatario y lector.

En un desplazamiento que tiene un carácter simbólico, Otálora se traslada hacia Uruguay, la travesía es nocturna y el medio que lo conduce es el Río de la Plata, versión contemporánea y argentina de la Laguna Estigia, que conducía las almas del mundo de los vivos al reino de los muertos.

El agua tiene aquí un carácter bautismal, significa, lo comprobaremos más adelante, acceder a una vida nueva: en este caso, es desechar la ciudad, retornar al espacio abierto y reconocerse en los vastos amaneceres. La llanura inagotable lo llama y él va a cumplir con su destino, creyendo que lo está moldeando por sí mismo.

Llega a Montevideo y durante el día deambula. Hacia la medianoche se detiene en un almacén del Paso del Molino. El nombre del lugar “*Paso*”, así como la temporalidad de la medianoche, reiteran el motivo del viaje y el momento mismo del cambio de una a otra situación: el traspaso del umbral para acceder a una “*vida distinta*”. En el almacén, “*asiste a un altercado entre troperos*”. La acción es rápida y la discusión no se resuelve en palabras, “*un cuchillo relumbra*”. No sabemos de qué discuten los hombres. Otálora no es parte del conflicto, pero “*lo atrae el puro sabor del peligro*”, y sin preguntarse de qué lado está la razón, interviene y para una puñalada baja dada a un “*hombre de galera oscura y*



*poncho*". Se perfila el rasgo del poco valor dado a la vida propia y a la ajena, así como se tiene, así se puede perder. Al que ayuda, sin él saberlo, es a Azevedo Bandeira.

Estamos ante el segundo altercado que funciona, al igual que el primero, como una prueba del coraje y de la falta de miedo del personaje principal. Configura la segunda revelación:

- Pareciera que Benjamín interviene libremente en la riña, lo atrae el peligro, defiende a un hombre y, como consecuencia de su acción, descubre a Bandeira. En realidad, habría que decir que éste último se le impone en su presencia: la pelea se ha producido para que el primero dé con el segundo.
- Esta apariencia, a la que podríamos denominar teatral, culmina cuando Bandeira lo invita a sentarse a su derecha, lo obliga a seguir bebiendo y a compartir con los otros la noche de tumulto y de júbilo. Al día siguiente, cuando despierte, sabrá Otálora que el patrón desea hablar con él.
- De acuerdo con lo anterior, desde la perspectiva de Bandeira debería crearse un vínculo de agradecimiento hacia Otálora. En cierto sentido, por una deuda de gratitud, tendría que haber dependido del protagonista. No obstante, la situación resulta al revés: Bandeira será el jefe; y Otálora, un tropero que le debe obediencia y lealtad.
- La carta destinada a Bandeira que traía Otálora no será entregada. No podemos dejar de asociarla con la clásica misiva que condenaba a muerte al portador. Al romper la carta, Otálora debiera soslayar este destino por cuanto cree asumir el "*debérselo todo a sí mismo*". Pero nadie puede escapar a su sino y el de Otálora es "*ser hombre de Bandeira*".

A través de la acción en el Paso del Molino, Borges configura otro arquetipo argentino: el gaucho. Pero, no lo describe, lo manifiesta en sus gestos, en sus actos, lo presenta en el almacén, en una discusión que desemboca en un cuchillo que relumbra, en el alcohol que lo lleva a enemistarse o a amistarse con demasiada facilidad.

### 13. "UNA VIDA DISTINTA"

Esa noche del Paso del Molino nos recuerda otra noche fundamental en la literatura argentina "*en la que un sargento de la policía gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra sus soldados, junto al desertor Martín Fierro*". (Borges, "Historia del Tango", ob. cit., p. 163). A través del espacio y de la memoria inmortal de los hombres, ambas noches se tocan y Otálora no podía permitir una puñalada baja, dada a la mala, imprevista para el contendor, y la detiene, sin pensar que le puede costar su propia vida. Con ello, asegura la existencia de Bandeira y da inicio al encuentro.

La noche sigue en su farra y los troperos, junto con el protagonista, llegan, "*ya con el sol bien alto*", a un caserón. El narrador fija nuestra atención en ciertos rasgos característicos de la vida del gaucho: los hombres se tienden en su "*recado*", al aire libre, en el piso de tierra.

Otálora se siente bien, cómodo, está entre amigos, ya pisa tierra firme. Percibe esa noche de juerga y de compañerismo distinta a la anterior, cuando, en la soledad, abandonaba Buenos Aires.

La primera noche transcurrida en el relato es la del viaje, por el agua, a otro ámbito. La segunda es la del encuentro con Bandeira, el conocimiento de los troperos, el sentimiento de compañerismo y la sensación de júbilo y tumulto. El día siguiente es un renacer a otra realidad, la de la otra orilla; el abrirse a una modalidad diferente, que parece tener sentido y destino. *“Empieza entonces para Otálora una vida distinta, una vida de vastos amaneceres y de jornadas que tienen el olor del caballo”*.

Esta nueva situación no es ajena para el protagonista, porque la llanura inagotable que resuena bajo los cascos, está en su sangre. Es la pampa que no termina, que sigue y sigue mientras la vista se pierde en ella, sin alcanzar el horizonte. Es la vastedad del silencio que marca al hombre con una apetencia de espacio sin límites y que caracteriza al argentino, a diferencia de otras naciones que *“veneran y presienten el mar”*. Con esa vastedad de la llanura inagotable, se identifica Otálora, pero *“también el hombre que entreteje estos símbolos”*: Borges. ¿Acaso no estamos frente a una concepción naturalista que ve al hombre configurado por su medio?

Más que un sujeto de los suburbios de Buenos Aires, Benjamín se identifica como un hombre de la llanura inmensa, del desplazamiento, del ámbito ilimitado. El mito de la nostalgia del hombre libre, el gaucho del espacio abierto, se va ensoñando tras las palabras de Borges.

En el plazo de un año, Otálora se hace gaucho, es el tiempo de prueba y de pruebas. Adopta una forma de vida dura, difícil, masculina. Aprende las faenas propias: jinetear, entropillar, carnear, arrear, manejar el lazo y las boleadoras, resistir el sueño, la lluvia, las heladas y el sol. No obstante, para los demás, siempre será un *“forastero agauchado”*.

