

Los poderes de lo oculto en *El Otro* (1910) de Eduardo Zamacois

BEGOÑA SÁEZ MARTÍNEZ*

RESUMEN: *El otro* (1910) de Eduardo Zamacois, novela con más fortuna editorial que crítica y que incluso fue llevada al cine, es una buena muestra de toda una serie de preocupaciones y temas recurrentes del modernismo: el ocultismo, el erotismo, el más allá, la muerte, el mal, el terror, la locura, la violencia, el satanismo, el crimen, la impotencia masculina o la sexualidad femenina. El objetivo de este artículo es analizar cómo operan estos elementos en el relato y su relación con lo fantástico para ahondar en la atracción que lo oculto ejerció en la narrativa de una época desencantada.

PALABRAS CLAVE: Decadentismo; Eduardo Zamacois; Literatura fantástica; Modernismo hispánico; Novela erótica; Ocultismo; Posesión demoníaca.

ABSTRACT: *El otro* (1910), by Eduardo Zamacois, was a popular novel with its readers but was not as well received by the critics. This novel was also adapted into a film. The story shows series of concerns and recurring themes in modernism: the occult, the eroticism, the afterlife, death, evil, horror, madness, violence, Satanism, crime, male impotence, or female sexuality. The aim of this article is to analyze how these elements operate within the story and its relationship to fantasy and delve into the attraction of the unseen expressed in the narrative of a disenchanted time.

KEYWORDS: Decadence; Demonic possession; Eduardo Zamacois; Erotic novel; Fantasy literature; Hispanic modernism; Occultism.

* Assessora Técnica da Consejería de Educación da Embaixada da Espanha no Brasil. 70429-900 - Brasília - DF - Brasil. E-mail: saezmart@gmail

“Cómo esto pueda ser, yo lo ignoro, y, como cristiano que soy católico, no lo creo, pero la experiencia me muestra lo contrario”.
Miguel de Cervantes, *Persiles*, I, 8.

“Y el triunfo del terrible misterio de las cosas”.
Rubén Darío, *Coloquio de los centauros*

Eduardo Zamacois (1873-1971) y los misterios de fin de siglo

En 1908, el escritor Amado Nervo afirmaba con cierto desgarro: “Hemos querido matar al misterio, pero el misterio cada día nos envuelve, nos satura, nos penetra más... Creímos que la ciencia lo destruiría, y lo trae de la mano y nos lo pone delante” (1972, p. 707). Para los hombres de fin de siglo XIX, el apogeo de la ciencia y del positivismo no cerró la puerta al misterio sino que por el contrario los empujó con más fuerza a interrogarse por él. De hecho, la pérdida de fe y el vacío espiritual causado por el fenómeno de secularización o “desmiraculización del mundo” -en palabras de Gutiérrez Girardot (1983, p. 27)- llevó, como contrapartida, a una amplia y confusa religiosidad.

En la cultura y la literatura del momento, principalmente la vinculada al llamado modernismo hispánico en el que el peso del decadentismo sobre todo de influencia francesa fue notable, cobraron gran importancia las tendencias irracionistas como el ocultismo, el espiritismo, el satanismo o el misticismo. La ciencia no ofrecía tantas respuestas como parecía prometer. Y la literatura de ficción hizo suyos muchos temas de la psicopatología criminal. En esta suerte de hermandad entre el positivismo psiquiátrico y los fenómenos paranormales, la ciencia y la literatura se cuestionan una a otra y en una suerte de cadena de comunicación se responden hasta el punto de contagiarse.

Un criminólogo positivista de tanto alcance en la época como Cesare Lombroso, que quiso explicar fenómenos como la delincuencia o la prostitución por mediciones craneales, publica *Spiritisme et hipnotisme* (1910) donde parece desdecirse de su anterior escepticismo y cree en los fenómenos paranormales que como la radioactividad cuestionaban ciertas leyes científicas. Por su parte, la psicología y la psiquiatría pusieron bajo el microscopio tanto a la mente como al cuerpo para ahondar en todas aquellas fenómenos mentales y sexuales que no encajaban en el concepto de normatividad y cuyas consecuencias podían afectar a la salud pública.

