

«FANTASMAS» DE OLA HANSSON EN UN PERIÓDICO DEL NOROESTE DE ARGENTINA¹

ANA MARÍA RISCO DE MARTINO
INVELEC / CONICET – Universidad Nacional de Tucumán
anariscomartino@gmail.com

Recibido: 19-05-2023

Aceptado: 15-06-2024



RESUMEN

El horror en la literatura argentina de fines del siglo XIX cobra significativa importancia a través de las distintas modulaciones del género fantástico publicado en los periódicos. En 1898, el diario *El Orden* de Tucumán, una provincia del noroeste de Argentina, publica «Fantasmas», un relato de Ola Hansson. El presente trabajo analiza la representación del fantasma como un recuerdo de lo imposible y de la muerte. El análisis muestra las relaciones entre el género fantástico y la ruptura de esquemas sociales tradicionales.

PALABRAS CLAVE: fantasma; gótico; periódico; crítica social; Ola Hansson.

«GHOSTS» BY OLA HANSSON IN AN ARGENTINE NORTHWEST NEWSPAPER

ABSTRACT

Horror in Argentine literature at the end of the 19th century takes relevance through the different expressions of the fantastic genre appeared in newspapers. In 1898, a journal from Tucumán, a Province of the Argentine Northwest, published «Ghosts», a tale by Ola Hansson. The present work analyzes the representation of the ghost as a remembrance of death and the impossible. This study shows the relation between the fantastic genre and the disruption of traditional social schemas.

KEYWORDS: ghost; gothic; newspaper; social criticism; Ola Hansson.

¹ El presente trabajo se inscribe en el marco del proyecto investigación personal que desarrollo como Investigadora en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) de Argentina.

La tormenta producía un ruido infernal alrededor de la casa.
Como un monstruo pesado, pasaba sobre la playa...

OLA HANSSON

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene como objetivo central rescatar del olvido y visibilizar a través del análisis el cuento «Fantasmas» del escritor sueco Ola Hansson, publicado en 1898 en el diario *El Orden* de Tucumán —provincia del noroeste argentino—, y con ello mostrar la transcendencia de su obra fuera del mundo cultural europeo. Para ello, nos aproximamos brevemente a los intereses del público lector de la prensa periódica argentina de fines del siglo XIX, buscamos realizar un breve contrapunto entre lo predominante en Europa, sobre todo en España, y en Latinoamérica y Argentina.² En este recorrido del fantástico como género literario leído a través de los diarios, indagamos sus conexiones con el decadentismo y el simbolismo, para constatar dichas influencias en el texto de Hansson, sobre todo en la representación del fantasma. Y, finalmente, analizamos, por un lado, su hibridez genérica, que, sin embargo, permite su adscripción dentro del fantástico; por otro lado, sus vínculos con el material de creencias populares diversas —hecho novedoso que incidiría en la memoria colectiva provincial donde se publica—; y, por último, las representaciones fantasmales erigidas con una marcada intención de crítica social.

2. EL HORROR, LECTURA DE ENTRETENIMIENTO EN LA ARGENTINA FINISECULAR

Hacia fines del siglo XIX —momento en que el público argentino, lector ávido de folletines, ya ha demostrado un interés especial por las historias marcadas por el terror y el crimen a través de la lectura de los relatos de Eduardo Gutiérrez y Eduardo L. Holmberg (Morilla Ventura, 2000), entre muchos otros—, los diarios de la época apuestan por la publicación de

² El panorama presentado aquí no tiene intenciones de exhaustividad, sino que se elaboró a través de algunos aspectos abordados por una selección de los estudios sobre el tema. No es nuestra meta hacer una reconstrucción del sistema literario europeo para suscribir en él el cuento de Hansson, ni tampoco se presentan las repercusiones de la obra de Hansson en el sistema literario argentino, ya que ambos panoramas excederían nuestros objetivos iniciales de rescate y visibilización del cuento, con el riesgo de extender demasiado un recorrido tratado ampliamente por los estudios mencionados y referenciados en este trabajo.

relatos experimentales próximos a la novela naturalista con un marcado científicismo que deriva en los primeros experimentos de ciencia ficción (Quereilhac, 2016; Gasparini, 2012; Castro, 2003). En este punto, los estudiosos han llamado la atención de la sección del folletín de los diarios como un espacio significativo para el desarrollo de la literatura: «La importancia de los textos breves aparecidos en periódicos y revistas es altísima debido a su calidad y cantidad, y a constituir una faceta del devenir literario más dinámica que los libros (debido a la mayor facilidad de publicación y, por tanto, de difusión y dispersión), permitiendo tomar el pulso estético de una época» (Abraham, 2015: 511).

En este marco finisecular, el gusto por el gótico y el fantástico en Argentina se manifiesta paradigmáticamente en las múltiples reproducciones de los relatos de Edgar Allan Poe y de E.T.A. Hoffmann, entre los más conocidos (Abraham, 2015: 629-646; Englekirk, 1934: 34; Barcia, 2010: 292; Castro, 2008: 101; Roas, 2011: 157-158), que coexisten con una interesante producción local (Abraham, 2015: 512; Castro, 2008: 121; Buret, 2017b; Buret, 2018). Estas preferencias demuestran la canalización literaria de esa angustia producida por las contradicciones de la modernidad derivadas del complicado universo europeo y trasplantadas con la inmigración. Los relatos de terror generan un sentimiento de empatía por ciertos protagonistas, víctimas de las transformaciones económicas y urbanas de la época, que —junto al ideario del progreso y de los avances tecnológicos— revelan su lado oscuro y monstruoso con invenciones capaces de aniquilar al hombre y hacer desaparecer pueblos completos. Esta monstruosidad se manifiesta desde fines del siglo XVIII y se recrudece a través de la invasiva expansión mundial de la estructura capitalista que la sustenta.

En el contexto de esta complejidad moderna, la incorporación literaria del terror y la monstruosidad se presenta a través de la interconexión de los géneros narrativos.³ En este sentido, Luis Martínez de Mingo, en la delimitación de las manifestaciones maravillosas, fantásticas, de terror, de ciencia ficción y policiales, predominantes en el mundo literario europeo del siglo XIX, reconoce sus afinidades y los múltiples «puentes de comunicación» existentes entre ellos (2004: 25).

3 Por cuestiones expositivas, en el presente trabajo no se realiza un panorama exhaustivo del género fantástico y gótico en Europa —y sus relaciones con lo ideológico y con otros sistemas literarios, como el clásico grecolatino—, que se traslada también a Argentina por la inmigración y por el naciente mercado literario de importaciones y exportaciones de libros y periódicos. Remitimos para ello a la amplia bibliografía sobre el tema y mencionamos los siguientes autores: Alfons Gregori (2015), José Monleón (1990), Rosemary Jackson (1981) y Ana González-Rivas (2011), entre muchos otros.

El interés de los escritores argentinos por la literatura fantástica se manifiesta en la producción local a través de la hibridez genérica entre fantasía, terror, científico, misterio y policial (Castro, 2002; Castro, 2003; Quereilhac, 2010; Quereilhac, 2016; Delaney, 2006; Setton, 2010). En sus producciones se evidencian estos «puentes de comunicación» entre los distintos géneros narrativos trasplantados. Un caso ejemplar es *Nelly* de E. Holmberg (1896), considerada como un relato policial fantástico (Setton, 2014), texto de difícil clasificación literaria para la crítica (Gasparini, 2012: 288-290).

Según Julio Cortázar (1994), en la historia literaria argentina del siglo XIX resulta difícil encontrar referentes que reproduzcan el gótico europeo. El famoso escritor menciona, por un lado, a Juana Manuela Gorriti como una de las autoras cuya producción se aproxima con mayor intensidad mimética a la literatura gótica europea; y, por otro, a Holmberg, «cuyos textos pasan sin exceso de genio por todas las variantes de lo gótico» (Cortázar, 1994: 80). Por dicha razón, la influencia de la literatura gótica se evidenciaría más precisamente en el plano de la recepción, ya que la producción argentina estaría constituida por variantes del género con sello propio.