#### 14. “SER HOMBRE DE BANDEIRA”

Borges no es un creador de personajes singulares, sino que sueña tipos genéricos a los que les suceden cosas (Otálora), cuando no son encarnación de una fuerza telúrica que los esencializa (Bandeira).

Si la libertad es una condición humana, es válido preguntarse: ¿cuándo y cómo elige Otálora? Veamos:

- *“una puñalada feliz le revela su coraje”*,
- le dan *“una carta para un tal Azevedo Bandeira”*,
- *“vaga por las calles de Montevideo”*,
- *“no da con Azevedo Bandeira”*,

- *“asiste a un altercado entre troperos”*,
- *“lo atrae el puro sabor del peligro”*,
- detiene una puñalada baja a un hombre, que *“resulta ser Azevedo Bandeira”*,
- *“rompe la carta”*, decisión personal que lo lleva a querer realizar un destino por sí mismo,
- *“bebe con los troperos”*,
- *“lo inquieta algún remordimiento ... de no extrañar a Buenos Aires”*,
- *“el patrón lo manda a buscar ... le propone ir al norte”*,
- *“empieza para Otálora una vida distinta”*,
- *“aprende”* a ser gaucho,
- sólo una vez ve a Bandeira, *“pero lo tiene muy presente”*,
- gradualmente, entiende que el principal negocio de Bandeira *“es el contrabando”*,
- *“provoca a uno de ellos, lo hiere y toma su lugar”*. Una iniciativa propia que realiza engañado por sus sueños de grandeza,
- lo mueve *“la ambición”* y *“una oscura fidelidad”*,
- la ciudad *“le parece muy grande”*,
- le encomiendan la caldera con el mate para Bandeira, *“se siente vagamente humillado, pero satisfecho también”*,
- *“lo subleva que los esté mandando un viejo”*,
- *“piensa que un golpe bastaría para dar cuenta de Bandeira”*. Una posibilidad que de hacerla realidad, habría, tal vez, cambiado su destino,
- *“les llega la orden de ir al norte”*,
- hay *“un forastero agauchado”* que quiere mandar demasiado, *“le halaga que esa broma ya sea posible”*,
- *“no sabe”* cómo interpretar a Suárez, *“sabe eso sí”* que debe ganar su amistad,
- entra en el destino de Otálora *“un colorado cabos negros (...) lo codicia”*,
- *“aspira a destruir”* a Bandeira,
- *“resuelve suplantar”* y *“no obedece a Bandeira”*. Es un tercer intento de hacer realidad un destino personal,
- *“le atraviesa el hombro una bala”*,
- regresa a *“El Suspiro”* en el *“colorado del jefe”*, su sangre mancha el apero y *“duerme con la mujer”*,
- no toca a Bandeira, *“por una mezcla de rutina y de lástima”*. De hacer efectiva esta opción, probablemente, habría modificado su destino,
- *“esa torre de vértigo es un símbolo de su irresistible destino”*,
- *“Otálora comprende antes de morir, que desde el principio lo han traicionado”*.

Aparentemente, de triste compadrito pasa a tropero → gaucho → hombre de Bandeira → contrabandista → muerto. Pero, sólo es *“hombre de Bandeira”*, su destino no es autónomo ni puede elegirlo por sí mismo. Las acciones que cree tomar por libre albedrío únicamente concretan lo que está predeterminado para él. No escoge ni modifica ni siquiera altera un detalle del destino prefijado. Se le permite el vértigo de la vida, los sueños, *“el amor, el mando y el triunfo, porque ya lo daban por muerto, porque para Bandeira ya estaba muerto”*. De aquí el título.



## 15. EL PROTAGONISTA Y EL ANTAGONISTA

Otálora sueña su vida, aunque no la puede elegir, pues está determinado por el medio, la llanura inagotable que, desde antes de conocerla, está en su sangre. Incluso, el no extrañar a Buenos Aires es un indicio de esa vida nueva, de la pampa, de *"la llanura interminable que resuena bajo los cascos"*. Por eso, cuando regresa a Montevideo, al cabo de dos años, aproximadamente, la ciudad *"le parece muy grande"*, pues la ha olvidado, reemplazándola por el espacio ilimitado. En su recuerdo, se había empequeñecido. Benjamín se opone, ingenuamente, a Azevedo Bandeira que representa la selva, la fuerza primitiva, el hombre de la tierra. Si Bandeira es sinónimo de espacio natural y Otálora de ciudad, comprobamos, una vez más, la dependencia y subordinación del segundo al primero. Comparémoslos:

<i>Otálora</i>	<i>Bandeira</i>
• Joven de 19 años	• En un momento aparece viejo y disminuido.
• Mocetón de frente mezquina, de sinceros ojos claros.	• Injustificable impresión de ser contrahecho, empaque de mono y de tigre, una cicatriz le atraviesa la cara.
• Reciedumbre vasca.	• En su rostro, están el judío, el negro y el indio.
• Proviene de un suburbio de Buenos Aires, del barrio de Balvanera.	• Viene de Río Grande do Sul, de las <i>"selvas populosas"</i> , de las <i>"ciénagas"</i> , de las <i>"inextricables y casi infinitas distancias"</i> .
• Es un bravucón que busca la pelea para afirmar su personalidad. Tiene que demostrar y demostrarse su única virtud: <i>"la infatuación del coraje"</i> . Lo atrae el puro sabor del peligro.	• Nada tiene que demostrar o demostrarse, porque es. Incluso, <i>"ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor"</i> . Por lo mismo, puede permitirse que lo defienda un forastero.
• Capaz de una inconfesada tristeza, lo cual lo debilita.	• Hombre fuerte, que personifica la fuerza de la naturaleza.
• Es un triste compadrito que se hace gaucho y, luego, contrabandista. Pero, siempre será un tropero, un sirviente y un <i>"forastero agauchado"</i> .	• Es el patrón, el jefe indiscutido e indiscutible.
• No sabe de qué lado está la razón.	• Es la razón.
• Su debilidad lo induce a buscar amigos entre los troperos y, más tarde, apoyo en Ulpiano Suárez, el guardaespaldas de Bandeira.	• Es silencioso, fuerte, seguro, cuenta con la lealtad de sus hombres.
• Nada posee.	• Sus negocios son múltiples. El principal es el contrabando.
• Se sueña libre y capaz de vencer.	• Domina, es.
• Cree tener libre albedrío, mas lo somete el espacio propio en que nació.	• Encarna el espacio natural, lo cual lo lleva a dominar todo en su entorno.
• Es el personaje que va de la ciudad a la pampa, para ser vencido, devorado por el espacio.	• Es el entorno, el Otro inaccesible, el que vence y somete.

