

ENTRE MATERIALISMO Y ESPIRITISMO: LA REPRESENTACIÓN ARTÍSTICA EN *EL RUISEÑOR Y EL ARTISTA* DE EDUARDO L. HOLMBERG

BETWEEN MATERIALISM AND SPIRITISM: ARTISTIC
REPRESENTATION IN *EL RUISEÑOR Y EL ARTISTA*
OF EDUARDO L. HOLMBERG

*Gabriella Menczel*¹

¹ PhD Filología Hispánica (summa cum laude), Universidad Eötvös Loránd, Hungría. Departamento de Español, Instituto de Lenguas Románicas, Universidad Eötvös Loránd, Budapest, Hungría. Profesora adjunta.

RESUMEN: El presente artículo estudia el relato temprano de Eduardo L. Holmberg, titulado “El rruiseñor y el artista” (1976) desde los puntos de vista de la problemática de la representación, de la concepción de arte plasmada en varios niveles del discurso, y de la ambivalencia de significados. La constante oscilación de elementos fronterizos, como vida y muerte, vigilia y sueño, visualidad y verbalidad, lo material y lo transcendental revela, en última instancia, que el responsable definitivo por las inversiones semánticas es la escritura misma, en correspondencia con el concepto de lo fantástico de Wolfgang Iser.

PALABRAS CLAVE: Representación; Fantástico; Ambigüedad; Visualidad; Verbalidad

ABSTRACT: This article studies Eduardo L. Holmberg’s early short story, entitled “El rruiseñor y el artista” (1976) from the points of view of the problem of representation, of the conception of art embodied on various discourse levels, and of the ambivalence of meanings. The constant oscillation of border elements, such as life and death, wakefulness and sleep, visibility and verballity, materiality and transcendence finally reveals that the ultimate responsible for semantic inversions is writing itself, in correspondance with Wolfgang Iser’s concept of the fantastic.

KEYWORDS: Representation; Fantastic; Ambiguitiy; Visuality; Verballity

Eduardo L. Holmberg (1852-1937) se considera como el autor del primer texto de ciencia ficción en Argentina, publicado en 1975 bajo el título de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (PAGE, 2017, p. 431)². No obstante su indudable interés científico, positivista, los críticos no cuestionan que en las obras de Holmberg “surge con claridad otra vertiente, ligada a lo fantástico y sobrenatural, al espiritismo” (SARTI, 2012, p. 283). En el mismo año, el propio Holmberg cierra la introducción de su novela *Dos partidos en lucha*, con estas palabras:

“El lector observará que hay muchas ideas y aun grandes cuadros no expresados en el lenguaje de la palabra articulada o escrita, sino en el lenguaje de la palabra presentida, y que si ha habido esta supresión aparentemente lamentable se debe recordar que en todas las obras del ingenio humano hay un más allá...” (HOLMBERG, 2005, p. 44)³

En 1975 Eduardo L. Holmberg cumplió veintitrés años de edad, pero ya formula las premisas de su cosmovisión y de su concepción artística que constituirán los fundamentos de su obra posterior. Los ingredientes tematizados del universo holmberguiano serán el antagonismo de verbalidad y visualidad, la imperfección de la palabra articulada, la insuficiencia de la expresión lingüística, la existencia de una realidad inexplicable, sobrenatural, inabarcable o que solo se puede intuir, y en última instancia, el carácter infinito de la mente humana.

El siglo XIX es por excelencia la época de la rebelión social, moral y estética, del cuestionamiento de los conocimientos hasta entonces absolutos, de la problematización de las convenciones legales, de la influencia del positivismo, y por tanto se propone la búsqueda de algo nuevo, el deseo de la libertad, entre otros la libertad del genio creador. En la segunda mitad del siglo la aceleración del intercambio de infor-

2 Se ha apuntado la existencia de un texto previo anónimo, que se publicó en 1816 en un periódico argentino, con el título “Diario” (PESTARINI, 2012, p. 426).

3 El subtítulo de ambas novelas de 1875 es esclarecedor con respecto a la ambigüedad indiscutible y de presencia notable desde las primeras obras publicadas del autor: *Dos partidos en lucha* lleva como subtítulo *Fantasía científica* y, el de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* es *Fantasía espiritista*.

maciones, el desarrollo de la prensa, de la comunicación disminuye la sensación de aislamiento, se observa una apertura notable hacia la cultura europea, llegan libros, conciertos, la ópera etc. (CRASH SOLOMONOFF, 2006, p. 11-19) Los cambios radicales de la sociedad, la inmigración en grandes oleadas, el fortalecimiento de la clase media aburguesada conlleva las señales de una comunidad en crisis, la desilusión y la incertidumbre en cuanto al progreso tanto del individuo como de la sociedad. Esta experiencia universal de la crisis de fe se manifiesta marcadamente en el pensamiento filosófico desengañado en la ilustración racional. Por consiguiente, hacia finales del siglo se refuerzan el idealismo, la religiosidad, el espiritismo, o bien el florecimiento de las ciencias ocultistas, hechos que también provocarían sus manifestaciones estéticas. El espiritismo, la inmortalidad del alma, el contacto continuo con los muertos, “en suma, ofrecía tranquilidad ante el misterio de la muerte.” (ROAS, 2022, p. 69)