Por su parte, algunos estudiosos enfatizan la existencia de precedentes del fantástico-gótico en la literatura argentina y latinoamericana, sobre todo en relación con el tema de los aparecidos y de los fantasmas. La crítica reitera el nombre de Juana Manuela Gorriti como un caso ejemplar (Casanova-Vizcaíno, 2014: 133), pero también se destaca a Raimunda Torres y Quiroga (Abraham, 2014; Buret, 2017a; v. Torres y Quiroga, 2014).

Martínez de Mingo identifica elementos fantásticos en la naciente literatura hispanoamericana en el período comprendido entre 1870 y 1880, época en la que los relatos evidencian una mezcla de rasgos procedentes del naturalismo científico, del simbolismo y de un romanticismo considerado tardío (2004: 156). Por su parte, Florencia Buret, profundiza la presencia del género en las revistas culturales de Argentina entre 1861 y 1884 (2017b; 2018). Para Carlos Abraham (2015) los antecedentes del fantástico se pueden reconocer en los primeros periódicos porteños de principios del siglo XIX, a los que denomina diarios «gótico-políticos», emulando la categoría «gauchi-políticos»:

Una vertiente hasta ahora ignorada de esta prensa argentina del siglo XIX es la constituida por lo que hemos dado en llamar periódicos gótico-políticos. Eran publicaciones de índole satírica y humorística, con un contenido informativo casi nulo, y con un título que designaba alguna clase de entidad más o menos fantástica (como *El Duende*, *El Diablo* o *La Bruja Nocturna*). El texto del periódico, en primera persona y compuesto por sátiras anónimas, era atribuido a la

autoría de dicho ser fantástico, travieso y mordaz, que por sus poderes mágicos lograba enterarse de todo lo que ocurre, hasta de los más recónditos secretos políticos y sociales (Abraham, 2015: 107).

Se ubica este tipo de prácticas en una tradición heredada de los españoles en el Río de la Plata: «No son un fenómeno surgido de la nada, sino que constituyen un eslabón más de una larga tradición hispana, existente desde mucho antes del siglo xix. El primer ejemplo conocido son los *Papeles del Duende Político de Palacio*, conjunto de poemas satíricos, firmados por un misterioso Duende Crítico de la Corte, que comenzaron a circular en hojas manuscritas semanales en Madrid el 8 de noviembre de 1735» (Abraham, 2015: 107-108).

Hacia mediados y fines del siglo xix, la sección del folletín de los diarios suele publicar novelas y relatos por entregas entre los que figuran traducciones y reproducciones de textos de autores anónimos y de argentinos o extranjeros. Abraham registra en la prensa porteña de mayor circulación entre el público de la época relatos de escritores españoles, ingleses, franceses y algunos alemanes. Reconoce asimismo la influencia de tales lecturas en los propios escritores argentinos que se nutren de estas páginas sueltas para su inventiva personal (2015: 512). Por su parte, acorde con esta línea, Pedro Luis Barcia señala las traducciones de autores contemporáneos en distintas lenguas modernas como una de las mayores contribuciones de *La Biblioteca Popular de Buenos Aires* (1878-1883) a la cultura porteña y Argentina (Barcia y Di Buchianico, 2012: 48). Y dentro de esta publicación periódica, Andrea Pagni destaca la labor de traducción del alemán al español realizada por Alejandro Korn en la década de 1880 (2011: 13-29).

Con respecto a la evolución del género gótico en relación con el fantástico en Latinoamérica, nos interesan particularmente los últimos años del siglo xix, cuando el género se vincula con el modernismo y el decadentismo. En este sentido, pareciera ser que esta coexistencia manifiesta una tensión entre, por un lado, la atracción/goce por los tópicos de la época: ciencia, sexo, muerte y modernidad; y, por otro, su rechazo. «Esa vertiente del decadentismo modernista que se expresa, en parte, en la presencia de fantasmas y aparecidos, coincide —señala Mora— con el gótico europeo» (Casanova-Vizcaíno, 2014: 133).

Por otra parte, en la relación entre el decadentismo, el simbolismo y el género gótico sobresale la imagen de la mujer fatal —representada por Salomé— (Morales Orozco, 2015: 173; Rogel Cueva, 2021: 6-7), cuya condición femenina se muestra degradada por su sensualidad y signada por una belleza perturbadora. Entre los escritores decadentes más leídos —y cuya prosa constituye una de las más difundidas por la prensa argentina y latinoamericana—

encontramos los nombres de Oscar Wilde, Jules Barbey d'Aurevilly y Joris-Karl Huysmans, entre muchos otros (v. Iglesias, 2009).⁴

En este sentido, resuenan las palabras de Cortázar (1994), quien identifica lo mejor de la herencia gótica en el momento de depuración de esa escenografía recargada, característica del período de auge del género, cuyo germe nace en el seno del movimiento romántico. Como ejemplo, el escritor argentino menciona al autor inglés Thomas Love Peacock que rechaza y se burla de esta artificialidad. Recuerda, además, a Oscar Wilde y el uso irónico de los ambientes góticos en «El Fantasma de Canterville», como modelo que prendió con mayor fuerza en los autores rioplatenses del siglo xx. La mención de Wilde y de su propensión a burlarse y poner en evidencia la artificialidad escenográfica del gótico resulta, a nuestro entender, uno de los mayores aportes al género, pues provoca justamente el escepticismo decadentista finisecular.

En esa imposibilidad de reproducir, en su vertiente puramente mimética, el gótico como un género artificial, Cortázar sostiene que en la Argentina «recibimos la influencia gótica sin caer en la ingenuidad de imitarla exteriormente» (1994: 87). Con respecto a la consideración de dichos textos en su recepción periodística, Abraham observa una tendencia de refuerzo de esquemas conductuales o normas morales, en lugar de presentar una innovación estilística en materia narrativa (2015: 513).

Precisamente allí, en el plano de la recepción y del didactismo moralizante, ubicamos la traducción de un relato del escritor sueco Ola Hansson (1860-1925),⁵ «Fantasmas», publicada en un diario de provincia, *El Orden*⁶ de

4 Una clara muestra de la influencia explícita de los escritores decadentes en su relación con el género gótico en Latinoamérica se encuentra a principios del siglo xx en Bogotá. Nos referimos concretamente al texto de Filógenes Flavo *Fantasma. Apoteosis del decadentismo literario* (1908).

5 Ola Hansson fue un escritor y crítico sueco, considerado el introductor del Decadentismo en su país. Ingresa en el ámbito literario con *Poemas* (1884) y *Nocturno* (1885). Su novela *Sensitiva amorosa* (1887) tuvo una recepción negativa y polémica en su tierra natal, por el tono decadentista y las críticas a la sociedad de su época. Tras su repercusión escandalosa, Hansson se aleja de Suecia y se radica por unos años en Alemania. Allí fue uno de los escritores interesados en rescatar del olvido la obra de Nietzsche. Su vida se torna itinerante entre distintos países europeos hasta que finalmente se instala en Turquía donde fallece.

6 *El Orden* de Tucumán es un periódico de la tarde, que se edita diariamente entre 1883 y 1944, con interrupciones por cuestiones políticas. Fue fundado y dirigido desde 1883 hasta 1886 por el abogado y luego político Ernesto Colombres, quien se aleja de sus funciones directivas para hacerse cargo de su banca como diputado nacional por la provincia de Tucumán en 1886. Continúa en la dirección el periodista León Rosenvald hasta su fallecimiento en 1923. Luego le suceden sus hijos hasta el quiebre de la empresa entre 1943 y 1944. Sus talleres siguen funcionando hasta 1946. Luego son adquiridos por la Universidad Nacional de Tucumán. Los ejemplares del diario se conservan actualmente en el Archivo Histórico de la Provincia de Tucumán y en la Fundación Miguel Lillo de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue uno de los periódicos de mayor vida pública en la capital tucumana, considerado uno de los principales del norte argentino de entresiglos. Se imprime durante casi sesenta años, duración superada posteriormente por *La Gaceta*. Es un diario de carácter general, de línea editorial conservadora en un principio, luego inclinada hacia la naciente Unión Cívica Radical, para finalmente distanciarse y

Tucumán en febrero de 1898. Este texto pone de manifiesto la conexión entre el gótico, el decadentismo y el realismo más materialista (en el sentido social), generando una polémica narración que remite a —y dialoga con— las leyendas y creencias populares europeas y del noroeste argentino.