<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es “<i>hombre de Bandeira</i>”, lo cual significa “<i>ser considerado y temido</i>”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El poder y prestigio del jefe se irradian hacia Otálora que es reconocido por características relevantes de hombría que inspiran temor entre los otros y que no son propias, sino reflejo de lo que Bandeira es.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Fluye en el tiempo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Se instaura en el espacio.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Traiciona, cree que engaña y que podrá suplantar a Bandeira.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Figura proteica, enigmática, desconocida en su personalidad.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Demuestra la falta de decisión y debilidad en las dos ocasiones en que, de tener éxito, podría vencer a Bandeira: “<i>un golpe bastaría para dar cuenta de él</i>”; “<i>no lo toca, por una mezcla de rutina y de lástima</i>”.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Seguro, decidido, imperturbable: “<i>Cuando las 12 campanadas resuenan, se levanta como quien recuerda una obligación (...) porque para Bandeira ya estaba muerto</i>”.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Busca los atributos o los adornos del jefe: el caballo, el apero y la mujer. Pero, no la esencia de ser jefe. Suplanta en lo superficial. No se crea a sí mismo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Por esencia es el jefe, el dueño de vidas.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Es constituido por la palabra del narrador.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Está siempre presente, aunque el narrador no lo alcanza a definir. Se construye en la acción.</li> </ul>

Destaca en esta comparación la fuerte concreción de Bandeira, que pareciera encarnar todas las fuerzas genéticas y naturales primitivas, en contraste con Otálora cuya presencia se mantiene viva en la palabra del narrador y no en la esencia de ser hombre. Asimismo, Bandeira resalta mucho más por cuanto el narrador, cuya mirada está siempre puesta en Otálora, no puede dejar de acusar la omnipresencia de Bandeira en todo cuanto relata, aunque exclusivamente, lo vemos sólo en cinco ocasiones:

- a) “*Un hombre de galera oscura y de poncho. Este, después, resulta ser Azevedo Bandeira*”.
- b) “*En una suerte de escritorio que da al zaguán (...) está esperándolo Azevedo Bandeira*”.
- c) “*Sólo una vez, durante ese tiempo de aprendizaje, ve a Azevedo Bandeira*”.
- d) “*Lo subleva que los esté mandando ese viejo*”.
- e) “*Bandeira, taciturno entre los que gritan, deja que fluya clamorosa la noche*”.

Bandeira no es una imagen definida, sino más bien, es como la naturaleza que, aún cuando no se hable de ella, está allí, fundiendo rasgos distintos, fuerzas diversas, pero siempre vivo, aunque aparezca lejano, envejecido y disminuido. De esto arranca el carácter proteico: en su rostro, “*están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre*”.

Es el definidor del destino de Benjamín: al ofrecerle un lugar en su grupo, de tropero, lo hace su hombre. No sólo le pertenece, es su límite: “*Ante cualquier hombrada, los gauchos dicen que Bandeira lo hace mejor*”.

En una ocasión, aparece envejecido y enfermo, pero tiene más vida y salud que Otálora que, al observar la fatiga y las grietas de los años, se subleva ante el hombre gastado por la vida y piensa que podrá destruirlo, pero es Bandeira quien organiza y dirige la escena: se incorpora, habla sobre la campaña, despacha mate tras mate, juega con las trenzas de su mujer y, aún más, le da licencia a Otálora para retirarse.

Azevedo Bandeira elige los símbolos de su poderío: un caballo, un apero, una mujer y construye un mundo, el propio. Benjamín Otálora, reflejo del patrón, simbolizado en un espejo del dormitorio, ambiciona lo que es del jefe —el poder, la fama y la mujer. El antagonista se los permitirá poseer transitoriamente.

En Azevedo Bandeira están inscritas tres razas humanas y dos especies animales: en su rostro “*están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre*”. Judío, negro e indio podrían considerarse razas inferiores, en relación con la reciedumbre vasca. Pero, estos rasgos que aludirían a facetas negativas del personaje, se tornan altamente positivas, pues son signos de su fuerza indestructible. Del indio, proceden la intuición y la magia de la tierra, de la selva, de la ciénaga y del río. Del negro, la agilidad, resistencia y fuerza bruta. Del judío, la habilidad para detectar oportunidades y astucia para defender la vida. También debemos reconocer que indio, negro y judío son razas primordiales que han sabido sobreponerse a la adversidad, superarse e incluso fortalecerse en los infortunios. Subyace tras esta descripción de Bandeira una perspectiva naturalista antropológica. Azevedo posee fuerza y capacidad de adaptación, que se imponen a la reciedumbre vasca. Es el triunfo de la naturaleza sobre la ciudad, del primitivo sobre el ciudadano. Bandeira procede de las selvas populosas, de las ciénagas, de las infinitas distancias, del caos, del tumulto, del desorden. Su poder y su vigor inagotables le vienen de su ámbito propio. Es un personaje extraño, encarnación de una vitalidad primordial y confusa. Todas las alusiones a Azevedo refuerzan su condición proteica. Integra el carácter felino del tigre, su ferocidad y astucia; la agilidad y empaque del mono. Mezcla heterogénea de rasgos humanos y animales, tras la cual subyace la teoría evolucionista darwiniana.

Su apariencia contrahecha está subrayada por la cicatriz que le adorna el rostro y por el bigote cerdoso. Calificativo que sugiere la idea de hirsuto, de cerdas, de algo recio y no precisamente de seda.

En oposición, los rasgos físicos de Otálora están bien delineados lo cual manifiesta su debilidad personal. Tiene “*sinceros ojos claros*”, transparentes, incluso para revelar a Bandeira la traición. Sus ojos claros —celestes o verdes— evidencian su vertiente europea, en directa relación con su hábitat de origen, la ciudad, Buenos Aires, el barrio, el arrabal. El color y la expresión de sus ojos lo ponen en inferioridad de condiciones ante los rasgos de su antagonista que revelan la vertiente del Nuevo Mundo, selvas, ciénagas, distancias. Su frente mezquina apunta a dos sentidos: uno, no es muy inteligente, por lo que, fácilmente, se delata la trama de su plan y lo hace evidente; el otro, es un hombre avaro, egoísta, que sólo vive centrado en sí de modo exclusivo y absoluto. Su otra faceta, “*reciedumbre*”, alude a su fortaleza y vigor que resultan disminuidos ante la figura de rasgos condensados y divergentes de Bandeira.



