

Los autómatas de Holmberg

Si en Inglaterra y en Francia la literatura fantástica nació fecundada por el Diablo, en España fue originada por un simple pícaro mentiroso, engañador y aquejado de una enfermedad venérea. En Inglaterra, se trata de manifestaciones maléficas terroríficas recogidas en *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. En Francia, en cambio, el Diablo se aparecía en la forma de una mujer altamente seductora, fascinante, aunque al fin resultase engañosa: se trata de *Le Diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte. En efecto, la crítica suele situar en el origen de lo fantástico literario a estas dos manifestaciones diabólicas dieciochescas, muy diferentes entre sí, sin embargo: los espantos puritanos frente a la picante galantería francesa.

Pero, a mi juicio, las precedió resueltamente, y con una manifestación más pura de lo fantástico, *El coloquio de los perros*, de Cervantes, novela *ejemplar* publicada en 1613, juntamente con las otras once. En ella la fantasticidad es causada por la mezcla desconcertante de una anécdota maravillosa muy tradicional (animales que hablan y se comportan como seres humanos) con el planteamiento realista de *El casamiento engañoso*, que enmarca la novela. Semejante contraste es el que da motivo a la conversación del intrigante y poco creíble Alférez Campuzano (¿un mentiroso?, ¿un iluso?, ¿un reportero fidedigno?) con el escéptico Licenciado Peralta. El encuentro de estos dos sujetos de temperamentos tan distintos da por resultado que lo fantástico se identifique con el problema de la literatura en sí: ¿cuáles son los límites entre la realidad y la ficción?

He aquí cómo se anuncia, en efecto, lo fantástico hispánico, con un planteamiento que tres siglos más tarde será recogido y renovado por el argentino Jorge Luis Borges: ciertamente, para éste lo fantástico en sí no significa otra cosa que una reflexión sobre el hecho literario. De este modo Cervantes y Borges enmarcan lo fantástico en lengua española, poniendo en evidencia una de sus más características y fecundas aportaciones a este tipo de escritura.

Sin duda ha habido otras, y sumamente importantes, en nuestro siglo —como la relectura de la historia a través de lo maravilloso que propone Gabriel García Márquez, la traducción fantástica de elementos folklóricos

amerindios o africanos, etc.—, pero en el pasado, tras el magnífico precedente cervantino, en los países hispánicos hay que saltar a la segunda mitad del siglo XIX para volver a encontrarse con la fantasticidad literaria. Y aun entonces, la mayor parte de los ejemplos que se encuentran en la Península o en América Latina adolecen de una dependencia excesiva del folklore campesino —y casi exclusivamente criollo, en los países americanos. De ahí que significasen, en realidad, una prolongación de la literatura costumbrista. En otros casos, se trataba de imitaciones demasiado serviles de otras literaturas. Hay alguna excepción, desde luego, como la de Bécquer, pero escasas. A fines de siglo, el movimiento modernista manifestó en este campo, como en tantos otros, una mayor capacidad creadora. Dentro de él fue donde se fue gestando la rica literatura latinoamericana del siglo XX.

Pero una de las raras excepciones decimonónicas la representa el argentino Eduardo Ladislao Holmberg (1852–1937). Médico de profesión, autor de estudios de botánica y de entomología, escribió las siguientes narraciones fantásticas o próximas a la manera: *El ruiseñor y el artista* (1876), *La pipa de Hoffmann* (1876), *Horacio Kalibang o los autómatas* (1879), *El medallón* (1889), *Nelly* (1896) y *La casa endiablada* (1896). Todas ellas de interés, aunque desigual. La que quiero destacar ahora es el cuento *Horacio Kalibang o los autómatas*, que fue publicado en forma de folleto y que, entre otros méritos, tiene la particularidad de ser uno de los escasos relatos hispánicos de su tiempo que pone en juego lo que luego se llamaría ciencia-ficción.¹

En este caso tal ficción científica se orienta, además, hacia uno de los temas básicos de este tipo de literatura y que expresa una de las ambiciones fundamentales del hombre: la de la fabricación artificial del hombre mismo, ya que con ello, el hombre *natural* se erigiría al nivel del demiurgo, del Dios creador, constituyendo entonces su verdadera réplica. Por ello, antes de ser tratado por la ciencia-ficción, el tema aparece ya en numerosas mitologías tradicionales y da lugar a múltiples historias maravillosas. Muy conocida, por ejemplo, es la vieja leyenda del Golem, el ser humano fabricado por un mago judío, anécdota que dio lugar a varias películas y a la famosa novela expresionista del austriaco Gustav Mayring, *Der Golem*, publicada en 1915. Por cierto que Borges dedicó al mito un poema, publicado en 1958. Otro mito muy antiguo y semejante es el de los homúnculos, hombres de muy pequeñas dimensiones, fabricados también por magos. El más famoso en la literatura universal es el del *Fausto* de Goethe, construido por el propio Dr. Fausto y que dialoga con él.