Por otra parte, resulta significativo tener presente —para el análisis del cuento— la distinción de Miriam López Santos, siguiendo a David Roas, entre el fantasma real y el apariencial en el sistema narrativo europeo: «Los escritores se recrean, para lograr el deseado efecto de terror, en las figuras de dos tipos de fantasmas: el fantasma real, el muerto viviente y el ser solo en apariencia fantasmal. Es decir, por un lado, el fantasma que se percibe, se siente, pero en ningún momento se ve y, por otro, el verdadero fantasma, acompañado de toda la parafernalia que se le suponía» (2010b). Esta distinción, que habilita la pregunta sobre la naturaleza de la construcción del/los fantasma/s en el relato de Hansson, será abordada en el siguiente apartado.

3. *El Orden de Tucumán* PUBLICA UN CUENTO DE FANTASMAS

El gusto del público argentino de fines del siglo XIX por la llamada literatura gótica y de terror, tanto en su vertiente europea como norteamericana, se debe, en gran medida, a las traducciones difundidas por las publicaciones periódicas. En consonancia con este interés, el diario *El Orden* de Tucumán, desde sus inicios, en la década del ochenta, publica este tipo de traducciones —además de reproducir las publicadas en periódicos porteños—, así como también relatos experimentales de escritores locales residentes en Tucumán o relacionados con el circuito periodístico-literario tucumano-rioplatense y latinoamericano de la época (Risco, 2015: 176-177).

Llama particularmente la atención la publicación de «Fantasmas», de Ola Hansson, un escritor de origen sueco quien estuvo radicado temporalmente en Alemania a fines del XIX (García-Posada, 2010: 116), en un diario del interior de Argentina, por una parte, porque no es una reproducción de algún material editado por periódicos porteños; y, por otra, por el carácter transgressor y crítico del cuento en una provincia de tradición conservadora. El relato se publica en dos entregas: el lunes 7 y el martes 8 de febrero de 1898. No se

adquirir una tendencia política ambigua. En sus páginas colaboran escritores reconocidos y jóvenes entre quienes podemos mencionar a Rubén Darío, Eduarda Mansilla de García, Alberto y Germán García Hamilton —ambos fundadores de *La Gaceta*—, Leopoldo Lugones, Juan B. Terán, Julio López Mañán y Ricardo Jaimes Freyre, entre otros (Risco, 2009: 118-138).

indica la fuente de donde proviene el texto original, ni se informa si se trata de una correspondencia entre el traductor y el autor. Debajo del nombre del autor, en los renglones siguientes, aparece una aclaración de exclusividad de la traducción de esta pieza literaria para el vespertino tucumano: «Traducido del alemán para *El Orden* por A.L.P.».⁷ Las iniciales del nombre del traductor funcionan como firma que certifica la originalidad de esta versión del cuento.⁸ Sin embargo, al no especificarse la identidad real del traductor, la cuestión de su calidad queda expuesta en primer plano.

Reconocido en Alemania, lejos de su tierra natal tras autoexiliarse por las repercusiones del escándalo suscitado por su obra *Sensitiva amorosa* (1886), Ola Hansson ha sido considerado por la crítica posterior como el introductor del decadentismo en Suecia (García-Posada, 2010: 126). El autor lleva a cabo una importante labor literaria en tierra germana, impulsado por su esposa, la famosa crítica Laura Marholm, y adoptando como idioma franco el alemán (2010: 121). Cabe destacar que la obra literaria de Hansson, traducida al español —y de cuyas noticias encontramos referencias en publicaciones periódicas españolas de la época— ha quedado en las sombras por mucho tiempo. Por dicha razón, se generó una gran expectativa ante el anuncio de la primera traducción al español de *Sensitiva amorosa* en 2010.⁹

Este prolongado ensombrecimiento de la obra de Hansson en el ámbito hispanoparlante habría reforzado la indiferencia del campo literario y crítico con respecto a su posible repercusión en los escritores y lectores hispanoparlantes, y argentinos en particular, del fin de siglo decimonónico. Su figura probablemente quedó opacada por la repercusión de la obra de August Strindberg, escritor a quien el propio Hansson ayudó a establecerse literariamente durante su exilio en Alemania (García-Posada, 2010: 116). El hallazgo de un relato de Hansson traducido al español, exclusivamente para un diario argentino de provincias, nos abre un interrogante sobre la influencia de su lectura en el ámbito literario de la época. Evidentemente, la obra de Hansson era leída y tenía sus seguidores contemporáneos en la prensa diaria hispanoparlante,

7 Hasta la fecha no pudimos determinar la identidad del traductor que se esconde detrás de estas iniciales.

8 Al carecer del original del cuento de Hansson en idioma alemán que dio lugar a esta versión traducida exclusivamente para *El Orden* de Tucumán, el presente trabajo no aborda la cuestión de la traducción en sí misma, ya que no se puede contrastar ambos textos -original y su traducción- lo que impide valorar el grado de libertad de la versión en castellano. Esta perspectiva excede nuestros propósitos iniciales, presentados en la introducción. Sobre estudios acerca de la traducción y el sistema literario y editorial latinoamericano y argentino, v. Pagni (2004; 2005; 2011), Sarlo (1998) y Willson (2006), entre otros.

9 En 2010 la Editorial Funambulista edita *Sensitiva amorosa* en español con la traducción, el posfacio y las notas a cargo de Elda García-Posada.

tal como lo demuestra la trascendencia de su polémica con Max Nordau, publicada primeramente en *La Revue des Revues* el 1 y el 15 de junio de 1894 bajo el título «La maladie dans la Littérature actuelle» (v. Hansson, 1894; Nordau, 1894), y reproducida por los periódicos y revistas de la época, entre ellos, en el volumen 75 de *La España Moderna* (v. Hansson, 1895; Nordau, 1895). El intercambio periodístico entre España y Argentina, y la circulación de la prensa francesa en el Río de la Plata, podría haber difundido dicha polémica. Por otra parte, desde una perspectiva histórica, «Fantasmas» de Hansson aporta modulaciones interesantes entre los géneros fantásticos y los movimientos literarios finiseculares, concretamente establece vínculos entre la literatura gótica, de terror y el decadentismo.

Que se dé publicidad a la traducción de este cuento en un periódico de Tucumán, provincia del noroeste argentino, resulta un hecho significativo porque el relato contiene elementos que activan, en la memoria colectiva local, un mito del ámbito azucarero tucumano, la principal fuente de trabajo de la época. El relato comienza con la fórmula tradicional de los cuentos de misterio y de terror: una reunión entre amigos en un contexto climático de tormentas, durante la cual se instala el tema de los aparecidos. El cuento contiene los elementos propios de los relatos góticos: la casa sombría o morada gótica —aislada de lo urbano—, con mobiliario desolador —acorde con el ambiente lúgubre—, habitada por personajes misteriosos, atormentados y solitarios, que guardan un secreto, donde lo femenino constituye el matiz aterrador que debe ser anulado (Negroni, 2011: 280-284; López Santos, 2010a: 111).