Uno de los autores que representan de manera emblemática este gran dilema de vacilación entre ciencia experimental y explicaciones pseudocientíficas que socavan la verosimilitud es el argentino Eduardo Ladislao Holmberg, médico de profesión, autor de estudios científicos de botánica y entomología, uno de los primeros divulgadores del evolucionismo darwinista. Su relato temprano titulado “El ruiseñor y el artista” (1876), publicado en forma de folletín en la revista *La Ondina del Plata*, inicia una serie de relatos fantásticos.⁴ Al igual que en otros relatos de Holmberg, en “El ruiseñor y el artista” también aparecen elementos sobrenaturales y un fantasma, en este caso femenino. El título de la narración enseguida nos puede hacer pensar en el cuento de título parecido de Oscar Wilde “El ruiseñor y la rosa”, que salió a luz en 1880, pero el tópico de la pintura animada nos remite más bien a la única novela del escritor irlandés *El retrato de Dorian Grey*, aparecida en 1890. Si queremos encontrar un posible antecedente, tal vez merece recordar el relato de Nikolai V. Gogol bajo el título “El retrato”, publicado dentro de su colección de *Historias de San Petersburgo* (1835-42), o “El retrato oval” de Edgar Allen Poe (1842). El tema del sueño y la vigilia se tematiza también en la poesía de Keats “Oda al ruiseñor” (1819).

4 Utilizamos la edición del texto, realizada por Oscar Hahn: *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, pp. 121-136.

Uno de los protagonistas del cuento es Carlos, el pintor que consigue crear un lienzo de vida autónoma, para lo cual necesita inspiración. La inspiración, por una parte, se representará por el espectro aparecido de su hermana muerta, Celina, y por otra parte, por el ruiseñor reanimado en la pintura. El narrador, amigo de Carlos, forma parte del juego misterioso entre locura y sensatez, sueño y vigilia, olvido y memoria. El cierre del relato tampoco proporciona una explicación racionalmente aceptable y tranquilizadora, más bien sigue inquietándonos en la última paradoja: todo es ilusión, menos el cuadro (GASPARINI, 2008, p. 120).

Los cinco capítulos en los que está dividido el cuento de Holmberg desde el primer momento visualizan las rupturas que se producen a lo largo de la historia y asimismo en la lectura, o recepción del texto. Veremos cómo el carácter fragmentario de esta narración tan temprana de la literatura hispanoamericana se convierte en uno de los ejes estructuradores de la obra.

El narrador al inicio heterodiegético tras ingresar en la historia, cruzando precisamente el umbral, se convertirá en homodiegético, en narrador-personaje que no sólo testimonia los acontecimientos sino toma parte activa en ellos. La aparente honestidad del narrador se contrasta con las constantes ambigüedades e incertidumbres en las que consta la espina dorsal del texto (CASTRO, 2002, 92). En el primer capítulo, a modo de introducción, ofrece una presentación de Carlos que “era un excelente pintor” (HOLMBERG, 1998, p. 121). Esta primera frase del relato aclara la relación orgánica entre el paratexto y el texto mismo, en tanto que se vincula directamente con el segundo concepto del título, el artista. La segunda frase del *incipit* formula una pregunta retórica, estableciendo un nexo con el lector implícito que cumplirá una función primordial en la interpretación del discurso. La pregunta “¿Quién se atrevería a dudar?” (HOLMBERG, 1998, p. 121) apela a la colaboración del lector con respecto a la valoración de la afirmación inicial: es imposible cuestionar las cualidades artísticas de Carlos. En la presentación de Carlos que el narrador proporciona a continuación se subraya la capacidad de este pintor de producir la ilusión viva de los cuadros, gracias al “mágico poder del arte” (HOLMBERG, 1998, p. 121) y a la “creación de un espíritu superior” (HOLMBERG, 1998, p. 121). El poder sobrenatural y mágico se denomina ya al principio, proyectando, por lo tanto, la presencia de una fuerza inabarcable o

irracional que posiblemente opera tras los actos humanos, pues los pinceles del artista se mueven solos. No en vano se evocan las divinidades antiguas vinculadas tanto a las fuerzas mágicas y a la brujería (Medea) como a las fuerzas creativas y a la dualidad entre luz y sombra, paz y tormenta (Júpiter). De acuerdo con la concepción de lo insólito de Todorov – según lo señala también Oscar Hahn (HAHN, 1998, p. 140-141) –, el sentido figurado que al principio son meras licencias lingüísticas, de la expresión de los pinceles que se mueven solos o la ilusión viva producida en la pintura, se convierten en hechos concretos con el fin de crear lo fantástico.