Pero en el siglo XVIII, a favor del desarrollo de la mecánica, por ejemplo, de la relojería, se manifiesta en Europa un gusto marcado por los autómatas. Inventores, ingenieros, técnicos los hacían accionar en las cortes de Europa y palacios nobiliarios despertando la admiración de las gentes. No faltaban las supercherías, los falsos autómatas, como se cuenta de al-

guno que jugaba al ajedrez de manera notable, mas que ocultaba a un hombre auténtico en su interior. Inspirándose en ellos, E.T.A. Hoffmann compuso su famoso relato de *El hombre de arena*, en el que el profesor Spalanzani, en colaboración con el infernal Coppelius, fabrica la bella y fría autómata Olimpia, que conduce al joven Natiel a la locura y al suicidio (este cuento influyó muy directamente, sin la menor duda, a E. L. Holmberg para su *Horacio Kalibang*). En 1818, Mary Shelley va más allá con su *Frankenstein*, en el que un sabio desmesuradamente ambicioso construye su hombre con cadáveres y lo anima, no con un simple mecanismo de relojería, sino sirviéndose de una energía misteriosa que empezaba entonces a conocerse, la electricidad (la cual se rodeaba de un prestigio estimulador de las imaginaciones equivalente al que envuelve a nuestra energía atómica). El Dr. Frankenstein, un auténtico Prometeo moderno (y así lo califica la propia autora), roba a la Naturaleza ese poder, el rayo, para animar a su muñeco.

Conocida es la explotación que ha hecho el cine de este tema, y todavía en la actualidad se siguen proyectando réplicas del monstruo de Frankenstein. Pero el cine, y la literatura de nuestro siglo, generan reiteradamente robots de toda suerte y cada vez más refinados. Uno de los más famosos es Hal, de *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, que ofrecía la particularidad de mostrar una profunda humanidad, a pesar de su apariencia de pura máquina nada antropomórfica.

Se observará que en los relatos de Hoffmann y de Mary Shelley, la ciencia aparece todavía estrechamente ligada, de un modo más o menos explícito, a lo sobrenatural: en *El hombre de arena* manifiesto en la naturaleza infernal del personaje de Coppelius, y en *Frankenstein*, en el tremendo castigo que sufre este sabio por haber pretendido equipararse a Dios: con lo que reproduce los pecados sucesivos de Luzbel, origen nada menos que del Diablo; de Eva y de Adán, responsables, según la Biblia, de la triste condición humana, los tres víctimas, por tanto, de su propia soberbia. Ahora bien, Villiers de l'Isle-Adam, en su *Éve future* (1886), narra la historia de un prodigioso, ideal, autómata femenino fabricado por Edison², perro desligado ya enteramente de toda consecuencia de orden sobrenatural. Lo mismo ocurrirá con buena parte de los robots ideados en la actualidad por el cine, la televisión, la literatura (no con todos, desde luego, pues todavía se encuentra en los aspectos negativos de la religión un estímulo para el terror), pero que ya van infiltrándose también en nuestra vida cotidiana. El que la Eva futura de Villiers de l'Isle-Adam acabe mal, desapareciendo en un naufragio, no pretende expresar otra cosa, según la crítica reconoce reiteradamente, que el fracaso del ideal simbolista de perfección, de la Belleza absoluta. Se trata, pues, ante todo de una alegoría estética en la que no intervienen para nada, al menos directamente, ni Dios ni el Diablo.

Se diría, en suma, que según avanzaba el siglo XIX, la imaginación colectiva iba familiarizándose con la ciencia y con sus sorprendentes innovaciones, desacralizándola más y más, es decir, desligándola netamente de las *irracionalidades* de la magia a favor de la poderosa corriente materialista, estrechamente unida a la física mecanicista, que imperaba. Ello se manifiesta muy claramente en el relato de que me ocupo.