El relato de Hansson sucede en un entorno enigmático que enmarca otra historia de mayor intriga, procedimiento empleado también por Leopoldo Lugones (2010) en «Licantropía», de 1898 —texto reeditado luego bajo el título «Un fenómeno inexplicable» (1906) (Quereilhac, 2008: 75)— y por Juana Manuela Gorriti en «Coincidencias. El emparedado» (1876), teniendo en cuenta las grandes distancias entre las obras en cuanto contenido. Se trata del relato enmarcado, una estrategia narrativa que presenta un relato dentro de otro, que remite a dos clásicos del género, particularmente a *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) y a la obra de Poe. En el cuento que aquí estudiamos, se introduce al lector en una especie de descenso hacia lo más macabro. En el comienzo del relato, que denominamos marco inicial por cuestiones expositivas, se presenta una escena en una estancia aislada del pueblo. Esta primera residencia remite a uno de los principales elementos del gótico tradicional ya mencionado, cuya particularidad en esta historia consiste en su duplicación: la morada aislada, oscura y misteriosa es el escenario que introduce, a su vez, una

segunda vivienda, más gótica aún, en la que enseguida nos centraremos. En esta primera estancia se destaca una habitación cerrada (escenario que comparte con el policial clásico). La intimidad y la calidez que brinda el hogar, simbolizado por el fuego de la chimenea y por el aroma del «toddy», el chocolate que está calentándose en el fuego, dan la sensación de un ambiente tranquilo y amigable. La tranquilidad de la amena charla entre los dos amigos que tiene lugar en la habitación-refugio de la tormenta se altera por un evento inexplicable: el ruido de la puerta de entrada de la casa y el sonido de pasos que suben una escalera. Dichas resonancias movilizan a los amigos a inspeccionar el edificio. El misterio se acrecienta ante la búsqueda infructuosa de un supuesto intruso y por la evidente falta de explicación de tales ruidos. A partir de esta introducción, se instala en la conversación el tema de la creencia en los aparecidos, e, inmediatamente, surge el término «fantasma». Este aparente primer espectro que no se materializa ante la búsqueda de los amigos, contrastará con otro espíritu cuya materialización, además de producir terror, provoca la curiosidad del segundo narrador, para quien además tendrá un valor instrumental, tal como veremos. De este modo, se inicia una historia enigmática que produce intriga y cuyo relator, quien pasa a dominar el proceso de la enunciación de la historia, transmite preocupación, angustia y miedo.

La pareja de amigos, que alternan como narradores de ambas historias, de forma similar al cuento de Lugones, presenta los rasgos propios de los relatos de terror: el primer narrador es escéptico y cuestiona la veracidad de los hechos narrados, acorde con la postura positivista en boga; el segundo es crédulo al punto de mostrar una fuerte convicción:

«¿Crees tú en aparecidos?» Le pregunté riendo.

«Sí», replicó él con voz firme y tranquila.

«Por la sencilla razón de que no puedo negar hechos. ¿No debo acaso fiarme de mis sanos sentidos? ¿Por lo demás, qué tiene de extraordinario que uno crea en lo que se llama fantasma? Esta palabra no es sino el nombre que se da a muchas cosas que no es posible o no se ha podido aún explicar naturalmente. Una palabra antigua y tonta que ha caído en descrédito. Estoy convencido de que existen fenómenos que nos asustan sólo porque no nos los podemos explicar, porque no nos sentimos dueños de ellos. Nos dominan, nos encontramos ante ellos con las armas rendidas, sin comprenderlos, como niños o salvajes. El salvaje y el niño temen mil cosas que a nosotros no nos espantan; éas son sus fantasmas» (Hansson, 1898a: 1).¹⁰

10 Se actualizó la ortografía del original en todas las citas textuales reproducidas del relato.

La intriga que generan estas afirmaciones en el primer narrador estímula al segundo a relatar una de sus experiencias fantasmales. Así se cierra este marco introductorio y el primer narrador, protagonista sin nombre, concede el poder del discurso al ingeniero Anton Berg, su amigo, el segundo relator: «Me han sucedido casos muy curiosos, casos que excluyen toda posibilidad de engaño o error, hechos para cuya explicación no bastan las leyes naturales conocidas hoy. ¿Quieres oír un caso de estos?, agregó. Consentí con placer. Mi amigo preparó un “toddy”, encendió un nuevo cigarro y me refirió lo siguiente» (Hansson, 1898a: 1).

Berg se remonta a unos años antes, cuando trabajaba como inspector de impuestos para una fábrica de alcohol cercana a la ciudad noruega de Kristiansand. Es decir, se reitera el tópico del lugar apartado, representado esta vez por la distancia física existente entre la ciudad, la fábrica y el pueblo que alberga la propiedad llamada Kragerid,¹¹ que reúne las casas de los trabajadores, de los sirvientes y el edificio central de los propietarios. El clima lluvioso, tormentoso, siempre con una humedad sofocante, el largo camino que debe atravesar el protagonista, el tiempo que transcurre —un día completo— hasta llegar al lugar de inspección son elementos que nos revelan una atmósfera gótica, cuyo punto culminante es la llegada a la estancia donde debía alojarse el protagonista en la oscuridad de la noche. Asimismo, se describen dos edificios con rasgos góticos: el primero, grande, oscuro, impenetrable y misterioso, que representa la morada gótica por excelencia —a la que no puede acceder el protagonista en este momento— y que constituye la vivienda de los dueños de la fábrica; y, el segundo, una casa pequeña con apariencia de posada medieval, habitada por los sirvientes, lugar en el que el protagonista tiene asignada una habitación para pernoctar.

El secreto que esconde la propiedad se intuye, desde un primer momento, en el silencio de los personajes que reciben a Berg y en sus respuestas evasivas a cada una de sus preguntas. En este punto, cabe la caracterización de la casa dentro de los términos de Javier Marías: «Es difícil saber si se trata de las casas mismas o de ciertos moradores, pero algunas de las primeras no acaban de desprenderse de quienes las habitaron un día, tal vez —simplemente— cuando queda memoria de ellos: aquí vivió alguien famoso, aquí se cometió tal crimen, aquí hubo un suicida. Se coloca una placa que lo anuncia o, por el contrario, se hace todo lo posible por que el hecho terrible se lo trague el olvido» (2001: 23).

11 Probablemente sea una alusión al pueblo de Kragerø.

Inmediatamente, luego de acomodarse en su habitación, Berg escucha ruidos provenientes del exterior, similares a los del comienzo del cuento. Esta vez se trata de unos golpes en la ventana y de ruidos de pasos humanos sobre la tierra humedecida por la lluvia. La curiosidad de Berg lo conduce a averiguar el origen de tales sonidos: aproxima su lámpara a la ventana, pero no observa más que un largo sendero solitario en la oscuridad de la noche. Cambia su posición, colocándose detrás de unas cortinas para poder observar sin ser observado desde el exterior y descubre un rostro humano de apariencia cadavérica que lo mira desde debajo de su ventana y que desaparece casi al instante. El narrador relata la sensación de terror ante tal presencia: «...en sus facciones había una expresión que me hizo estremecer, como si hubiera visto aplastar un cuerpo humano bajo una piedra. Solo un momento lo vi y desapareció, pero yo quedé largo tiempo como clavado en mi sitio» (Hansson, 1898a: 1).

El encuentro con el dueño de la fábrica, el señor Lundholm, se lleva a cabo al día siguiente. El fabricante aparece caracterizado como un hombre «alto, enjuto y sombrío» (Hansson, 1898a: 1), que sale del edificio grande para recibir al inspector, en una actitud que pone en evidencia la asimetría social entre el dueño de la fábrica y un empleado más. Durante el desayuno, aparece la esposa de Lundholm, cuya descripción resulta más sombría que la del fabricante: «Era una mujer baja, insignificante, con una cara que hacía recordar una masa aplastada. Lo único que tenía de vida en ese semblante eran sus ojos, pequeños redondos y punzantes, colocados entre pliegos de piel que parecían sacos» (Hansson, 1898a: 1). De este modo, se cumple otro de los típicos góticos señalados por Negroni (2011: 282): la caracterización de los habitantes de la casa misteriosa como seres solitarios, oscuros, perdidos, atormentados e igualmente misteriosos.