El texto aparece repleto de referencias contextuales y discursivas a la incertidumbre, a la ambigüedad, al constante cuestionamiento del carácter real de la historia relatada. Tras la primera afirmación decidida y firme acerca de las cualidades excelentes del artista, la pregunta retórica de la segunda frase ya nos puede despertar sospechas acerca de la realidad representada. El segundo párrafo consta de una única frase, en la que se describe uno de los cuadros de Carlos que representaba un bosque de cedros. La descripción comienza con la articulación de uno de los vocablos clave de la narración: “la ilusión producida” (HOLMBERG, 1998, p. 121), o sea que el motor enfático del discurso es la índole imaginaria de la historia. La pintura se traduce en lenguaje verbal que se esfuerza en representar la ilusión “tan viva” de la imagen mediante la evocación no sólo del efecto visual sino también del efecto acústico que posiblemente se crea en la fantasía del espectador. Es “el mágico poder del arte ... [que] despertaba” (HOLMBERG, 1998, p. 121) los vientos, el murmullo, hasta “un himno a la naturaleza” (HOLMBERG, 1998, p. 121). Esta ilusión tan viva, sin embargo, se produce gracias al carácter mimético de la pintura del artista, en tanto que paradójicamente la naturaleza perfectamente realista es la que provoca el vuelo de la imaginación y crea la ilusión de la audición de sonidos propios del paisaje representado. Estamos frente a una inversión del código pragmático, en el sentido que la representación mimética de la realidad reflejada en la pintura es la que genera la ilusión de la magia sobrenatural del arte. De esta manera a partir de un primer momento se plantea la problemática de la referencialidad. En un contexto realista tanto la literatura como la pintura persiguen la finalidad de representar o imitar el mundo. López Martín resalta el uso de los gerundios con el fin de “crear la sensación de dinamismo, junto a

la multiplicidad de adjetivos que se concentran en torno al campo semántico de la vista” (LÓPEZ MARTIN, 2005, p. 378). En la narración de Holmberg encontramos una doble tentativa de representar la realidad – verbal y a la vez visualmente –, una doble codificación semiótica, según la propone Sanjinés (2007). Surge además la cuestión de la relación compleja entre el objeto referencial (el bosque y luego el ruiseñor) y su representación (la pintura), y naturalmente la posición del artista y la función de la inspiración (“un espíritu superior”) en relación a los mismos. La pintura, sistema artificial, ofrece una representación visual del objeto referencial, mientras la narración, otro sistema artificial, proporciona otra representación, esta vez verbal de la pintura. Con lo cual se crea un simulacro (el texto) de otro simulacro (la pintura) de un objeto ausente. La descripción efrástica inicial pone en marcha todo el proyecto de gran envergadura, muy en armonía con la concepción wagneriana del *Gesamkunstwerk* u obra de arte total, que culminará hacia el final del texto. El espacio visual de la pintura se representa a través del lenguaje, medio de por sí temporal. Se incorporan además efectos auditivos, musicales en relación con el paisaje, que “se creía oír” en esta naturaleza. Y para colmo, ni siquiera se pasa por alto el sentido del tacto, puesto que el espectador del cuadro se “invita a acariciar el lienzo” (HOLMBERG, 1998, p. 121).

La fragmentación textual salta a la vista enseguida, el autor mismo dividió el texto en pequeños capítulos. La solución tipográfica se entiende como un intento de visualizar las rupturas, las fronteras entre las imágenes, como si los cinco pequeños fragmentos persiguieran completarse y formar una unidad. La extensión material de las cinco partes va reduciéndose, aunque la más breve no es la última, sino la penúltima donde se acentúan los sucesos anímicos, interiores, hasta llegar a plantear abiertamente la posibilidad de que todo lo ocurrido no sea más que un sueño. Los límites de los fragmentos textuales forman una analogía con los límites o marcos de las pinturas, partícipes de la diégesis del relato. Al presentar la actividad creadora de Carlos, el narrador explicita el principio representativo del arte mimético tradicional: “*Había limitado* a la naturaleza, estrechándola en sus reducidos límites de su paleta, y la *naturaleza vencida, subyugada por el arte*, se complacía – según opinaba Carlos – en proporcionar a sus pinceles el atributo de la inteligencia” (HOLMBERG, 1998, subrayados nuestros). Ortega y Gasset en su “Meditación del marco” (1921) considera

el marco como una frontera entre pared y pintura, entre realidad y arte, como una abertura, una ventana hacia la “isla imaginaria que flota rodeada de realidad por todas partes” (HOLMBERG, 1998, p. 311). El marco, por lo tanto, constituye una instancia para acentuar la naturaleza artificiosa de la pintura, subrayando su cualidad artística, diferenciada marcadamente de la realidad.