Aún cuando Otálora es el centro del relato y siempre se habla de él, no oímos su voz ni escuchamos sus palabras, todo lo sabemos indirectamente, mediatizado por el narrador. Bandeira habla en tres ocasiones, aunque no conocemos sus palabras textuales ni el sonido de su voz, salvo en la tercera circunstancia que marca el desenlace fatal: “*Con una voz que se afemenina y se arrastra, el jefe ordena: –Ya que vos y el porteño se quieren tanto, ahora mismo le vas a dar un beso a la vista de todos*”. Es la única instancia que una voz que no sea la del narrador resuena. Resalta el tono que se afemenina, en contrapunto con la violencia de la situación trágica.

**16. “SE PROPONE ASCENDER A CONTRABANDISTA”  
(Tercer altercado: suplantación)**

Tras vivir en la inmensidad del espacio ilimitado, Benjamín intuye que ser tropero es “*ser un sirviente*”. Su coraje lo impele a conquistar lo que considera un nivel superior: ser contrabandista, hombre principal.

Provoca la circunstancia que le permite suplantar a uno de los contrabandistas, sin detenerse a considerar que rompe así el orden establecido por Bandeira. Tampoco toma conciencia de que no está construyendo su lugar propio. Sólo ha intentado usurpar el de otro.

Cada uno de los altercados a su parecer le ha permitido traspasar un límite y acceder a una nueva dimensión. El primero le significó atravesar el Río de la Plata: de un barrio bonaerense arrabalero, a la ciudad extraña por la que vaga. El segundo lo proyecta hacia la pampa, pero lo marca “*hombre de Bandeira*”. El tercero le abre la posibilidad de cruzar la frontera en calidad de contrabandista.

En esta nueva instancia de la trayectoria de Benjamín, resalta la idea de proyecto, de realización en el futuro, de tensión hacia algo que se abre expectante.

**17. “LO SUBLEVA QUE LOS ESTÉ MANDANDO ESE VIEJO”  
(La inútil rebelión)**

Otro año pasa antes de que Otálora regrese a Montevideo, a la casa del patrón. El momento de acceso de Benjamín a la intimidad de Bandeira –el dormitorio– se relaciona con una actividad propia de un sirviente: llevar la caldera con el mate. Este desempeño alude, una vez más, al hecho de que Otálora es un subordinado y sus acciones están al servicio de otro. No obstante, desde la perspectiva del protagonista, la situación provoca rebeldía. Se siente “*vagamente humillado*” por lo servil de la tarea, propia de un moreno, pero satisfecho, tal vez porque piensa que es un modo de descubrir la intimidad de Bandeira.

En el dormitorio, lo ve enfermo, fatigado, canoso y envejecido. Lo subleva que lo gobierne un viejo y se genera en él, una tentación: suplantarlo, proyectarse hacia el poder

absoluto: ser el jefe, el capitán, la cabeza. A la sublevación, seguirá la conspiración y el sueño de ser otro, Bandeira. No obstante la actividad y empeño del protagonista, Azevedo es el que sigue dominando, no se altera, está lejano, mas siempre presente, no aparece sometido por las circunstancias; al contrario, él las crea. Tiene a su haber el tiempo, puede dejarlo fluir; en cambio, para Otálora cada minuto de su breve existencia cuenta. Incluso ésta se desarrolla de un modo tan vertiginoso y fugaz que de él, tras su muerte, “*acaso no perdura un recuerdo*”. Por ello, Bandeira puede permitirle la ilusión de hacer realidad, su sueño desmedido y vivir el vértigo “*de su irresistible destino*”: el hechizo del amor al poseer la mujer “*de pelo colorado*”; la seducción del triunfo al retornar vencedor a “*El Suspiro*” montado “*en el colorado del jefe*”; la omnipotencia del poder, al suplantar a Bandeira y mandar a los orientales en un tiroteo en Tacuarembó. Benjamín olvida “*ser hombre de Bandeira*” y cree ser Bandeira, poseyendo, brevemente, los tres atributos del jefe: la mujer, el caballo y el mando. Envanecido por su coraje, construye su propia Torre de Babel que, pronto y fatalmente, será desmoronada por Bandeira, porque carece de cimientos y arquitectura propios, y se sostiene, exclusivamente, en el deseo de ser, cuando sólo es un sueño, una fantasía o un muerto.

#### 18. “OTÁLORA COMPRENDE ANTES DE MORIR” (La revelación final: la comprensión)

El cuento se desenvuelve en dos niveles: por una parte, la lógica del lenguaje que encadena los acontecimientos en un suceder aparentemente causalista y, por otra, la ambigüedad de una existencia que se revela en determinados momentos claves hasta el desenlace inevitable, sorprendente y sorpresivo.

El objetivo de suplantar a Bandeira no podrá ser una realidad, finalmente Otálora aprende que su destino estaba predeterminado. Será la intuición última. Benjamín, creyéndose libre, había olvidado, corregido e invertido órdenes de Azevedo Bandeira. Una vez más, no había tomado conciencia de sí y de sus verdaderas posibilidades. Se comprueba el título del relato. Desde siempre, ha estado dormido, ensoñado o muerto. Ha sido un hombre sin destino, sin posibilidad de ser, sólo de morir. Fluye la última noche de 1894. El reloj empieza a marcar las 12 horas de la medianoche. Bandeira “*se levanta como quien recuerda una obligación*”, algo impostergable, fijado para esa hora, ese día y esa circunstancia. Sólo entonces, Benjamín comprende:

- a) Lo han traicionado desde el comienzo.
- b) Ha sido condenado a muerte.
- c) La reserva inicial de Ulpiano Suárez no se debía a “*hostilidad*” o a “*mera barbarie*”, sino a “*desdén*”.
- d) Le han permitido, al igual que un condenado a muerte, el deseo último, sus sueños, sus ilusiones: “*el amor, el mando y el triunfo*”, porque ya estaba muerto. El provocador resulta, así, derrotado: “*el hombre siempre es artífice de su propia desdicha*”. (Borges, “*Historia del Tango*”, ob. cit., p. 168).