La locura, al igual que el sexo, encerraba sus peligros pero también sus misterios. El inconsciente, el asesinato, la violencia sexual, el sadomasoquismo, la hiperestesia, la posesión demoniaca, la impotencia, la histeria o la llamada ninfomanía ofrecían un buen campo de estudio que cuarteaba el imperio de lo racional. Lo vio con acierto Huysmans en *Là-Bas* (1891), al plantear la necesidad de “hacerse buzo de almas y no pretender explicar el misterio por las enfermedades de los sentidos” (1986, p. 15). Para el escritor francés, las teorías modernas de un Lombroso o de un Maudsley no podían hacer comprensibles fenómenos como el sadismo, el asesinato y la demonomanía en los que simplemente se hace el mal por el mal. De ahí su propuesta narrativa en pro de un naturalismo espiritualista que combinara los logros del realismo con el estudio de los conflictos del alma.

Precisamente esa zona conflictiva será abordada por muchos cuentos fantásticos del modernismo hispánico en los que la huella de E. A. Poe, Th. Gautier o G. de Maupassant será indudable. Más que explicar el misterio, esta literatura trata de ahondar en la percepción subjetiva de determinados fenómenos extraordinarios, en la emoción que suscita en los sujetos y en el valor de sus experiencias. No en vano, del protagonista de *Là-Bas* se nos dice que “no creía, y, sin embargo, admitía lo sobrenatural, porque ¿cómo negar, sobre esta tierra misma, el misterio que surge en nosotros, a nuestro lado, en la calle, por doquiera, cuando se piensa en ello?” (HUYSMANS, p. 24).

Estas zonas de intersección entre un sí y un no, entre negar y afirmar, entre lo explicable e inexplicable, ese pero que corrige lo dicho y parece actuar como talismán ante las supersticiones, dota a los textos no solo de una ambigüedad extraordinaria sino también de una mezcla y heterogeneidad creativa. En su crítica a *Azul...* de Rubén Darío, Valera (1888) capta ese principio clave del modernismo: “Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a cocer en el alambique de su cerebro, y hasta sacado de ello una rara quintaesencia”. Tan rara como puede sonar la idea de un naturalismo espiritualista, cuando en verdad, el modernismo siguió narrando con muchos de los principios del naturalismo pero abriéndose a otros temas y a otras soluciones.

En este contexto cabe situar *El otro* (1910) de Eduardo Zamacois¹, un escritor que tuvo un protagonismo destacado en la creación de la narrativa erótica española de la Edad de Plata y de nuevas fórmulas comerciales como las colecciones de novela corta de quiosco tales como *El Cuento Semanal* (1907-1925) y *Los Contemporáneos* (1909-1926).

Zamacois, que cursó unos años de medicina, también ahondó en las llamadas patologías del alma en un folleto titulado *El misticismo. Las perturbaciones del sistema nervioso* (1893). Aquí deja muy clara su postura: atribuir un origen sobrenatural a fenómenos como los místicos es ridículo, dado el gran desarrollo de la ciencia. Ahora “se pide y se busca en la ciencia lo que antes se pedía y buscaba en el cielo”, lo que supone dar “un gran paso en el camino de la verdad” (p. 41). Y matiza que, aunque no es partidario de las doctrinas espiritualistas, se ve obligado a seguir la costumbre establecida, y a servirse de las palabras “alma y cuerpo, para designar las partes moral y material del individuo” (p. 24). Desde esta óptica, el alma lo mismo que el cuerpo tiene una patología. Por ello, el misticismo es un modo de locura que cabe a los alienistas y no a los teólogos. En este sentido, la posesión diabólica de la Edad Media “es, ni más ni menos, lo que ahora se conoce y estudia con el nombre de histerismo” (p. 76). Los avances del hipnotismo así lo demuestran. Estos estados pueden ser “consecuencias naturales de perturbaciones nerviosas, de preocupaciones, de histerismo, de sugerencias hipnóticas, y de otras muchísimas causas puramente patológicas” (p. 99). Su fe en la ciencia es firme: “Conforme la ciencia avanza, el diablo huye” (p. 78), nos dice.

Zamacois, como tantos escritores de la época, forzó el músculo en el periodismo y en las traducciones. Tradujo, por ejemplo, la obra de Herbert Spencer: *Clasificación de las ciencias* (Madrid, 1889) y fue colaborador de *Las Dominicales del Libre Pensamiento* (1883-1909), un semanario librepensador que reunía diferentes tendencias heterodoxas, de fuerte

¹ Para una aproximación a su vida y obra, véase Santonja (2014).

carga anticlerical, interesado por el estudio de la historia de las religiones y que simpatizaba con la masonería, el espiritismo y la teosofía.