El ritual del desayuno silencioso, la falta de participación de la señora en la primera comida, limitándose a permanecer y deslizarse siempre a las espaldas del protagonista —hecho que señala como angustiante— constituye una de las principales inquietudes por las cuales Berg comienza a verificar la existencia de un secreto en Kragerid, asociado con los dueños del lugar. La presión por acelerar el final de las comidas ejercida por el fabricante y su esposa se manifiesta en el nerviosismo ante su demora en saciar su apetito. Estas presiones se reiteran ritualmente en todos los momentos de la comida y siempre resulta exitosa, pues el protagonista no resiste tal condicionamiento de impaciencia y finaliza su almuerzo sin satisfacción. Este hecho, aparentemente intrascendente e interpretado por el protagonista, en un primer momento, como señal de avaricia y mezquindad propia de los hombres de negocio, re-

sulta significativo para caracterizar la relación de poder que se establece, desde un principio, entre los dueños y el empleado-inspector. Se trata de un poder amenazante, hostigador e incómodo, que será revertido hacia el final.

Siguiendo los tópicos del gótico señalados por Negroni más arriba, el tema del mobiliario también aparece en este relato. Sin embargo, este punto —al igual que la importancia del ritual del desayuno-almuerzo que obsesiona al protagonista— presenta diferencias significativas con el gótico clásico. La descripción del mobiliario resulta desconcertante para el mismo protagonista por la exaltación cromática del blanco y por el predominio de la luz en una morada, que la noche anterior parecía tan oscura por dentro como su apariencia externa. Esta luminosidad de los muebles, de los detalles y de los grandes ventanales provoca un quiebre con el gótico clásico —ya sea barroco o austero, pero siempre predominantemente oscuro— y conecta directamente con las preferencias simbolistas, decadentistas y modernistas de la lírica finisecular, que asocian lo blanco con lo espectral y con la muerte. Tal es el sentimiento de desolación de Berg al inspeccionar el mobiliario que lo induce a comparar el decorado con un «desierto blanco» (Hansson, 1898a: 1).

La obsesión de Berg por la insistente impaciencia del matrimonio Lundholm ante la duración de las comidas lo conduce a investigar sobre este extraño comportamiento. Sospecha de una forma de mezquindad característica de los propietarios como modo de economizar los víveres. Tal situación opriime y hostiga al protagonista hasta tal punto que altera su trabajo de inspección y constituye una muestra de maltrato laboral. A la reflexión sobre la mezquindad que los propietarios manifiestan en los momentos de la comida, se une la evaluación del salario que Lundholm paga a Berg: una suma escasa si se considera que se ahorran los gastos de viático y de alojamiento del inspector, ya que él duerme en su propiedad y comparten una comida miserable. El protagonista, conocedor de sus derechos, comienza a mostrar signos de descontento y a buscar un cambio. Sobre todo, por la habitación, que parecía abandonada, sus muebles estaban deteriorados y la decoración era tacaña. La ocasión de solicitar un cambio se presenta en un instante de quietud y aparente empatía entre el narrador y el señor Lundholm, en una visita que realiza el propietario al cuarto del protagonista para invitarlo a la casa de un amigo. Berg accede. Durante el camino de regreso a Kragerid, por la noche y con una atmósfera húmeda, neblinosa, pantanosa y gótica, sucede un segundo momento de extrañas revelaciones espirituales: el ladrido de un perro que atemoriza al fabricante, el cruce de un carrojaje seguido de un enorme perro de color amarillo y la transformación del rostro de Lundholm por el espanto ante tal

aparición. Berg reconoce de inmediato en esta mueca macabra la misma imagen cadavérica que había confundido la primera noche con un espectro.

Este misterioso episodio y la charla sobre la necesidad de cambiar de posada, aduciendo intolerancia a la soledad, producen el comienzo de la anhelada mejoría laboral de Berg, aunque no logre convencer aún a Lundholm de pagarle un alquiler en el pueblo. El comienzo del alivio se evidencia, por un lado, en la actitud de la esposa del fabricante, quien muestra mayor amabilidad y no mezquina la comida como en los días anteriores; y, por otro, en algunos detalles de la habitación, cuyos muebles son reemplazados por algunos más modernos. Sin embargo, la angustia del protagonista no se resuelve y confiesa: «Reinaba un espíritu extraño en esa casa y sobre sus habitantes, mitad abatimiento y mitad intranquilidad nerviosa» (Hansson, 1898b:1), intranquilidad que se manifiesta en el interminable y nervioso deambular nocturno del señor Lundholm, quien casi cotidianamente espía la habitación de Berg desde el exterior. Estas conductas obsesivas del propietario hacen sospechar al protagonista que el secreto y el misterio están relacionados con esa misma habitación.

Una tercera revelaciónpectral se manifiesta unas semanas después en este cuarto, en un momento en el que el protagonista se encuentra entre meditabundo, apático y somnoliento. Siente pasos en la escalera y comprueba que se abre la puerta, por donde ingresa una mujer joven y rubia acompañada por un perro amarillo, similar a un «león en miniatura» y al que la mujer sujetala con una cadena de hierro. El ingreso de esta mujer en la habitación del protagonista pone en primer plano el tópico propiamente gótico del umbral entre dos mundos, esa frontera que franquea el narrador y que conecta con una dimensiónpectral. El protagonista justifica la imposibilidad de distinguir los rasgos del rostro de la joven por la intensa luz que penetra en el cuarto cuando ella ingresa. Podría decirse que, siguiendo a Daniel Link, esta aparición fantasmal se presenta desde la perspectiva del narrador como una «figura difícil de asir» (2009: 5-6). A pesar de su ceguera parcial por el encandilamiento luminoso, el protagonista puede reconocer una cicatriz en un lado del cuello de la mujer. Este detalle funciona como un indicio de un crimen que se guarda como un secreto y que le es revelado al protagonista, detective involuntario del caso. Esta tercera aparición, al contrario de la primera, no parece producir a Berg únicamente terror, sino también confusión, pues el protagonista no puede distinguir con claridad si se trata de una aparición real o de un sueño:

El rostro de la joven no podía distinguirlo, porque en el mismo momento que atravesó el umbral se había extendido por la pieza, no me puedo explicar hasta hoy de dónde y de cómo, una luz extraordinariamente clara que casi me cegaba. En cambio, noté que en el lado derecho del cuello tenía una gran cicatriz.

Dio la vuelta por el cuarto y el perro la seguía al pie. Una vez se aproximó el animal al sofá donde yo me encontraba y tanto que sentí su aliento rozar mi cara, pero entonces la joven tiró de la cadena y dijo «¡No te acerques tanto!». (...)

Levantéme de un salto del sofá. ¿Había soñado? Revisé mi pipa y constaté que tenía fuego todavía. Sin embargo, esto nada prueba, porque es sabido que un sueño al parecer largo y lleno de acontecimientos puede desarrollarse en pocos segundos (Hansson, 1898b: 1).

La duda conduce a Berg a la pesquisa, al estilo del policial, sobre la misteriosa aparición, o, por lo menos, sobre la mujer real que se había aparecido de forma espectral. Durante su inspección a la fábrica, conversa con un empleado, Nilson, sobre la existencia de un perro con apariencia de león. Nilson le revela parte del misterio, que debe permanecer oculto por el posible castigo que pudiera recibir el trabajador: no existe el perro en el momento de la visita de Berg, sino que se trata de un animal muy feroz que hace veinte años atrás pertenecía a una de las sirvientas de la casa de Lundholm, la cual había quedado embarazada del dueño de la fábrica, y con quien no se establece el matrimonio por su diferencia social. La joven desaparece misteriosamente y el perro es asesinado por indócil. El enigma sobre el paradero de la joven inquieta a Berg. Esta aventura amorosa de juventud de Lundholm resulta una clara amenaza al estatus social del industrial. El ingeniero considera la aparición de la joven y su historia como una oportunidad para convencer a Lundholm de mejorar definitivamente su situación y conseguir un hospedaje más cómodo en el pueblo por el tiempo restante de su inspección. Sus objetivos se cumplen tras comentar a la pareja de propietarios la aparición espectral en su cuarto, durante uno de sus almuerzos:

El destino me había proporcionado un arma, aunque de la manera más inexplicable y resolví hacer uso de ella.