## 19. CONCLUSIÓN

La conclusión se enfocará desde una triple perspectiva: la estructura interna del cuento y sus motivos, el esquema narrativo, y algunas consideraciones finales.

### 19.1 LA ESTRUCTURA INTERNA DEL CUENTO: CUATRO ETAPAS = CUATRO PRUEBAS

- a) El compadrito. Otálora es un compadrito de un arrabal bonaerense al que “*una puñalada feliz*” le permite el autodescubrimiento de su coraje y de su falta de miedo. Estamos en el momento de la transformación: el compadrito se hará gaucho. La experiencia actualiza una vida distinta que, potencialmente, está en su sangre. De este modo, Borges da forma al motivo del *eterno retorno*, configurando a un arquetipo esencial de la realidad argentina: el mito del gaucho, tal como José Hernández lo ideara en *Martín Fierro*: “*En una pieza de hotel, hacia 187..., un hombre soñó una pelea. Un gaucho alza a un moreno con el cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar y morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye*”. (Borges, “Martín Fierro”, *Obras completas*, 1989, p. 797, t. I). Esta es la verdad sustancial. Lo que varían son los hombres y las circunstancias de lugar y fecha, la esencia es una. “*Esto que fue una vez vuelve a ser, infinitamente, (...) el sueño de uno es parte de la memoria de todos*”. (Ibidem, p. 797).

El motivo de *la noche* funciona como circunstancia del desplazamiento físico y espacio de la revelación interior. En la primera noche, tiene lugar *el motivo del viaje*. En la segunda, *el encuentro*. En la tercera, el motivo de *la muerte*.

- b) El gaucho. Antes de un año se hace gaucho, es *el tiempo del aprendizaje* y del *alejamiento de la ciudad*. Es la época de tropero, vida masculina, grupal, de amigos, al aire libre y errante. Es la etapa en que se tiene muy presente a Bandeira.
- c) El contrabandista. El tercer altercado ocurre, igualmente, en la noche, que aquí no funciona como ámbito que permite el renacer a un día primordial, sino como el lugar del *desencuentro* en que Benjamín Otálora se aleja de sí mismo para vivir engañosamente una existencia que no le corresponde, que es de otro. Se genera el *motivo de la usurpación*.

El modificar el propio destino –gaucho– por uno ajeno –contrabandista–, significa la pérdida de algo irrecuperable, el extravío de la clave que tiene la respuesta de la vida verdadera: lo que uno es. Junto con *el desarraigo* de la naturaleza que implica la trilogía hombre-pampa-caballo, Otálora empieza, poco a poco, a morir. El *motivo de la inautenticidad* trae consigo el olvido. La ambición desatada por el deseo de ser hombre importante en el negocio principal de Bandeira: el contrabando de licor, lleva al protagonista a olvidar, a borrar el recuerdo ancestral. Nuestro personaje ha perdido algo irrecuperable, una cosa infinita, “*como puede perderse el mundo mágico, hecho de cifras habituales; como se pierde para siempre una imagen en el calidoscopio*”. (Borges, “Paradiso”, *Obras completas*, 1989,



p. 800, t. I). Lo anterior se acentúa con la imagen deteriorada de un Bandeira anciano, fatigado y frágil. Se produce *la rebelión*.

Exacerbada la ambición y desorientado en su relación intrínseca con el espacio, empieza Benjamín a construir su propia desdicha, su propio laberinto sin tener el hilo de Ariadna que lo conduzca a la salida. Esto desemboca en *la suplantación* de Bandeira y en *la codicia* de sus atributos de jefe: mujer, caballo y apero.

Consecuencia de lo anterior, el cambio valórico: la realidad se concibe irreal y la irrealidad (el sueño, la ilusión del Yo) se cree real. Estamos ante *el autoengaño* y *el sueño relega la realidad*. De un modo irreversible, los hechos se encadenan hacia *el desenlace inevitable e imprevisto*. Se aceleran los acontecimientos.

d) El Muerto. Se cumple el *motivo del destino* y de *la temporalidad improrrogable*. Es *medianoche*, momento de la revelación final. Para el protagonista no hay posibilidad de un nuevo amanecer, no puede volver atrás, su destino "*no es espantoso por irreal, es espantoso porque es irreversible*". (Borges, "Nueva refutación del tiempo", *Obras completas*, 1989, p. 771, t. I). El tiempo se le acaba, ya no puede arrepentirse. El reloj está dando las 12 campanadas. La mujer de pelo "*colorado*" y "*reluciente*" no es doña Inés que, por amor, salvó del infierno a don Juan Tenorio. Aquí está negada la posibilidad de redención, pues no se da el motivo del sacrificio por amor. La mujer sólo ha sido uno de los objetos ambicionados, porque denotaba la autoridad del jefe. Otálora no se acercó a ella por amor y, tal vez, ni siquiera por pasión, sino por un "*deseo rencoroso*", por lo que ésta representaba, tal como anheló el "*colorado cabos negros*" y el "*apero chapeado*". Por eso, no puede ser redimido, aunque ella esté presente en la última escena, lllore y "*le bese la cara y el pecho*". Benjamín fue el arquitecto de su desdicha personal, hizo su propio laberinto. La muerte es el castigo por *el olvido* y *el extrañamiento*.

Ante nuestro protagonista se abre, ahora, el infierno de la muerte. Su propia codicia lo mata. El reloj da la última campanada. Suárez "*hace fuego*". Un revólver, producto del contrabando, es el instrumento de *la venganza*. Otálora no cae de una puñalada en una pelea frente a frente, hombre a hombre, en el espacio amplio y dilatado de la pampa, como si fuera un gaucho. Aquí, el oponente, Bandeira, delega su acción en Suárez quien tampoco da una pelea cara a cara, sino que, de antemano, la resuelve, con desdén, de un balazo.