Sin embargo, el proceso prolífero termina de repente cuando la capacidad divina de crear se paraliza, se secan los colores y en el lienzo de Carlos no aparece nada más que un trasfondo “de un gris azulado oscuro” (HOLMBERG, 1998, p. 123), sin imágenes contorneadas. El texto explícitamente declara que “en el lienzo no había nada” (HOLMBERG, 1998, p. 122), y a partir de este momento este vacío o la nada va a determinar la desenvoltura de la historia, no sólo en el nivel diegético sino también en el discursivo. ¿Cuál puede ser el motivo de este cambio radical? Ya en el mismo párrafo del texto donde se advierte sobre la detención completa de los pinceles, el narrador añade un comentario acerca del dolor que provoca el entorpecimiento, puesto que “en aquel taller había algo sobrenatural, que daba vida aun a los mismos objetos, por lo regular inanimados” (HOLMBERG, 1998, p. 122). La presencia de una fuerza sobrenatural proyecta la posibilidad de una explicación irracional y remite la historia al universo trascendental, recordando el mágico poder creador del “espíritu superior” referido al inicio del texto. La inteligencia del sujeto creador se relega como atributo a los pinceles (objetos), que se vestirán de la capacidad de dar vida a otros objetos “por lo regular inanimados”. A renglón seguido, se nos informa del sueño de Carlos, de “nuevas combinaciones [...] no interpretadas por sus pinceles” (HOLMBERG, 1998, p. 122). Ortega y Gasset asimismo identifica la obra de arte con el sueño, muy en sintonía con la proposición freudiana (FREUD, 2020), frente a la realidad de la vigilia que acaba desembocando en el espacio de lo irreal, cuando afirma: “Son, pues, pared y cuadro dos mundos antagónicos y sin comunicación. De lo real a lo irreal, el espíritu da un brinco como de la vigilia al sueño” (ORTEGA Y GASSET, 1966, p. 311). Oscar Hahn en su análisis destaca la función retórica del marco en el texto, cuando define el esquema estructural diferenciando un “mundo marco” presentado como la realidad y otro “mundo enmarcado” aprehendido como ficticio (HAHN, 1998, p. 140).

Siguiendo a la concepción de Ortega y Gasset, si el arte en sí ya se equipara al

sueño y es una “abertura de irrealidad que se abre mágicamente en nuestro contorno real” (HOLMBERG, 1998, p. 311), el arte de Carlos del relato al principio se puede comprender como un intento visionario de crear la ilusión de la realidad. No obstante, la imaginación de Carlos va más allá de reproducir un segmento de la naturaleza, necesariamente limitada por la paleta. Carlos fantasea con “nuevas combinaciones”, es decir va en busca de otros mecanismos con el fin de crear la pintura y animar la imagen. Se persiguen nuevas vías de operación para que lo representado cobre vida, dé sonido y se convierta en realidad, en fin para que se borre la frontera entre arte y vida. La desaparición del límite, la tachadura del marco pone en tela de juicio la diferenciación definitiva entre un objeto trivial y obra de arte, con lo cual se postula – a partir de este texto temprano de Holmberg, concebido dentro de la tendencia de modernismo estetizante y evasivo⁵ – una de las premisas de la obra vanguardista por excelencia, de las primeras décadas del siglo posterior.

Un aspecto insoslayable en el relato es precisamente la ambigüedad, la referencia múltiple a la noción de frontera, a la limitación en los distintos niveles discursivos (LUKAVSKÁ, 2007, p. 125-126). La fragmentación visual de la tipografía ya mencionada, es la primera señal discursiva que va adquiriendo un significado representativo simultáneamente con la semiosis de los demás códigos narrativos. En cuanto a los personajes de la historia, la vieja negra que abre la puerta pero más tarde se niega su existencia, la aparición de Celina-fantasma en la trama argumental, la constante oscilación entre sueño y vigilia de los protagonistas (de Carlos y también del propio narrador), el efecto vacilante que provoca el cuadro (“¡Encanto y horror!”, HOLMBERG, 1998, p. 131), o bien el propio hecho de que se propone representar algo en el cuadro, pero a causa de la parada de los pinceles, no hay nada en el lienzo, mantienen la ambigüedad contextual hasta el cierre textual. Con respecto a los motivos claves del relato, el ruiseñor – remitiéndonos a la tradición legendaria del pájaro azul del romanticismo alemán⁶ – aparece como representante de lo ideal en el nivel

5 Aparte del tema del arte en el primer plano diegético del cuento, parece incluso una alusión clara a la añoranza de la cultura prisiense al final (HOLMBERG, 1998, p. 136).

6 Me refiero a la obra de Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*, 1802), o incluso a la anticipación de

simbólico del texto. Al símbolo del pájaro del paratexto se le adhieren otros motivos más que mantienen la ambivalencia de significados posibles. A modo de ejemplo, pensemos en las constantes referencias al estado febril de Carlos, el pintor (HOLMBERG, 1998, p. 124, 127, 129), en la identificación de las lágrimas de Celina primero con la esperanza (HOLMBERG, 1998, p. 126), después con “dos perlas de luz” en los párpados del ruiñeñor (HOLMBERG, 1998, p. 132), y al final con la propia inspiración (HOLMBERG, 1998, p. 136). Oscar Hahn destaca, además, el símbolo de la lámpara - atributo del ruiñeñor que pierde su luz al morir en el relato - como sustituto al espejo clásico en la función del símil de la creación artística (HAHN, 1998, p. 145). El juego constante de la luz y la sombra, las visiones oníricas de los personajes, el rayo de luna identificado con la figura de la mujer-fantasma⁷ traza una correspondencia con la visualidad tematizada por el cuento, pero también también con el inicio del procedimiento mágico de la animación de la imagen, con los contornos borrosos del fondo “gris azulado” (HOLMBERG, 1998, p. 123). Si analizamos detenidamente todos los motivos reiterados a lo largo del relato, no podemos pasar por alto la imagen de las nubes, que visualizan al fin y al cabo, el proceso de la constante metamorfosis tematizada en el texto. Al principio aparecen en la pintura de Carlos “las nubes coloreándose con el beso del poniente” (HOLMBERG, 1998, p. 122). Más tarde “la nube presagia los grandes cataclismos de la atmósfera” (HOLMBERG, 1998, p. 127). No sorprende pues, que sea la nube el primer elemento que se anima gracias a la realización efectiva de la operación prosopopéyica: “Sobre el bosque, una nube tendía