En siete capitulitos narra cómo un burgomaestre de Nuremberg —“uno de aquellos hombres que siguen con toda su alma los progresos del materialismo en Alemania”— es confrontado, en una fiesta que da en su casa para festejar el cumpleaños de su hija, con un curioso autómata que desafía todas las leyes de la física habiendo perdido su centro de gravedad (se trata del propio Horacio Kalibang), luego con todo un conjunto de autómatas en una fiesta dada por el fabricante de ellos (quien al fin se identifica con el propio narrador) y, por último, en otra fiesta con motivo de la boda de la hija de este burgomaestre, de nuevo con el automático Horacio Kalibang.

Las situaciones básicas del relato tienen, pues, lugar en tres fiestas celebradas con diferentes motivos; la última de ellas se sitúa en simétrico paralelismo con la primera, ya que celebra también un acontecimiento relacionado con la hija del burgomaestre. Esto da a la historia cierto carácter teatral muy en tono con su desarrollo y sentido. En ellas destaca como personaje principal este severo, entonado y autoritario burgomaestre (aunque el narrador lo elogia en su bondad, entereza, franqueza, valentía y falta de ambición), definido en su ideología como un apasionado materialista —que no cree ni en Dios ni en el Diablo, pero sí en los poderes ilimitados de la ciencia, excomulgado hasta la quinta generación— en lucha denodada con la irracionalidad clerical y obscurantista. El está tan desconcertado por los autómatas que llega un momento en que duda de la realidad humana de la gente más próxima, por ejemplo de la de su sobrino (con razón, pues se hace reemplazar por autómatas) e incluso de la propia (pero tal es la significación alegórica que la obrita impone explícitamente). Junto a él, pero en segundo plano, se destaca ese sobrino (o primo que se llama a veces), que resulta ser el fabricante de los autómatas (tal es la sorpresa final) y que se confunde con el propio narrador homodiegético, aunque manifiesta al respecto una ambigüedad de la que me ocuparé más tarde. En cambio, la hija del burgomaestre, que da pretexto a las dos fiestas indicadas (la que abre y la que cierra el relato) y de la cual está enamorado el narrador, aunque sin éxito, tiene una presencia demasiado episódica y adjetiva, como corresponde con su descripción: cumple quince años y es una preciosa criatura, “muy parecida a las lindísimas muñecas que se fabrican en Nuremberg” (el subrayado es del texto, con lo que se apoya su función anticipatoria de los autómatas, aunque ella resulta no serlo, al menos en un sentido literal; aun así hace pensar inevitablemente en la

muñeca del relato de Hoffmann citado). También son episódicos los demás personajes. Fuera de los citados no se impone otro que el del curioso y divertido autómatas Horacio Kalibang.

Tal es el esquema que se puede hacer de la anécdota, de las situaciones y de sus actores. Ahora bien, atendiendo al desarrollo del discurso, vemos que el relato comienza *in medias res* con una escena que representa la fiesta de cumpleaños, de lo cual el narrador se disculpa ante el lector, al final del capitulito, con esta observación burlesca que anuncia el tono general del texto: “pero no es posible comenzar de otra manera, porque al penetrar en el recinto en que aquella conversación se desarrolla, en ese mismo momento, desmentía el burgomaestre Hipknock a su sobrino el teniente Hermann Blagerdorff, y, fiel retratista, no he podido hacer otra cosa que tomar sin antecedentes las palabras consignadas”: así la mimesis extrema (el narrador capta la escena que está ocurriendo en la *realidad* en este mismo momento) busca explícitamente la complicidad irónica del lector en el juego de la ficción (falsa realidad, o sea que el lector juegue solamente a creerla): se trata de un recurso muy frecuente en la literatura del XIX. Luego, el narrador, que hasta ahora creíamos heterodiegético, se muestra entrando en la historia al comienzo del capítulo II cuando enuncia: “Aunque hay personas de mala voluntad que sostienen que mi pariente y amigo” (aquí el subrayado es mío). Luego sabemos que se trata del sobrino al que habla el burgomaestre en tono desdeñoso y que se identifica con el nombre de Fritz. Pero he aquí que en el IV describe algo que el lector piensa que no ha podido ver, ya que él no parece hallarse presente (aunque luego se descubre que sí, pues se trata del propio Oscar Baum, el fabricante de muñecos, que en ese momento está haciendo actuar a Horacio Kalibang). Ahora bien, en el V y en el VII está ese narrador enteramente fuera de la historia. Y el lector puede preguntarse: ¿cómo sabe lo ocurrido en tales situaciones con tanto detalle al punto de repetir exactamente los diálogos? ¿O es que hay entonces dos narradores, uno implicado en la historia y otro fuera de ella y omnisciente? He aquí algo que desconcierta al lector por poca atención que ponga en el texto.