Durante la comida conté la visión tenida la noche anterior. Mi huésped estaba sentado delante de mí, blanco como un paño mortuorio y me llamó la atención que su mirada se encontró por primera vez con la mía sin desviarse. Pero en toda mi vida he observado una expresión de espanto mayor en ojos humanos. La mujer me pinchaba con sus ojos que relumbraban de odio como si fueran ascuas. (...)

Inmediatamente después de comer salió un carro y antes de una hora había vuelto. Enseguida me buscó y me dijo que, como le había expresado

el deseo de tomar alojamiento en el pueblo, se había tomado la libertad de arreglar todo para mí. Que podría mudarme cuando quisiera y se ofrecía a conducirme en el acto si así lo deseaba (Hansson, 1898b: 2).

El cuento finaliza con la voz del primer narrador, quien señala su perplejidad ante tales episodios y retorna a la calidez de la estancia del amigo. Ante la solicitud de su opinión sobre la historia contada por Berg, el primer narrador sólo expresa un gesto sin palabras, que pone de manifiesto su incredulidad. Sella el texto la sentencia final de Berg: «—Y sin embargo no todo son cuentos de niñeras solo porque parecen inexplicables, dijo, y concluyó su «toddy»» (Hansson, 1898b: 2). Este cierre pone en evidencia la misma antítesis con que comienza el relato entre la creencia y el escepticismo por las historias de fantasmas. Al mismo tiempo, podría verse una conexión con Henry James («cuento de niñeras»), cuyo texto *The turn of the screw* había comenzado a publicarse en el periódico *Collier's Magazine* en enero de 1898 (Correoso Rodenas, 2015: 392).

4. EL FANTASMA-MONSTRUO DE HANSSON, NI REY NI PUEBLO REVOLUCIONARIO

Para comprender el relato de Hansson es preciso remitir a la tradición europea de la literatura de terror que, según Michel Foucault (2007), tiene su origen en la época revolucionaria de fines del siglo XVIII en Francia y que, para los estudiosos de la literatura gótica, comienza en la Inglaterra industrial y capitalista dieciochesca. En dicho momento revolucionario, según el filósofo francés, se identifica el relato de terror con la aparición del «monstruo moral» (2007: 101-103). Es el mismo momento en el que se produce una conjunción entre conceptos de criminalidad y métodos de castigo, concernientes a la historia del derecho penal y derivada de los avances en psiquiatría, una disciplina que colabora con la detección del crimen, entendido como un fenómeno de salud pública. También es el momento en el que el delito se presenta en una doble faceta: como un producto del abuso del poder (ejercido por el rey, por un monje o cualquier autoridad que detente o represente un poder de carácter absoluto) y como una rebelión salvaje descontrolada (llevada a cabo por el pueblo revolucionario).

En el relato de Hansson, se presentan los dos estatutos de fantasmas, identificados por López Santos y mencionados anteriormente: el real, que deambula sin mostrarse físicamente; y el apariencial, que se materializa pro-

vocando espanto. El primero se hace sentir durante la amena charla de amigos que tiene lugar en la casa al comienzo del relato. El segundo espectro es el de la mujer joven que ingresa en la habitación de Berg y que representa la materialización de una culpa y de un crimen producido por un abuso de poder moral y físico. Por una parte, la conversación de Berg con Nilson revela el abuso de poder de Lundholm sobre la joven sirvienta, a quien había prometido un falso ascenso social; y, por otra, la actitud de la esposa de Lundholm despierta la sospecha de haber tenido alguna responsabilidad en la desaparición física de la joven. Al final del relato, el crimen permanece sin desvelarse completamente, pues la intención del protagonista es su mejora laboral, no la identificación de criminales ni la búsqueda de justicia. En este sentido, el protagonista revela su participación interesada en la misma estructura capitalista. No le interesa el misterio de la fábrica en sí mismo, ni la situación social y laboral de los sirvientes y obreros, sino su propio bienestar, para poder gozar de tranquilidad y finalizar su inspección, propio del individualismo moderno.

Ahora bien, según David Roas,

Si bien es cierto que el fantasma implica la proyección en el presente de un ser proveniente de tiempos pasados, este tipo de historias no depende de la transgresión de la cronología para funcionar como fantástico: lo central en ellas es la irrupción de un ser que transgrede los límites de lo que consideramos realidad (es, por ello, un ser imposible). Aunque hay que advertir que la presencia de un fantasma tampoco es condición *sine qua non* para calificar un texto como fantástico, pues dicha presencia no siempre implica el conflicto entre lo real y lo imposible que define esta categoría (2021: 100).

De acuerdo con esta observación, este cuento de Hansson responde, indudablemente, al estatuto del fantástico por varias razones. En primer lugar, si bien el momento de aparición del segundo —y más importante espectro— sucede en un contexto ambiguo, entre la vigilia y el sueño, las reacciones de los protagonistas, los dueños de la fábrica ante el relato de Berg, muestran a las claras una presencia que los atormenta y cuya explicación no es racional ni se resuelve al final del texto. Estas características son propias de una aparición imposible en un mundo real que genera terror ante su materialidad. En la naturaleza de dicho fantasma podría verificarse la creencia nórdica del regreso del muerto para atormentar a los vivos tras un mal entierro, también conocido como *Dragr* (Hernández Santana, 2021: 25), tradición en la que se circunscribe Hansson.

Por otra parte, la presencia de un perro, con connotaciones sobrenaturales, en el relato de Hansson, resulta altamente significativo en el contexto del Tucumán de la época, ya que en las estancias de los industriales azucareros circulaba la leyenda del perro Familiar. Dicho mito está asociado al origen de la desmesurada riqueza de los dueños de los ingenios producto de un posible pacto con el diablo que a cambio se lleva las almas de los obreros. El perro vendría a concretar el cobro demoníaco. El trasfondo social, sin embargo, coincide con las reiteradas represiones a las rebeliones de los obreros por los constantes malos tratos. Sus desapariciones tras las terribles masacres alimentan la creencia en el Familiar (Isla, 2000: 139-141). Posteriormente esta leyenda se ha asociado con la narrada en *El sabueso de los Baskerville* (1901).¹² La publicación del relato de Hansson en el diario tucumano nos lleva a suponer relaciones literarias de contacto con el saber popular de la época, anteriores a la novela de Conan Doyle, como señalaba Valentié en un estudio de 1998 (2013: 209-210).

Continuando con la comparación entre el perro del relato de Hansson y el Familiar de los ingenios azucareros tucumanos, cabría observar, sin embargo, que, si bien ambas representaciones de perros poderosos coinciden con una imagen asociada a un mundo trascendental, sobrenatural y ultra-terrenal, sus colores y funciones presentan una diferencia significativa. El Familiar aparece representado en la mitología norteña como un enorme perro, negro, con ojos rojos y aspecto terrible. Esta imagen es heredada de la tradición antigua y medieval que recuerda, por un lado, a aquel perro acompañante y servidor del demonio —más próximo al canino de Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe (1882)—, y, por otro, al custodio del umbral de la muerte. El perro del relato de Hansson, en cambio, es similar a un león, que acompaña en vida y muerte a la sirvienta-amante de Lundholm y simboliza, igualmente, esta asociación entre muerte, poder y fuerzas ultraterrenas, pero representadas de acuerdo con los rasgos de una estética diferente, que evoca la imagen de una mujer implacable, protegida por un animal poderoso y luminoso, propia de la mitología nórdica pues remite a la diosa Hel o Hela y a Garm o Garmr, el perro guardián de los confines infernales (Munch, 1926: 37-38; Hernández, 2020: 27). Cabría observar, además, que la caracterización del aspecto del animal como un «león en miniatura» remite a otras culturas, la china y la japonesa concretamente, con sus seres mitológicos, en donde el perro-león, conocido como Shisa o Shishi, significa protección sobre todo en la región de Okinawa y, con frecuencia, sus estatuas

12 La novela *El sabueso de los Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle actualiza la presencia de los perros con características sobrenaturales, lo que induce a pensar en las relaciones entre ambos escritores. Agradecemos la observación al Dr. Luis Marcelo Martino.

aparecen en los templos chinos de Buda, razón por la cual también son llamados «los perros de Buda» (Ashkenazi, 2003: 119; Roberts, 2004: 72). Esta conjunción de elementos de diversas mitologías evidencia un gesto experimental propio del decadentismo, simbolismo y modernismo finisecular. La presencia de un perro con dichas características extraordinarias, que acompaña en todo momento a la sirvienta, revela la posición privilegiada de poder que ella ocupa entre los trabajadores, como extensión de su relación con el dueño de la fábrica.