simbolismo de Maeterlinck (*El pájaro azul*, 1909), por ejemplo. La deuda de Holmberg con los autores románticos alemanes, ingleses y franceses se ha constatado en numerosos estudios (a modo de ejemplo, véase SARTI, 2012, p. 283-289; PHILLIPS-LÓPEZ, 2006, p. 46; GASPARINI y ROMAN, 2001, p. 195-217;). o bien, CORTÉS, 1977, p. 189).

7 El tópico de la mujer-fantasma que vuelve de los reinos de la muerte, además de ser frecuente en el romanticismo fantástico también en otras literaturas, por ejemplo en las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, seguirá siendo tema preferido de los autores modernos del siglo XX. Para citar tan sólo algunos ejemplos, recordemos los relatos de Bioy Casares (“En memoria de Paulina”, 1948), de Julio Cortázar (“Las puertas del cielo”, 1951) o bien, de Abelardo Castillo (“Carpe Diem”, 1992), donde se comprenderá dentro de la temática del motivo del doble.

su pesado velo. La luna se ocultó. Pero en aquel mismo instante, la nube pintada en el cuadró comenzó a moverse, como impelida por un viento de la noche, y a medida que se dislocaba, se perfilaban de luz recortados bordes.” (HOLMBERG, 1998, p. 130) Esta instancia narrativa, formando casi una red subtextual riffaterriana (1993), como si adelantara la función alegórica de las nubes en los relatos de Cortázar, “Las babas del diablo” (1959) o/y “Apocalipsis en Solentiname” (1977).

La clave del enigma no por casualidad lo encontrarán en los manuscritos “BORRoneados” (etimológicamente vinculados con lo “BORRoso”) por el pintor (HOLMBERG, 1998, p. 124). Celina deduce de los apuntes de Carlos que su hermano “desea representar en cuadro un ruiseñor que modula las últimas notas de su canto, y no hallando ni las líneas, ni los colores más apropiados, se empeña en una lucha terrible con una inspiración que huye de su espíritu, y por eso ha pintado como fondo un cielo nocturno” (HOLMBERG, 1998, p. 126). En los escritos de Carlos la palabra más reiterada es el “ruiseñor” (HOLMBERG, 1998, p. 126), que se explicitará como símbolo de la inspiración artística, del “espíritu superior” evocado al inicio. El pájaro conocido por su voz maravillosa, se convertirá en la representación del arte supremo, cuyo “trino prolongado” (HOLMBERG, 1998, p. 132) quizá se interpreta como el último esfuerzo en interés de realizar una obra magnífica, la Obra ideal con mayúscula, en la cual se confluyen visión y audición:

Deliciosos arpegios descendentes agitaron la garganta de aquel prodigio alado, y libre ya de las impresiones primeras, medido el alcance de su poder, lanzó una cascada de melodías, una lluvia de trinos y escalas, un torrente impetuoso de notas que se sucedían las unas a las otras en violentas combinaciones. (HOLMBERG, 1998, p. 132-133)

Imágenes plásticas (“descendentes”, “alado”, “cascada”, “lluvia”, “torrente impetuoso”) se combinan con efectos auditivos (“arpegios”, “melodías”, “trinos y escalas”, “notas”). El fragmento citado aparece en el tercer capítulo, aunque a causa de la reducción gradual de la extensión de cada parte, no en el centro exacto del texto. Este tercer capítulo es el que se dedica enteramente a la descripción del milagro, pues la avecilla se animó, emitió una escala extraordinaria hasta que la intensidad del sonido decrecía y el “océano borrascoso se había transformado en fuentes apa-