Cierto que es cosa frecuente en el relato de ficción del siglo XIX, lo que prueba la libertad y despreocupación con que trabajaban los autores, a pesar del principio de verosimilitud impuesto por el realismo. Las transgresiones al mismo son constantes incluso por parte de los escritores que se afirman más radicalmente realistas. Por lo demás, el enfoque burlesco del texto permite todas las audacias e incoherencias de este orden. No hay mejor recurso para hacerse perdonar fallos o caprichos que invocar el humor, ya que él lo desnivela todo, invierte, revuelve, pone en cuestión todas las categorías. De ahí justamente su eficacia.

El narrador en efecto adopta abiertamente una actitud humorística incluso se permite tan acusadas caricaturas como: “Aunque hay personas

de mala voluntad que sostienen que mi pariente y amigo, el burgomaestre Hipknock, lleva este nombre debido a la circunstancia de haberse atragantado con un hueso uno de sus antepasados, en tiempo de Carlos V, sostengo que es falso, aunque no tengo interés en demostrar lo contrario”, “El mariscal es un personaje tremendo; tiene todo el color y temperatura de un sol poniente en la nariz, y en el vientre todas las dimensiones de un elefante bien educado” (obedece al mismo tono de las crueles caricaturas que henchían entonces periódicos y revistas y muchas de las cuales se hacían tan famosas). Incluso la hija del burgomaestre es sometida a ruda antítesis: por un lado, se alude con lirismo a su cabellera de oro, a sus mejillas rosadas como una aurora; por otro, se dice de estas mismas mejillas que son “frescas como la hoja de una lechuga”; con respecto a los quince años que cumple una mujer, se enuncia: “porque no obstante tener ya en punto ese inconsciente que llamamos corazón humano, su cabeza goza el más etéreo y divino de los vacíos”.

Tal planteamiento aleja sensiblemente el cuento de las obras modélicas referentes a seres humanos artificiales a que me he referido: la de E.T.A. Hoffmann y la de Mary Shelley; en este caso concreto, en particular, la de Hoffmann, que muy probablemente influyó en esta historia, incluso motivó, sin duda, su localización en Alemania. Pero en aquellas dos obras se ponía en juego, básicamente, el horror. La de Villiers de L'Isle-Adam, también citada —de la cual creo encontrar una predicción en la alusión a Edison que hace Oscar Baum, el constructor de autómatas, en una carta: “los últimos descubrimientos de Edison han herido mi amor propio nacional”— no desarrolla una dimensión terrorífica, pero sí idealizadora que también está enteramente ausente del relato de Holmberg. En éste las únicas alusiones al terror se producen al principio, cuando dice un sobrino del burgomaestre en un diálogo: “pero desde que conocí el hecho, con su aterradora realidad” (se refiere a Horacio Kalibang y a su pérdida del centro de gravedad), y en el capítulo II, cuando aparece el autómata H. Kalibang, enuncia el narrador (que, como sabemos, es otro pariente del burgomaestre): “En aquel momento, sólo había dos rostros que no manifestaban el más profundo terror: el del teniente Blagerdorff y el de Horacio Kalibang.(...) Yo no me cuento”.

Justamente es muy frecuente en las literaturas hispánicas esta orientación burlesca de lo fantástico. No es exclusivo de ellas, ni mucho menos; se encuentra en todas las demás que cultivan esta manera, pero, por ejemplo, en las anglosajonas, la alemana y la francesa, ello alterna mucho más frecuentemente con los efectos de terror. Se diría que los países hispánicos tienen dificultad para *crear* en la fantasicidad, determinados como estuvieron siempre por una valoración excesivamente realista de la literatura, cuyas causas son, sin duda, excesivamente complejas para tratarlas aquí. Ello motivaría que casi siempre se enfocase la manera irónicamente y a distancia. De ahí incluso puede derivar el alejamiento crítico y metaliterario

con que a menudo la trataron autores de la categoría de Borges, Cortázar, Bioy Casares, García Márquez y tantos otros.