Por otra parte, la imagen luminosa, espectral y potente de la joven contrasta con la opacidad y oscuridad de la esposa de Lundholm, presentada como una muerta viviente, quien armoniza socialmente con la decadencia de la élite de industriales. La relación que culmina en el embarazo de la muchacha atenta contra los preceptos de la alta sociedad de la época en la Europa finisecular, ya que, socialmente, no eran aceptadas las uniones de los patrones con las sirvientas. Evidentemente, este embarazo representa una amenaza para el estatus social de una familia de industriales, amenaza que se disuelve tras la desaparición de la joven. El crimen implícito, nunca revelado en su plenitud, permite restablecer el equilibrio sepulcral en la casa de Lundholm.

Cabe destacar que la representación fantasmal de la mujer, que en este texto aparece con una luminosidad cegadora, entra en diálogo con las figuras espirituales de mujeres a lo largo de la historia literaria, pero particularmente con las inmortalizadas por Edgar Allan Poe, a quien el autor admiraba. Esta elección pone en evidencia el poder de lo femenino como fuerza que interpela los esquemas sociales dominantes de finales del siglo decimonónico.¹³

De este modo, el relato de Hansson denuncia fundamentalmente la hipocresía de la burguesía capitalista de la época, cuya rigidez estructural justifica los delitos a favor del mantenimiento del orden social. Evidentemente, la publicación de la traducción del texto de Hansson, que podríamos considerar como gótico-decadente, en un diario tucumano a pocos años de cerrarse el siglo XIX pone de relieve dos cuestiones: la primera es social porque muestra la fragilidad del mundo industrial con su decadencia moral; y, la segunda es genérico-discursiva porque desvela la artificialidad de un relato fantástico que emplea una creencia popular heredada de una tradición europea concreta. Cabría preguntarse sobre la recepción de este texto en Tucumán, de la cual no poseemos datos concretos, y sobre su destinatario ideal, los industriales cañeros. Indudablemente, el diario, al publicar este texto, indaga directamen-

13 En el presente trabajo no abordamos en profundidad el tema porque excede los propósitos iniciales. Sobre las relaciones entre la narrativa fantástica y las mujeres en la literatura europea, v. Gilbert y Gubar (1998) (original de 1979), Ellen Moers (1977) o Gloria Alpini (2005).

te en las preceptivas y costumbres sociales de la élite azucarera del noroeste argentino de fines del siglo XIX.

A MODO DE CIERRE

El cuento «Fantasmas» de Ola Hansson se presenta como un texto transgresor en el ambiente literario argentino y europeo de fines del siglo XIX por dos razones: en primer lugar, porque la publicación elegida para difundir su traducción al español es un diario de provincias del norte de Argentina, lejos no solo de la tierra natal y de la adoptiva del autor, es decir, del mundo nórdico-europeo que el texto interroga; y, en segundo lugar, porque es un relato con una hibidez genérica particular en donde se encuentran elementos del gótico, del fantástico, de suspenso y de intriga propia del policial, así como rasgos decadentistas y simbolistas.

El fantasma de la joven irrumpió en la narración sin que tenga cabida una explicación racional sobre su aparición, cuyo misterio no se resuelve a nivel narrativo. Es una presencia imposible que sitúa al texto de Hansson dentro del género fantástico y que, a su vez, interpela las costumbres sociales tanto del mundo europeo en el ámbito del enunciado, como de los industriales tucumanos en su recepción trasplantada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRAHAM, Carlos (2014): «Raimunda Torres y Quiroga: una desconocida autora de literatura fantástica en la Argentina del siglo XIX», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. II, núm. 1, pp. 127-147. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/brumal.103>
- (2015): *La literatura fantástica argentina en el siglo XIX*, CICCUS, Buenos Aires.
- ALPINI, Gloria (2005): «From female Archetypes to female stereotypes. Myth and Fantasy: Alienating Modes of Representation. An Interdisciplinary and Comparative Approach to “le fantastique féminin”», *Annali della Facoltá di Scienze della Formazione*, vol. 1, núm. 2, pp. 35-46.
- ASHKENAZI, Michael (2003): *Handbook of Japanese mythology*, ABC-CLIO, Santa Barbara.
- BARCIA, Pedro Luis (2010): «La recepción de Poe en la Argentina: Contribución a su estudio», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, núm. 309-310, pp. 285-312.
- BARCIA, Pedro Luis, y María Adela Di BUCCHIANICO (2012): *La Biblioteca Popular de Buenos Aires (1878-1883). Estudio e índices*, Academia Argentina de Letras / Fundación Navarro Viola, Buenos Aires.

- BURET, María Florencia (2017a): «La encrucijada feminista en la escritura de Raymunda Torres y Quiroga», *Plurentes: artes y letras*, núm. 7, disponible en <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60651>
- (2017b): *La emergencia de la literatura fantástica argentina en revistas culturales (1861-1884). Americanismo y cosmopolitismo en los textos fantásticos de Gorriti, Wili (Torres y Quiroga), Monsalve y otros autores*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires.
- (2018): «Emergencia y corrientes fantásticas en el sistema literario argentino (1861-1884)», en Hernán Pas (ed.), *Lecturas del siglo XIX: Prensa, edición, cultura literaria*, Katatay, Buenos Aires, pp. 131-152.
- CASANOVA-VIZCAINO, Sandra (2014): «Sombras nada más: el gótico en Latinoamérica y el Caribe», *Badebec*, vol. 6, núm. 3, marzo, pp. 127-137.
- CASTRO, Andrea (2002): *El encuentro imposible. La conformación del fantástico ambiguo en la narrativa breve argentina (1862-1910)*, Universidad de Gotemburgo, Gotemburgo.
- (2003): «La ciencia en el fantástico ambiguo. “Un fenómeno inexplicable” de Leopoldo Lugones», *RILCE*, vol. 19, núm. 2, pp. 193-204.
- (2008): «Edgar Allan Poe en castellano y sus reescritores: el caso de “The Oval Portrait”», *Anales Nueva Época*, núm. 11, pp. 97-125.
- CORREOSO RODENAS, José Manuel (2015): «Nuevas concepciones espaciales en *The turn of the screw*», *EPOS: revista de Filología*, núm. 31, pp. 389-404. <https://doi.org/10.5944/epos.31.2015.17350>
- CORTÁZAR, Julio (1994): *Obra crítica*, vol. 3, ed. Saúl Sosnowski, Alfaguara, Buenos Aires.
- DELANEY, Juan José (2006): «Sobre los orígenes de la literatura fantástica, policial y de ficción científica en la Argentina», en Alfredo Rubione y Noé Jitrik (dirs.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, vol. 5, Emecé Editores, Buenos Aires, pp. 607-634.
- ENGLEKIRK, John Eugene (1934): *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*, Instituto de las Españas, Nueva York.
- FLAVO, Filógenes (1908): *Fantasma. Apoteosis del decadentismo literario*, Imprenta Eléctrica, Bogotá.
- FOUCAULT, Michel (2007): *Los anormales*, trad. H. Pons, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i9.220>.
- GARCÍA-POSADA, Elda (2010): «Postfacio», en Ola Hansson, *Sensitiva amorosa*, trad. Elda García-Posada, Editorial Funambulista, Madrid, pp. 113-126.
- GASPARINI, Sandra (2012): *Espectros de la ciencia. Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires. <https://doi.org/10.35305/sav1i3.178>
- GILBERT, Sandra M., y Susan GUBAR (1998): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Cátedra, Madrid.
- GOETHE, J. Wolfgang (1882): *Fausto*, trad. Teodor Llorente, Biblioteca Arte y Letras, Barcelona.
- GONZÁLEZ-RIVAS, Ana (2011): *Los clásicos grecolatinos y la novela gótica angloamericana: encuentros complejos*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