cibles, y tranquilas corrientes de melodía brotaban de aquel abismo de vibración” (HOLMBERG, 1998, p. 133). La forma del adjetivo “BORRascoso” nos remite una vez más al acto de la escritura (“BORRoneado”) y al de la pintura de fondo “BORRoso”, enlazándolos con el significado metafórico de la tormenta, como señal y causa de la extinción del ave, de la caída al “abismo”. La misma borrasca provocará la tormenta anímica de Carlos, que se denominará por el narrador como “un infierno de latidos” (HOLMBERG, 1998, p. 133). La serie analógica del abismo del ruiseñor, del infierno del alma del pintor, llegará a su punto culminante en la última parte del texto, donde al narrador, al enterarse de la posibilidad de que todo aquello no fuera más que una ilusión, le parece que “aquello era un abismo” (HOLMBERG, 1998, p. 135), adonde se propone precipitar con sus reflexiones. El “abismo de vibración” (HOLMBERG, 1998, p. 133) metafórico del ruiseñor, se convierte en este punto en toda una alegoría de la “ilusión perdida” que se desvanece como Celina – cuyo nombre no en vano se relaciona con el cielo –, como el canto del pájaro prodigioso, en los que se encarna la inspiración creadora. A medida que se va extinguiendo el ruiseñor, también va disminuyendo el texto, representado incluso a través del símbolo del decrecimiento del sonido, del apagamiento de la lámpara del sentimiento (HOLMBERG, 1998, p. 133), y de la alegoría del abismo, según la acepción retórico-temporal de Paul de Man (1991, p. 229). El continuo desplazamiento del significado de los tropos centrales de la narración (ruiseñor y abismo), desembocarán en la figura de la inversión, en el vaciamiento retórico del texto. El ruiseñor se precipita agonizante, despojado de todos sus atributos prodigiosos (“lira *sin* cuerdas”, “templo *sin* cánticos”, “antorcha *sin* luz y *sin* aromas”), formando una analogía perfecta con la pérdida de inspiración del artista (HOLMBERG, 1998, p. 134, subrayados nuestros). La dualidad de esferas celestiales y abismos infernales, en la interpretación de Carlos, la ilusión inicialmente producida en las pinturas transformará todos los elementos de la historia en ilusión con la excepción de la imagen pintada.⁸ El delirio de Carlos que domina en el relato, en este

8 “-¡Carlos! Tú no eres mi amigo. Tu fiebre, Celina, los papeles, la negra... ¿Es ilusión todo eso? - Todo, menos el cuadro.” (HOLMBERG, 1998, p. 135) Como consecuencia de este diálogo, el narrador reitera el tropo del abismo, al que esta vez él mismo iba a precipitarse.

punto final se invierte, y el pintor con un toque solemne se levanta de la cama, se pone de pie, y jura a conciencia que jamás volverá a pintar (HOLMBERG, 1998, p. 136).

Los manuscritos del pintor testimonian del anhelo del artista, la escritura es la que revelará el secreto de su actividad, el objetivo de su búsqueda. El narrador junto con Celina lo vuelve a leer todo varias (“una, dos, diez”) veces hasta darse con el vocablo clave (“ruiseñor”) junto con los calificativos que anticipan la muerte del pájaro y también la desaparición de la inspiración (“agonía”, “artista desconsolado”, “última nota”). A última instancia, es la escritura misma que se emerge como punto de partida del proyecto del pintor, donde él esboza su plan, y también es el responsable de la extinción final. La escritura en la concepción iseriana genera la formación de lo fantástico que ganará terreno desde los primeros signos textuales (recordemos la incertidumbre provocada desde el *incipit* o la *écfrasis* del principio como acercamiento verbal a la ilusión viva de la imagen, etc.) La sutil alusión a Víctor Hugo, también evoca la literariedad, la representación verbal, y además la frase de cerradura textual (“El ruiseñor se había helado ya.”) pone fin no sólo a la fábula sino también a la escritura (HOLMBERG, 1998, p. 136). Si el ruiseñor representa la inspiración, su muerte debe ser el punto terminante incluso del texto. El artista de la diégesis se propone realizar su sueño mediante dos vías: primero, verbal y luego, visualmente. Obviamente, ambos esfuerzos quedan frustrados, el ideal perseguido permanece inalcanzable.

Paralelamente con la agonía del pájaro se exhala el suspiro de Celina, la exaltación anímica de Carlos y la del narrador. El narrador heterodiegético del principio, en el cuarto capítulo breve se funde a nivel de persona gramatical con Carlos en un “nosotros” marcado: “¿Qué pasó entonces en nuestras almas? Yo no lo sé; pero si la locura trae consigo la pérdida de la memoria, la muerte del ruiseñor nos había enloquecido” (HOLMBERG, 1998, p. 134).

La serie de elementos fronterizos o umbrales se extiende incluso al nivel discursivo del texto. Afirmaciones como “Parece que sí y que no.” (HOLMBERG, 1998, p. 123), o los mecanismos de ensanchar los límites espaciotemporales hacia el infinito conduce a la verbalización explícita del vacío infinito ampliado en el interior del narrador:

No sé qué vacío tan grande sentí en el corazón. Las tinieblas *absolutas* absorbiendo la luz *eterna* no habrían arrancado de mis labios ni un lamento, ni una queja, ni siquiera una maldición; pero aquella ausencia de Celina me la dio un alma *infinita* para que fuera *infinito* mi dolor. (HOLMBERG, 1998, p. 127) (Los subrayados son muestros.)