Lo que está claro es que a pesar de su fe en la ciencia, el diablo no huía, estaba presente en las supersticiones populares y en toda una serie de doctrinas ocultistas de moda. El mundo editorial dio cuenta de ello. Se ofrece un auténtico escaparate donde conviven revistas como *Sophia*, nacida en 1893 como órgano oficial de la Sociedad Teosófica de España, con las distintas colecciones o llamadas “Bibliotecas”, como por ejemplo: la de “Los progresos de la ciencia”, dedicada a la propaganda y divulgación teórica y práctica de las ciencias; la “Orientalista”, editada por la librería de Ramón Maynadé en Barcelona, con obras como *Las siete grandes religiones o el problema religioso en la India* (Barcelona, 1910), de Annie Besant; la “Teosófica”, creada por Gregorio Pueyo, con títulos como *Misterios de la vida y de la muerte* (Madrid, 1910), de Julio Lermina o la de “La Irradiación”, encargada de popularizar el magnetismo, espiritismo e hipnotismo, con publicaciones como *El Libro de los Médiums* (1894), de Allan Kardec, *Los orígenes del cristianismo* (1894), de Manuel Navarro Murillo, o *Espírita* (1894), de Teófilo Gautier y que además contaba con una revista quincenal de estudios psicológicos.

Tampoco faltó espacio para temas como la magia, el diablo, la muerte o el mal. Así lo constatan sugerentes títulos como *Los habitantes del otro mundo. Estudios de ultratumba... Comunicaciones dictadas por golpes y por la escritura medianímica...* (Madrid, La Enciclopedia, 1904), *El ocultismo ayer y hoy. Lo maravilloso precientífico*, de Josef Grasset (Madrid, Jubera Hermanos, 1900); el *Manual de magia negra y de artes infernales con las historia de las creencias misteriosas en todos los siglos*, de Francis de las Palmas (Paris, Vda. De Ch. Bouret, 1906); el *Libro de las victorias. Diálogo sobre las cosas y el más allá de las cosas*, de Isaac Muñoz (Madrid, Pueyo, 1908); las traducciones a cargo de la editorial Maucci de *Las fuerzas naturales desconocidas* (Barcelona, 1910) y *Fenómenos misteriosos* (Barcelona, 1910), de Camilo Flammarion, u *Origen del mal* de José Fola Igúrbide (Barcelona, 1912). En suma, un nutrido mundo de publicaciones ocultistas, sobre otras espiritualidades, entre las que no faltaron las provenientes del campo específico de la ficción², como sucede en *El otro* donde Zamacois apostó con acierto por el atractivo literario del misterio.

Rondar lo invisible

El otro es una novela extensa (361 páginas), que tuvo un gran éxito editorial y hasta fue llevada al cine en 1919 por Joan María Codina y el propio novelista³. Zamacois recordará en sus *Memorias* que llegaron a hacerse hasta ochos ediciones y que fue la obra que más dinero

² Una buena muestra del modernismo hispanoamericano en Philipps-López (2003). Para una aproximación al caso español, véase Casas (2009).

³ Gubern (2000, p. 53 y p. 72). Es lógico que debido a su carga erótica la película sufriera los contratiempos de la censura. Para que el lector tenga una idea de la atmósfera crepuscular y teatral de esta adaptación cinematográfica que iría a sumarse a las listas del cine español de género fantástico y terror, presentamos algunas imágenes a lo largo de este artículo.

le dio (1969, p. 493). Un éxito que se explica por haber sabido fusionar de forma amena y con humor el erotismo, el satanismo y el terror: la carne, la muerte y el diablo, tres aspectos clave que tan bien estudió Praz (1969) desde el romanticismo hasta el decadentismo finisecular.



El otro (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

Estamos ante una obra de difícil clasificación, ambigua y ecléctica como tantas producciones modernistas, tan llena de elementos que lo mismo puede estudiarse dentro de las “variaciones del delirio”, como abordó Gullón (1990), o como un relato satanista, como vio en su momento Carrere (1919). Lo cierto es que nos fuerza a abrir el concepto de lo fantástico, como con acierto propone Moffatt (2001), y evitar así el caer, si se parte de un concepto rígido de lo fantástico, en la idea de que estas obras no aportan nada nuevo a la literatura fantástica ya existente⁴.