Y ese burlesco afecta incluso, inevitablemente, al referente ideológico, haciendo que, por ejemplo, el materialismo del burgomaestre (a pesar de la exaltación a que se somete al personaje) roce también la caricatura y que, por lo tanto, resulte ambiguo. Todo, pues, se enfoca a distancia, esquematizado, estilizado, deformado, amuñecado. Retengamos en particular esta última palabra, porque ella se hermana eficazmente con el sentido del cuento, por lo demás perfectamente explícito: la imposibilidad de separar en determinados momentos y situaciones a las personas reales de los autómatas, ya que aquéllas actúan a menudo con idéntica inhumanidad. Así dice Oscar Baum en su carta al burgomaestre, tras confesarle haberle acompañado como autómatas en diferentes ocasiones: “Cuando, sumergido en el torbellino de la política, encuentres algún personaje que se aparte de lo que la razón y la conciencia dictan a todo hombre honrado... puedes exclamar: ¡es un autómatas!”, y enuncia la misma idea refiriéndose a científicos y a poetas. De semejante modo aconseja el burgomaestre a su hija cuando se casa. De ahí que el narrador remate el relato con esta significativa frase: “El lector tocará los demás resortes”.

Tal es, evidentemente, la alegoría del cuento, demasiado simplista, sin duda, y tópica, pero que, no obstante, se sirve de un desarrollo imaginativo (lo que yo llamo figuración) muy eficaz. El lector se siente fácilmente atraído y seducido por su trama, aunque en lo que se refiere al de hoy día, no es difícil que lamente ese carácter didáctico tan directo y claro en su alegoría (es verdad que en su tiempo se valoraba más el uso en la literatura de prédicas o moralejas).

Para un estudioso de Valle-Inclán, como es mi caso, no deja de resultar, además, sugestivo el hallar aquí una predicción más del esperpento en cuanto se denuncia la condición humana tan próxima al esquematismo y automatismo del muñeco, vista, por tanto, a distancia, con un alejamiento demiúrgico. Entendámonos, no me refiero de ningún modo a influencia (incluso es muy posible que Valle-Inclán ignorase absolutamente a Holmberg). Por otra parte, prefiguraciones de este orden son frecuentes y en muy varias literaturas así como en diferentes épocas. Tampoco se trata de establecer comparaciones de valor, ya que el esperpento —manifiesto además en numerosas obras y no sólo en una— logra un muy alto e intenso nivel literario que este cuento no alcanza, claro está, y, en su significación, expresa una hondura ontológica de la que queda también lejos el relato de Holmberg. Por lo demás, el esperpento se actualiza fuera de lo fantástico. Pero, teniendo en cuenta todas estas salvedades y diferencias, la referencia a Valle-Inclán no es ociosa, si uno quiere ver en este sugestivo cuento un hito más en la imaginación literaria colectiva encaminada hacia aquella notable realización.

Por otra parte, como uno lee, inevitablemente, toda obra a través de su

propio tiempo y de su personal experiencia de lector, estableciendo un nutrido tejido de referencias que hoy se suele recoger en el concepto de intertextualidad (o sea, nunca se lee un solo texto; ante el más pequeño, simple e inocuo, uno está consultando instintivamente toda una biblioteca imaginaria), el lector actual puede enriquecer notablemente su vivencia de esta obrita (o sea, su aventura a la vez lúdica e intelectual) proyectándola sobre ese horizonte valleinclanesco. De todos modos cada texto no es más que una virtualidad que se actualiza en el proceso de lectura. De ahí que toda obra constituya una indefinida construcción colectiva —a partir de una primera iniciativa y propuesta, la de su autor— en la que cada lector y con él su tiempo tienen su parte.³

Antón Risco
Université Laval

NOTAS

1. Las citas del cuento “Horacio Kalibang o los autómatas” las he tomado de E. L. Holmberg: *Cuentos fantásticos*. Buenos Aires, Hachette, 1957.

2. Por cierto que en “Horacio Kalibang” también se cita a Edison, como si Holmberg, al igual que más tarde Villiers de l’Isle-Adam idease sus autómatas bajo el prestigio de este gran sabio.

3. Este hecho, reconocido hoy por la mayor parte de los teóricos de la literatura, recuérdese que ya había sido expuesto por Borges en su conocido relato “Pierre Menard, autor del Quijote” (*Ficciones*, 1944).