Más allá de la aprehensión de Andrea Castro acerca de los elementos fronterizos como fuentes orgánicas de lo fantástico, creemos oportuno añadir además otras funciones a los mismos dentro del universo creado. La serie de ambigüedades obviamente se mantiene hasta el final con el fin de no romper el pacto con lo sobrenatural.⁹ La dicotomía de sueño y vigilia marca un terreno fronterizo, un umbral en el sentido epistemológico de la percepción. La constante oscilación entre los dos estados, la incertidumbre del protagonista acerca de que si los acontecimientos son reales o sólo le ocurrían en el sueño, el cuestionamiento de si la locura es atributo de Carlos, o de los dos, o bien si al final el pintor es el que actúa de manera sensata, permite una interpretación paradigmática de la concepción artística. Mediante la figura retórica de la inversión en el texto de Holmberg se lleva a cabo un proceso de despertar, puesto que Carlos el pintor, de su delirio gradualmente toma conciencia de la realidad, más exactamente de la imposibilidad de su empresa, de la naturaleza inalcanzable del ideal perseguido. En este sentido, siguiendo la concepción de María Zambrano (ZAMBRANO, 2018, p. 13-14), el sueño es una forma de la vigilia, en la que el sujeto se sumerge en la pasividad (los pinceles del artista se mueven solos) y el tiempo es un presente continuo (infinito). En el momento de la conversión del pasado en presente, el sueño adquiere un valor absoluto que Zambrano asocia con un estado dislocado de la conciencia (la escala puede variar desde la simple distracción de la atención hasta la esquizofrenia). Sólo mediante el despertar y con la ayuda de la sucesividad temporal puede el hombre renacer, recrearse y seguir soñando su propia existencia (ZAMBRANO, 2018, p. 14-15). Carlos, el artista de Holmberg, se despierta de su sueño

9 Ambos críticos, Oscar Hahn (1998, p. 139) y Andrea Castro (2002, p. 142) subrayan la importancia de la vacilación entre sueño y vigilia, locura y sensatez, muerte y vida para que no se quiebre el efecto fantástico.

para entrar en el tiempo transmisor hacia el Absoluto. Este tiempo es para Zambrano, el camino hacia la creación, el movimiento de la existencia (ZAMBRANO, 2018, p. 15-17). El ruiseñor se había helado, y el texto de la narración había terminado, porque el camino siempre se concibe como un hueco dentro del espacio (ZAMBRANO, 2018, p. 15). El silencio exhortado por el índice de la vieja negra misteriosa colocado en los labios (HOLMBERG, 1998, p. 123; CASTRO, 2002, p. 134) adelanta el enmudecimiento del pájaro cantor, y la incapacidad de pintar del artista. La fragmentación, las constantes ambigüedades semánticas, la identificación gradual texto, melodía e imagen (lo verbal, lo musical con lo visual) producirá al final del discurso la creación del ruiseñor anhelado, pero muerto (helado). Por un lado, se realiza la creación del pájaro, símbolo del ideal perseguido por el hombre en vano, y por otro, al mismo tiempo se lleva a cabo también su eliminación, y no queda nada más que el ruiseñor sin vida, es decir la nada. Algo que está y no está a la vez. Tal vez no sea arbitrario recordar en este punto la concepción que tiene Novalis sobre el arte, según la cual la actividad artística está orientada a la reproducción o tematización de la metáfora del espacio vacío, es decir representa lo irrepresentable (MESTERHÁZY, 2001, p. 114). La obra de arte cobra un estatus ontológico, en un sentido muy parecido al relato titulado “El retrato” de Gogol, que no solo representa sino que se convierte en lo representado, y gracias a este acto, intenta transmitir alguna esencia trascendental (HORVÁTH, 1996, p. 842-843). La inspiración encarnada en el ruiseñor se extingue, deja de funcionar simultáneamente con la decisión de Carlos de dejar de pintar. El acto de la búsqueda es la mantiene en movimiento la inspiración artística, cuando éste se para, la creación tampoco se realiza, tal como el texto escrito también finaliza.

En el texto de Holmberg se pone de manifiesto la persecución del ideal trascendental, de índole marcadamente estetizante, propia de la época del romanticismo, del simbolismo, del modernismo (últimas décadas decimonónicas de Hispanoamérica), la superioridad del arte con respecto a la cotidianeidad mediocre aburguesada. Mediante el símbolo del ruiseñor se pretende registrar algo que es imposible de fijar con signos verbales o/y pictóricos. La cadencia melódica se desvanece, resiste a ser fijada, de manera muy parecida al tópico del manuscrito que contiene el destino prescrito, o sea la escritura de dimensión fatídica cuyo desciframiento revela la imposibilidad

de crear (CASTRO, 2002, p. 141). Asimismo se elimina el límite entre lo trascendental y lo material empírico, se trata de “un caso en el que la creatividad supera el abismo razonador de la ciencia, del positivismo y del materialismo.” (LÓPEZ MARTÍN, 2005, p. 380) Además, el procedimiento gradual de animar al objeto representado subvierte la noción de la representación tradicional. La técnica de la fragmentación visual y el juego con la imagen tipográfica – por cierto, muy rudimentario en este texto temprano del modernismo¹⁰ – adelanta claramente la destrucción de los ideales tradicionales de épocas posteriores, las técnicas vanguardistas de despedazar y construir algo nuevo de las piezas. En este texto juvenil de Holmberg, en cuya obra posterior seguirán dominando los elementos fantásticos (hasta con gérmenes de ciencia-ficción), se propone estirar los límites existentes del arte convencional, tanto a nivel contextual como discursivo, con lo cual se propone transformar la realidad objetiva inadmisibles.

10 La “Novela corta y lastimosa” de Eduardo Wilde, otro texto narrativo del modernismo argentino innovador, que opera con la técnica de la fragmentación y donde la elipsis cobrará una función importante en la estructuración narrativa, aunque en un tono bien distinto de Holmberg, no aparecerá hasta 1899.