En esta novela Adelina y su amante Juan Enrique Halderg, el barón de Nhorres, al no saber cómo ocultar el embarazo de la adúltera, asesinan al marido, el doctor Riaza, supuestamente un hombre impotente y sádico. Sin embargo, su deseada felicidad se verá interrumpida por una presencia acechante. La sombra del muerto, del otro, parece interponerse entre su amor hasta el punto de convertirse en un íncubo de potente vigor sexual que va reconquistando a la viuda y debilitando la virilidad del amante, quien sin voluntad, enfermo y neurasténico acaba matando a Adelina y suicidándose. Un argumento turbio, como destacó Carrere, para quien al escritor “le atrae el abismo de la muerte” (1919, p. 13). Ahora bien, como apunta el crítico, el novelista se sitúa en esa zona intermedia: “no se trata de un adepto de las ciencias ocultas. Siempre tiene la interrogación escalofriante en su conciencia. Le ronda lo invisible, y él siente sus insinuaciones suprafísicas. Zamacois *no cree* plenamente” (p. 13).

En ese rondar lo invisible trabaja la novela. En su “Advertencia” a la edición de Renacimiento, nos dice que siempre ha procurado disponer sus invenciones “de modo que, aun siendo pasmosas, conservasen algo de la apariencia de las cosas reales, la disposición lógica de los hechos ‘que pueden suceder’” (1919, p. 5-6). Aunque remita al libro de Théodule

⁴ Véase al respecto Llopis (2013, p. 247-255).

Ribot, *Las enfermedades de la voluntad* (traducido en España en 1899) para explicar de forma científica el caso del barón, la novela se presenta como “un nuevo llamamiento que el corazón acongojado hace al Enigma” (p. 7).

Asimismo, no sólo dedica la obra “A los muertos”, sino que hace que el lector tenga presente el acecho de la muerte: “¿El ‘Más allá’ no os atormenta? ¿No meditasteis nunca en que todos los días pasamos por la hora y todos los años pasamos por el día en que hemos de morir?” (p. 8). Y así la novela se interna por los laberintos de lo desconocido para ofrecernos una clásica historia de adulterio con asesinato incluido y donde la obsesión en un personaje, prototipo del decadente, desencadena una enfermedad nerviosa.

El barón londinense condensa los signos del fin de raza: de “belleza doliente” (p. 17), anémico, “engendrado en el crepúsculo de una virilidad” (p. 17) y de una madre tísica, una figura, en suma, “delicada, casi femenina” (p. 20). A los treinta años decide viajar por el mundo. Su encuentro fortuito con Adelina en la estación de ferrocarril de Málaga dará un giro a su existencia. Ante esta mujer fuerte e hipersexual: ojos ardientes, cabellera casi rojiza, rostro pálido y “boca breve y cruel” (p. 19), siente una “atracción de abismo” (p. 21), su voluntad se evapora y como un sonámbulo la sigue hasta subirse al vagón donde ésta viaja.

Las confesiones de Adelina sobre los padecimientos sexuales con su marido, un alienista que, al quedarse impotente después de varios meses de casados, despliega en ella su sadismo, le envuelven. El médico atribuye la causa de la “glacial atonía de su virilidad” (p. 30) a ella y da rienda suelta a “su perversa imaginación” (p. 31) con el fin de recuperar su vigor. Flagelaciones, mordiscos, azotes, pellizcos en los senos, pinchazos con un bisturí en las nalgas y hasta un intento de asfixia son descritos con todo lujo de detalles por esta narradora que le hace sentir celos a la par que curiosidad de “oír algo epiléptico, desenfrenado y monstruoso” (p. 29). La narración se convierte en la descripción de unos secretos de alcoba en los que Riaza somete a su mujer a una “voluptuosidad vampiresca” (p. 32) y a “momentos satánicos” (p. 33). Y así, entre la visión espantada y la curiosidad del voyeurismo, el barón como el lector, se deja apresar por el relato. El joven no solo se hace su amante sintiendo que ella “le poseía” (p. 23), sino que confirma poco a poco el presentimiento, manifestado por su padre en una de sus cartas, de que “algo sobrenatural” (p. 23) le acecha.



Bianca Valoris y Ramón Quadreny en *El otro* (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

Es precisamente sobre esta percepción cada vez más intensa y obsesiva de que le roza “algo invisible” (p. 60) que está más allá de lo que se entiende como natural, sobre lo que se construye la novela. Claro está que el desencadenante será cuando meses después del asesinato, el cadáver, como una “momia verdinegra” (p. 60) que aún conserva su anillo de topacio, sea devuelto por el mar de Vigo donde fue asesinado por la pareja. La idea de que el otro regresa a él y el hecho de verlo marcharse por segunda vez pero también el saber que está más cerca al haber sido trasladado al panteón familiar en Madrid, le atormentan. Toda una serie de elementos y circunstancias contribuyen a ello: el “embotamiento sensitivo” (p. 65) de Adelina, que no consigue abandonar la capital; la presencia tiránica del cuadro de Riaza en el gabinete; el gato que parece espiar “las visiones y las calladas voces de la otra vida” (p. 68); la enfermedad inexplicable del hijo bastardo que atribuye a mal de ojo o la pesadilla masoquista con Marta, una joven suicida que una noche lo posee como un súcubo.