Las 12 campanadas también indican la pérdida de la llanura, del espacio natural, de la esencial realidad argentina, engañado el compadrito por la fascinación del poder, moderna encarnación del hechizo del canto de las sirenas de Ulises. El ascenso a contrabandista es el alejamiento definitivo del ámbito propio. Olvidado éste, sólo queda el tiempo que, inexorable y fatalmente, avanza hacia la muerte sin redención y sin espacio. Otálora se extravía en el laberinto de su noche sin destino alguno. El muerto ya lo es en definitiva.

## 19.2 EL ESQUEMA NARRATIVO

Esquemáticamente, el destino de Benjamín se manifiesta en siete hitos fundamentales:

1. *El compadrito*. Primer altercado, una puñalada feliz → primera revelación: *autodescubrimiento del coraje*.
2. *El viaje*. La primera noche → desplazamiento hacia otra forma de vida.
3. *El encuentro*. Segundo altercado, medianoche en el almacén del Paso del Molino → segunda revelación: *conocimiento de Bandeira*.
4. *El gaucho*. Tiempo de *aprendizaje* de una vida distinta, aproximadamente un año.
5. *El contrabandista*. Tercer altercado, tercera noche → *suplantación y extrañamiento*. Otálora empieza a morir.
6. *La rebelión y la codicia*. Tercera revelación: Bandeira, viejo y enfermo. Otálora acelera su tiempo-muerte.
7. *El muerto*. Cuarto altercado, medianoche → cuarta revelación: la comprensión de estar perdido en *el laberinto* de un sueño imposible. El tiempo se acaba: *“mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro”*. (Borges, “Borges y Yo”, *Obras completas*, 1989, p. 800, t. I).

## 19.3 ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

- a) El destino de cada uno. Tal como Otálora, todo hombre debe comprender que tiene un destino. No podemos falsear nuestra propia realidad e inventarnos un segundo ropaje. Si se es, por esencia, gaucho, no se puede ser contrabandista; si se pertenece a la llanura, no es posible olvidar este tesoro, engañado por la efímera ilusión del poder terrenal, encarnado en la posesión de bienes materiales que, según se cree, evidenciarán un nivel superior o un rango de autoridad. La vanidad del coraje, descubierto en el riesgo de la pelea y en el vivir peligrosamente, enceguece al protagonista y lo lleva a olvidar su propio pasado primordial, su naturaleza.
- b) El espacio de la noche. La noche aparece no sólo en cuanto temporalidad, sino como el espacio de la revelación de un nuevo amanecer o de la oscuridad, que permite el engaño. En el primer caso, es una noche iluminadora que posibilita acceder a la luz de un día con sentido. Simboliza, por tanto, el vientre materno y un nuevo nacimiento o el morir a una forma de vida. Tras la noche, el amanecer a la llanura. En esa noche fundamental, Otálora que *“ya pisa tierra firme, entre amigos”*, actualiza lo que en él estaba dormido u olvidado: la vida al aire libre, las faenas del campo, el pernoctar en el espacio abierto, el desplazamiento a caballo, la libertad sin horario ni límites humanos.

Pero, también la noche puede ser el ámbito de la oscuridad. En este sentido, simboliza la desorientación y el desarraigo. No es un morir para renacer a una vida mejor, es empezar realmente a morir sin posibilidad de redención, consumiéndose en el tiempo-muerte.

c) La convivencia ciudad - naturaleza. Junto al ambiente de ciudad, civilizado y culto, intuimos otra forma de vida primitiva, ancestral y dura que tiene sus propias reglas y leyes, en la cual la justicia ante una culpa no la ejerce el docto jurista, sino el que posee el mando, el rigor y las armas. Es la ley del más fuerte. Ambos espacios, naturaleza y ciudad, acción y palabra, orden natural - orden cultural, conviven aún cuando nosotros realmente sólo conocemos uno de ellos, el histórico de ciudad y hayamos olvidado el espacio primordial y genuino de la geografía que nos habla de la llanura infinita y desahogada que resuena bajo los cascos o bien de las selvas, ciénagas e inextricables distancias. Al espacio de ciudad pertenece Otálora, triste compadrito; al de la pampa, Otálora, gaucho; al de la selva, Bandeira, contrabandista.

d) Hombre y mito. Borges recrea el gaucho desde una perspectiva mítica. Es un hombre que, por esencia, pertenece a la pampa. Esto lo demuestra el hecho de que al abandonar la ciudad de Buenos Aires, no la extraña, lo que le provoca "algún remordimiento". El gaucho no se reconoce en la ciudad, en un orden urbano construido según la inteligencia del hombre. No forma parte de las edificaciones, de las calles, de la luz artificial y de los límites. Vive en un ámbito marcadamente masculino y nómada. Posee como medio de transporte el caballo. Su mundo es de pocas palabras, pero sí de coraje y acción, incluso un altercado lo resuelve, de un modo rápido y certero, con un cuchillo que relumbra. Sus tareas habituales poco o nada tienen que ver con el hombre de ciudad: jineteo, carrear, arrear animales, manejar el lazo y las boleadoras, resistir el sol, el frío, las tormentas y el sueño.

En relación con la tierra surge otro mito, el del hombre de la selva, Bandeira, personaje enigmático, imprevisible, lejano y cambiante. Una especie de deidad primordial que viene del caos de la naturaleza, de lo abigarrado y heterogéneo y que, como un dios híbrido o como una esfinge, en moderna versión hispanoamericana, gobierna la vida de los hombres, proponiéndoles un enigma que, de no ser resuelto, deberán pagar con la existencia.

e) Las repeticiones y las variantes en la vida y en la literatura. Borges no va a contar un hecho nuevo en sí pues "al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías". (Borges, "La trama", *Obras completas*, 1989, p. 793, t. I). Según su propia imaginación, Borges recrea los mitos de la imaginación universal:

En el caso de nuestro relato, la materia que se repite es la amistad y la traición, el libre albedrío y el determinismo, la naturaleza versus la ciudad, la pampa y el desarraigo, el triunfo de la naturaleza sobre el hombre, el olvido de la tierra, la codicia de bienes materiales, la rebeldía, la usurpación, la vanidad, el amor, el sexo, la muerte violenta, el engaño, el afán de poder absoluto, la posesión de la mujer. Y también reconocemos el tópico del patrón ya envejecido, Bandeira, al cual busca destronar el joven, impetuoso y soñador, Otálora. La lucha eterna en el mundo entre un hombre viejo que se impone sólo por presencia y el muchacho que se abre paso para acceder al lugar del primero. En versión gauchesca, nos recuerda a Helena de Troya entre Menelao y Paris, el esposo y el amante, respectivamente.