REFERENCIAS

- BIOY CASARES, Adolfo. *En memoria de Paulina*. In: La trama celeste. Madrid: Alianza, 2000, p. 7-23.
- CASTILLO, Abelardo. *Carpe Diem*. In: Las maquinarias de la noche. Buenos Aires: Emecé, 1992, p. 15-28.
- CASTRO, Andrea. *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*. Göteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2002.
- CORTÁZAR, Julio. *Apocalipsis de Solentiname*. In: Los relatos 4. Pasajes. Madrid: Alianza, 1988, p. 12-18.
- CORTÁZAR, Julio. *Las babas del diablo*. In: Los relatos 3. Pasajes. Madrid: Alianza, 1990, p. 205-219.
- CORTÁZAR, Julio. *Las puertas del cielo*. In: Los relatos 3. Pasajes. Madrid: Alianza, 1990, p. 182-194.
- CORTÉS, Darío A. «El ruiseñor y el artista»: un cuento fantástico de Eduardo L. Holmberg. In: Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, p. 188-191.
- CRASH SOLOMONOFF, Pablo. *Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte* (estudio preliminar). In: Eduardo Holmberg. Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2006, p. 11-25.
- DE MAN, Paul. *Retórica de la temporalidad*. In: Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea. Hugo Rodríguez-Vecchini, Jacques Lezra (trads. y eds.). Río Piedras, EEUU: Ed. de la Universidad de Puerto Rico, 1991, p. 207-253.
- FREUD, Sigmund. *El poeta y los sueños diurnos*. In: Obras completas. Sweden: Widehouse Publishing, 2020. p. 3097-3109. E-book.
- GASPARINI, Sandra y ROMAN, Claudia. Fauna académica: las “calaveradas perdonables” de Eduardo L. Holmberg. In: Eduardo L. Holmberg: *El tipo más original y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg, 2001, p. 185-218.

- GASPARINI, Sandra. *La autobiografía en clave ectoplasmática: un fantasma de Eduardo L. Holmberg*. In: Barrancos, Dora et al. (eds.). *Criaturas y saberes de lo monstruoso*. Universidad de Buenos Aires: Ed. Facultad de Filosofía y Letras, 2008, p. 113-123.
- HAHN, Oscar. *Comentario*. In: Hahn, Oscar (ed.). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, p. 136-145.
- HOLMBERG, Eduardo L. *El ruiseñor y el artista*. In: Hahn, Oscar (ed.). *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada*. Santiago de Chile: Eds. Andrés Bello, 1998, p. 121-136.
- HOLMBERG, Eduardo L. *Dos partidos en lucha. Fantasía científica*. Buenos Aires: Corregidor, 2005.
- HORVÁTH, Kornélia. *Művészetfilozófia és művészi megformáltság Gogol Az arckép című elbeszélésében*. In: *Életünk*, Szombathely (9): 842-856, 1996.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Johannes Kretschmer (trad.). Rio de Janeiro: UERJ, 2013, p. 50-52.
- LÓPEZ MARTÍN, Lola. *Lo sensible y lo suprasensible en Eduardo Holmberg*. In: *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*. Eva Valcárcel (ed.). Universidade Da Coruña: Servizo de Publicacións, 2005, p. 375-382.
- LUKAVSKÁ, Eva. *Apuntes sobre el cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. *Etudes romanes de Brno* (1): 113-127, 2007.
- MESTERHÁZY, Balázs. *Reprezentáció, identitás, temporalitás (Benjamin allegóriafogalma és az allegória kora romantikus hagyománya: Novalis "Fichte-Studien"-je)*. In: Szegedy-Maszák, Mihály y Hajdu, Péter (eds.). *Romantika: világkép, művészet, irodalom*. Budapest: Osiris, 2001, p. 82-116.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación del marco*. In: *Obras completas 2*. Madrid: Revista de Occidente, 1966, p. 310-311.
- PAGE, Joanna. *Reflexividad en la obra de Eduardo Holmberg: el rol de la ciencia ficción y la fantasía en la modernización y el control de las masas*. In: *Revista Iberoamericana*, Pittsburg (259-260): 431-447, abr.-sept. 2017.

- PESTARINI, Luis. *El boom de la ciencia ficción argentina en la década del ochenta*.
In: Revista Iberoamericana, Pittsburgh (238-239): 425-439, enero-jun. 2012.
- PHILLIPS-LÓPEZ, Dolores. *El cuento fantástico romántico: entre «ortodoxia y herejía»*.
In: Semiosis, Veracruz (4): 39-48, jul.-dic. 2006.
- RIFFATERRE, Michael. *Fictional Truth*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1993.
- ROAS, David. *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid: CSIC, 2022.
- SANJINÉS, José. *La simultaneidad de códigos*. In: Sardiñas, José Miguel (ed.). *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. La Habana: Casa de las Américas, 2007, p. 215-224.
- SARTI, Graciela C. *Holmberg y los inicios*. In: Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine. Universidad de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, 2012, p. 282-290.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Silvia Delpy (trad.). Barcelona: Eds. Buenos Aires, 1982.
- ZAMBRANO, María. *El sueño creador*. Editor digital: Titivillus, 2018.