- GORRITI, Juana Manuela (1876): «Coincidencias. El emparedado», *Panoramas de la vida. Colección de novelas, fantasías, leyendas y descripciones americanas*, vol. 2, Imprenta y Librerías de Mayo, Buenos Aires, pp. 252-256.
- GREGORI, Alfons (2015): *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, WN UAM, Poznań.
- HANSSON, Ola (1894): «La maladie dans la Littérature actuelle», *Revue des revues*, 1 de junio, pp. 353-358.
- (1895): «La enfermedad en la literatura actual» [«La Prensa internacional», por Pero Pérez], *La España Moderna*, vol. 75, marzo, pp. 167-174.
- (1898a): «Fantasmas», *El Orden*, 7 de febrero, San Miguel de Tucumán, p. 1.
- (1898b): «Fantasmas», *El Orden*, 8 de febrero, San Miguel de Tucumán, pp. 1-2.
- (2010): *Sensitiva amorosa*, Editorial Funambulista, Madrid.
- HERNÁNDEZ, Idalmy (2020): *Mitología Nórdica*, Editorial Verbum, Madrid.
- HERNÁNDEZ SANTANA, Carolina María (2021): *Ritos funerarios y el Más Allá en el Universo Nórdico Antiguo: su patrimonio material e inmaterial*, Trabajo Final de Máster, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Universidad de Santiago de Compostela, Las Palmas/Santiago de Compostela; disponible en <http://hdl.handle.net/10553/107798>.
- IGLESIAS, Claudio (ed.) (2009): *Antología del Decadentismo. Perversión, neurastenia y anarquía en Francia 1880-1900*, Caja Negra, Buenos Aires.
- ISLA, Alejandro (2000): «Canibalismo y sacrificio en las dulces tierras del azúcar», *Estudios Atacameños*, 19, pp. 135-155. <https://doi.org/10.22199/s07181043.2000.0019.00008>
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Methuen, Londres y Nueva York.
- LINK, Daniel (2009): *Fantasma. Imaginación y sociedad*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- LÓPEZ SANTOS, Miriam (2010a): *La novela gótica en España (1788-1833)*, Editorial Academia del Hispanismo, Vigo. <https://doi.org/10.55422/bbmp.224>
- (2010b): «La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española», *Biblioteca Cervantes Virtual*, disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-oscuridad-que-regresa-la-fascinacion-por-la-muerte-en-la-novela-gotica-espanola/html/53c15910-a0f8%E2%80%A6>
- LUGONES, Leopoldo (2010): *Un fenómeno inexplicable y otras historias extrañas*, Ediciones SM, Buenos Aires.
- MARIAS, Javier (2001): *Literatura y fantasma*, Alfaguara, Madrid.
- MARTÍNEZ DE MINGO, Luis (2004): *Miedo y Literatura*, Edaf, Madrid.
- MOERS, Ellen (1977): *Literary Women: The Great Writers*, Doubleday & Company, Nueva York.
- MONLEÓN, José B. (1990): *A Specter is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton University Press, Princeton.
- MORALES OROZCO, Fernando A. (2015): «Salomé, princesa hebrea y mujer fatal en la narrativa centroamericana», *Cuadernos de Aleph*, núm. 7, pp. 171-190.
- MORILLA VENTURA, Enriqueta (2000): «El relato fantástico y el fin de siglo», en Eduardo L. Holmberg, *Filigranas de cera y otros textos*, Simurg, Buenos Aires, pp. 9-36.

- MUNCH, Peter (1926): *Norse Mythology – Legends of Gods and Heroes*, The American-Scandinavian Foundation, Nueva York.
- NEGRONI, María (2011): «Los bordes de lo fantástico. Diálogo», *Cuadernos Sigmund Freud. Revista de psicoanálisis*, núm. 27, primavera, pp. 279-291. [Monográfico «El fantasma: lógica y destino»]
- NORDAU, Max (1894): «La maladie dans la Littérature actuelle, II», *Revue des revues*, 15 de junio, pp. 441-448.
- (1895): «La enfermedad en la literatura actual» [«La Prensa internacional», por Pero Pérez], *La España Moderna*, vol. 75, marzo, pp. 175-184.
- PAGNI, Andrea (ed.) (2004): Monográfico «América Latina, espacio de traducciones», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 24.
- (ed.) (2005): Monográfico «América Latina, espacio de traducciones: Políticas editoriales de la traducción», *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, núm. 25.
- (2011): «La importancia de la literatura alemana en la Argentina hacia 1880: Alejandro Korn en *La Biblioteca Popular de Buenos Aires*», en Andrea Pagni, Gertrudis Payás y Patricia Wilson (coords.), *Traductores y traducciones en la historia cultural de América Latina*, UNAM, México, pp. 13-29.
- QUEREILHAC, Soledad (2008): «El intelectual teósofo. La actuación de Leopoldo Lugones en la revista *Philadelphia* (1898-1902) y las matrices ocultistas de sus ensayos del Centenario», *Prismas. Revista de historia intelectual*, núm. 12, pp. 67-86.
- (2010): *La imaginación científica Ciencias ocultas y literatura fantástica en el Buenos Aires de entresiglos (1875-1910)*, Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»/Universidad de Buenos Aires/CONICET, Buenos Aires.
- (2016): *Cuando la ciencia despertaba fantasías. Prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- RISCO, Ana María (2009): *Comunicar literatura, comunicar cultura. Variaciones en la conformación de la Página Literaria de La Gaceta de Tucumán entre 1956 y 1962*, Departamento de Publicaciones, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- (2015): «Agonizante despertar y desesperación ante la muerte: Huellas de Poe en “Destino” de Alberto García Hamilton», *452°F*, núm. 13, pp. 171-186.
- ROAS, David (2011): *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*, Devenir, Madrid.
- (2021): «Nuevos caminos en la teoría de lo fantástico: el tiempo y su subversión», *THEORY NOW: Journal of literature, critique and thought*, vol. 4, núm. 1, pp. 94-111. <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v4i1.16242>
- ROBERTS, Jeremy (2004): *Chinese mythology, A to Z*, Facts on File, Nueva York.
- ROGEL CUEVA, Andrea Mishel (2021): *Salomé y Herodías: ruptura con la femme fatale. Comparativa entre Oscar Wilde y Rosario Castellanos*, Trabajo de Fin de Grado, Universitat de Barcelona, Barcelona; disponible en https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/181233/6/TFG_Rogel_Cueva_Andrea.pdf.
- SARLO, Beatriz (1998): *La máquina cultural: maestras, traductores y vanguardistas*, Ariel, Buenos Aires.

- SETTON, Román (2010): «Los inicios del policial argentino y sus márgenes: Carlos Olivera (1858-1910) y Carlos Monsalve (1859-1940)», *HeLix: Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*, núm. 2, pp. 119-134.
- (2014): «Nelly, la tercera narración policial de Eduardo L. Holmberg», *RILCE*, vol. 30, núm. 2, pp. 580-94. <https://doi.org/10.15581/008.30.235>
- TORRES Y QUIROGA, Raimunda (2014): *Historias inverosímiles*, ed. Carlos Abraham, Tren en Movimiento, Temperley.
- VALENTIÉ, María Eugenia (2013): *De mitos y ritos*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- WILLSON, Patricia (2006): «Traducción entre siglos: un proyecto nacional», en Noé Jitrik (dir.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La crisis de las formas*, vol. V, Emece Editores, Buenos Aires, pp. 661-678.