El mito del hijo que se rebela contra el padre encuentra aquí su equivalencia. También la mujer entre dos amantes, uno mayor con prestigio y autoridad; el otro, joven, que la desea por lo que ella simboliza. La posesión de bienes materiales se manifiesta como indicio de superioridad y poder sobre los demás. El caudillo que detenta el mando total se impone, incluso en ausencia, por la sola mención de su nombre. Aparece dueño de vidas, que aplica su propia justicia, primitiva y de proporcionalidad directa al daño ocasionado (Ley del Talión). La pérdida del espacio propio se concreta en un hombre que se autoengaña, impulsado por el afán de adquirir fama y renombre en un negocio fácil y rentable. Las sirenas de Ulises aún hechizan, pero ahora encarnadas en el comercio que da prestigio rápido. El bandido, tema tan recurrido por los románticos en su afición a personajes libres y marginados de la sociedad establecida, se convierte, en versión americana, en el cangaceiro de Río Grande do Sul, el capitán de contrabandistas de licor. Y, entre otros tópicos, encontramos el del plazo fatal, el tiempo improrrogable otorgado a una vida, a cualquiera de nosotros para que, dentro de nuestras coordenadas de tiempo y espacio, nos realicemos en nuestro destino con autenticidad, pero también con valentía y conciencia de ser.

Borges, según vemos, hace suyos los temas, mitos, tópicos y arquetipos universales, mas los entrega en una contemporánea y superrealista versión hispanoamericana y argentina. La idea se reitera; lo distinto, lo que varía son las formas: los personajes, el espacio-tiempo en que transcurren los acontecimientos y las circunstancias históricas. En este caso, tenemos personajes arquetípicos de la vida y literatura argentinas: el compadrito y el gaucho, con su religión del coraje y del cuchillo, la ciudad y la pampa. Pero, también está Bandeira, hombre de otro de los espacios del Nuevo Mundo, de la selva, sujeto inextricable y misterioso. Los lugares: Buenos Aires, Montevideo, Tacuarembó, Río Grande do Sul. El tiempo: 1891 hasta la medianoche del último día del año de 1894.

- f) Otálora, un Edipo redivivo. Otálora aparece como un Edipo redivivo, una versión personal del autor, contemporánea y argentina, del mito clásico de la antigüedad. Incluso como éste, metafóricamente, tiene los pies trabados, símbolo de su impedimento de caminar libremente por el mundo. El límite existencial del primero es Bandeira; el del segundo, el cumplimiento de la profecía de Apolo. Aún más, este Edipo gaucho también goza, transitoriamente, de los privilegios del poder, la gloria y el amor: “cuando se es mortal, se debe mirar y observar el postrer día y no juzgar a nadie feliz hasta que no haya franqueado el límite de su vida”. (Sófocles, *Edipo Rey*, 1969, p. 189).

Es, así, el gaucho una figura trágica que aún cuando cree estar haciendo uso de su libre albedrío, no hace sino cumplir con su destino. Benjamín Otálora es una línea ya escrita en el libro de Bandeira y debe, inexorablemente, ejecutar su fatum. En el poema “Límites”, leemos:

*“De estas calles que ahondan el poniente,  
Una habrá (no sé cuál) que he recorrido  
Ya por última vez, indiferente  
Y sin adivinarlo, sometido  
A quién prefija omnipotentes normas*

*Y una secreta y rígida medida  
A las sombras, los sueños y las formas  
Que destejen y tejen esta vida.  
Si para todo hay término y hay tasa  
Y última vez y nunca más y olvido  
¿Quién nos dirá de quién, en esta casa,  
Sin saberlo, nos hemos despedido?”*

(Borges, “Límites”, *Obras completas*, 1989, p. 879, t. I).

Ante la inminencia de su muerte, Benjamín comprende que sus sueños de poder y prestigio han consumido su vida como un fuego. Sólo eran fantasmas de realidades que le impidieron ver el sentido del destino propio. El vértigo de su vida lo devora en su torbellino.

Los personajes arquetípicos borgeanos –tal como este Edipo agauchado– ganan, a lo largo del relato, en profundidad e intensidad dramáticas, mientras proyectan en tensión un destino que los arrebatara con una fuerza irresistible, más poderosa que la inteligencia humana, que les exige fidelidad; y que sólo revelará su misterio en un momento fugaz y pleno “*en que el hombre sabe para siempre quién es*”. (Borges, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, *Obras completas*, 1989, p. 562, t. I).

g) **Jorge Luis Borges, el hacedor.** Borges nos obliga a una lectura creativa que estimula la imaginación del lector al presentar un mundo narrativo tan condensado en el lenguaje que, desde que iniciamos el relato, entramos en el mundo de la ficción en que pareciera que cada palabra apunta a un sentido que la trasciende en su inmanencia y que permanece actualizándose en el tiempo.

Borges crea un espacio en el que se oyen resonar con su voz muchos ecos; y en *El Aleph*, también, resuena en su decir el eco reverberado de otras épocas, de otros dioses que crearon un mundo al decir *Fiat Lux*:

*“A veces en las tardes una cara  
Nos mira desde el fondo de un espejo;  
El arte debe ser como ese espejo  
Que nos revela nuestra propia cara. (...)  
También es como el río interminable  
Que pasa y queda y es cristal de un mismo  
Heráclito inconstante, que es el mismo  
Y es otro, como el río interminable.”*

(Borges, “Arte poética”, *Obras completas*, 1989, p. 843, t. I).

## BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, Sonia y Espinoza, Ana (1989): *Literatura de ciencia ficción, una propuesta analítica*, Memoria de Título, Departamento de Castellano, UMCE, Santiago.
- Alazraki, Jaime, editor (1976): *Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- Alazraki, Jaime (1983): "Temas", en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, pp. 17-143.
- Alonso, Amado (1955): "Borges, narrador", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, pp. 434-449.
- Anderson Imbert, Enrique (1979): *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar.
- Anderson Imbert, Enrique (1979): "Cuentos realistas y no realistas", en *Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, pp. 233-255.
- Bachelard, Gastón (1965): *La política del espacio*, México, F.C.E.
- Balart, Carmen y Céspedes, Irma (1991): "El desafío de una lectura, *El Muerto*, de Jorge Luis Borges" en *Actas del Primer Congreso Nacional de Profesores de Castellano*, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.
- Balart, Carmona y Céspedes, Irma (1997): "Benjamín Otálora: ¿libre albedrío o predestinación?", en *Revista de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación* N° 2, Santiago, Universitaria.
- Barrenechea, Ana María (1972): "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica", en *Revista Iberoamericana* N° 80, Universidad de Pittsburgh, pp. 391-403.
- Blackwood, Algernon (1970): "El Wendigo", en *Los Mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza, pp. 104-148.
- Borges, J.L.; Ocampo, S. y Bioy Casares A. (1967): *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Borges, Jorge Luis (1975): *Manual de zoología fantástica*, México, F.C.E.
- Borges, Jorge Luis (1985): "Coloquio", en *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, pp. 17-36.
- Borges, Jorge Luis (1989): "El Muerto", en *El Aleph, Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, tomo I, pp. 53-630.
- Burgen, Richard (1974): *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- Caillois, Roger (1967): "Prefacio", en *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 7-19.
- Caillois, Roger (1967): "El Horla", en *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 404-424.
- Calvino, Italo (1985): "La literatura fantástica y las letras italianas", en *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, pp. 37-56.
- Carilla, Emilio (1968): *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Nova.
- Cirlot, Juan Eduardo (1985): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona, Nueva Colección.
- Cornejo, M.; Farías y Maureira C. (1990): *Julio Cortázar y el cuento fantástico*, Memoria de Título, Departamento de Castellano, UMCE, Santiago.
- Coulson, Graciela (1980): "Dos variaciones sobre Borges", en *Revista Chilena de Literatura* N° 15, Santiago, Universidad de Chile, pp. 71-82.



- Dante, Alighieri (1976): "El banquete", en *Obras completas*, Madrid, BAC, pp. 565-691.
- Echavarría, Arturo (1983): *Lengua y literatura de Borges*, Barcelona, Ariel.
- Eliade, Mircea (1978): *Mito y realidad*, Barcelona, Labor.
- Eliade, Mircea (1979): *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- Fell, Claude (1985): "Borges y la creación literaria", en *Revista Academia* N° 11, Santiago, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, pp. 125-133.
- Fernández, Ariel (1984): "Jorge Luis Borges y la perplejidad metafísica", en *Tres de la literatura de nuestra América*, Santiago, Tamarugal, pp. 13-34.
- Freud, Sigmund (1973): *Lo siniestro y el hombre de arena*, Buenos Aires, Noé.
- Fromm, Erick (1987): *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*, México, F.C.E.
- Fuentes, Carlos (1969): "La constitución borgeana", en *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, pp. 23-26.
- González Porto-Bompiani (1973): "Guy de Maupassant", en *Diccionario de autores*, tomo II, Barcelona, Montaner y Simón, pp. 831-836.
- Guardini, Romano (1958): *El fin de los tiempos modernos*, Buenos Aires, Sur.
- Harss, Luis (1973): "Jorge Luis Borges, o la consolación por la filosofía", en *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 128-170.
- Lázaro, Ángel (1978): "Guy de Maupassant, retrato biográfico", en *Obras inmortales*, Madrid, EDAF, pp. XVII-XXVIII.
- Llopis, Rafael (1970): "Estudio preliminar", en *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza, pp. 11-43.
- Llopis, Rafael (1985): "El cuento de temor y el instinto de la muerte", en *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, pp. 91-104.
- Lora Risco, Alejandro (1987): "La tradición y sus fantasmas: el caso Borges", en *Pérdida del ser en la historia de América*, Santiago, Mar del Plata, pp. 145-151.
- Lovecraft; Howard Phillips y otros (1970): *Los mitos de Cthulhu*, Madrid, Alianza.
- Maupassant, Guy de (1967): "El Horla", en *Antología del cuento fantástico*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 404-424.
- Maupassant, Guy de (1978): *Obras inmortales*, Madrid, EDAF.
- Molloy, Silvia (1979): *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Peña Vial, Jorge (1987): *Imaginación, símbolo y realidad*, Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Perales, Ana María (1961): *Narraciones terroríficas*, Barcelona, Acervo.
- Pérez Rioja, Antonio (1962): *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos.
- Poe, Edgar Allan (1971): *Narraciones extraordinarias*, España, Gráfica Estrella.
- Rank, Otto (1976): *El doble*, Buenos Aires, Orión.
- Reyes, Alfonso (1963): *El deslinde*, México, F.C.E.
- Sábato, Ernesto (1964): "Borges y el destino de nuestra ficción", en *El escritor y sus fantasmas*, Buenos Aires, Aguilar, pp. 245-257.
- Sábato, Ernesto (1971): "Sobre los dos Borges", en *Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo*, Santiago, Universitaria, pp. 31-62.
- Sófocles (1969): *Edipo rey*, Madrid, Guadarrama, pp. 81-189.
- Sosnowski, Saúl (1986): *Borges y la cábala*, Argentina, Pardés.

- Todorov, Tzvetan** (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Torrente Ballester, Gonzalo** (1985): “Conferencia”, en *Literatura fantástica*, Madrid, Siruela, pp. 117-130.
- Vásquez, María Ester** (1984): *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara.
- Vax, Louis** (1965): *Arte y literatura fantástica*, Argentina, Eudeba.
- Yurkievich, Saúl** (1978): “Nueva refutación del cosmos”, en *La confabulación por la palabra*, Madrid, Taurus, pp. 87-91.



## COLECCIÓN TEORÍA PURA Y APLICADA

1	<i>La investigación científica en los estudios geográficos</i> Adela Fuentes A.
2	<i>Claves de la estructura narrativa: de Maupassant a Borges</i> Carmen Balart C. e Irma Céspedes B.
3	<i>Der Dativ: Typen, Merkmale und Funktionen</i> Luz Cox M.
4	<i>Die Satzbaupläne im Vergleich Deutsch - Spanisch</i> Ángel Bascuñán V.
5	<i>La représentation dans l'abstraction</i> Olga Díaz D.
6	<i>Metodología de la investigación</i> Orlando Vidal L.
7	<i>El verbo en alemán</i> Ramiro Aguilar B.