¿Remordimiento? ¿Locura? ¿Castigo del muerto? ¿Posesión demoníaca? ¿Manía persecutoria? El relato juega con diversas posibilidades de lo fantástico: alucinación, desequilibrio mental, sueño, para ahondar en las sugerencias y obsesiones, que se cargan de un sentido inexplicable como si una especie de extraña fatalidad acechase a los personajes. Lo que es innegable es la idea persistente del control de la voluntad por fuerzas desconocidas y malignas, un tema tan presente en escritores como Hoffmann con el que se expone la fragilidad y límites de la libertad humana. Para el protagonista es “inútil luchar; desde lo invisible, el muerto les vencía” (p. 180). Y así su voluntad va “agarrotándose poco a poco entre las mallas de un embrujamiento, cauteloso, envolvente, aprisionador como una tela de araña” (p. 180).

Como con acierto plantea Roas, la historia del género fantástico es “la historia de un proceso que se inaugura cuando la razón abre la puerta de lo oculto hasta que lo oculto empieza a manifestarse dentro de la razón” (2006, p. 68). El barón no tiene precio como individuo propenso a ver cosas fantásticas que no ve una persona corriente. Asimismo, su cultura libresca, su conocimiento de toda una filosofía ocultista entre la que no faltan títulos como el *Libro de los Muertos*, así como su habilidad argumentativa, resultan pasmosas. Y aunque el narrador afirma que “era un neurasténico, un desequilibrado en quien la tisis, heredada de su madre, comenzaba a realizar estragos” (p. 111), no por ello se le quita valor a su experiencia para de este modo introducirnos en las regiones oscuras y en el corazón de lo desconocido. A fin de cuentas, como afirma Alexandrian al estudiar la filosofía oculta, “lo que ocurre en el interior de un hombre es tan real como lo que ocurre en el exterior. El porqué de una creencia es menos interesante que el qué y el cómo” (2014, p. 446).

De este modo, en la novela lo extraño y el horror surgen del individuo que cree en que a su alrededor “palpita algo metafísico” (p. 76). Como contrapunto, la figura de Carlos Fontana, el médico “positivista y alegre” (p. 134) que lo trata, un materialista para quien el alma no es más que “una secreción cerebral” (p. 18) y no hay nada después de la vida, se nos presenta como un optimista feliz, pero con “la vulgaridad de sentimientos que produce la salud” (p. 88). Al sentar en el diván a Halderg vemos cómo sus recetas de fosfatos y duchas frías no aplacan su “hiperestesia” (p. 87) y ni mucho menos su dialéctica persuasiva y su

capacidad de sugestionarse y sugestionar a quien está a su alrededor. El barón afirma la persistencia de la conciencia después de la muerte porque cree en una vida dividida en dos fases: la visible y la invisible, aunque inseparables. Para él, lo que se tiene por real es solo una parte de una realidad superior. Ya desde joven fue “un contemplativo inclinado a oír la voz de las cosas. Todo tenía para él una elocuencia, un gesto” (p. 180).

Ese oír la voz de las cosas, que le lleva incluso a declamar a un simbolista como Maurice Maeterlinck, puede situarnos ante la neurosis o la percepción del enfermo. De hecho, no se nos niega que determinadas enfermedades como la tisis son “hilos conductores excelentes de lo sobrenatural” (p. 100). Pero esto no deja de enfrentarnos, como el propio protagonista plantea, ante el problema crítico del conocimiento, dado que “la realidad puede ser, efectivamente, como las personas sanas la creen; pero, ¿y si no lo fuese?” (p. 147). Es más, no solo introduce la duda sino que aduce que la experiencia subjetiva es válida en sí misma. Así al caer en el portal de la casa de Adelina y no poder salir a la calle, ante la duda de la amante de que el accidente ha sido obra del difunto, afirmará el valor de su sensación: “no le he visto... pero le he sentido” (p. 116). Por ello, frente a “los terrores de la vesania” (p. 148), propone una serie de interrogantes que cuestionan los conceptos de realidad y razón, tornándolos arbitrarios y movedizos:

¿se producen fuera del sujeto o nacen en él y son cual espuma o floración malsana de su cerebro? ¿Es que para los anormales, para los morfinómanos, para los epilépticos, para los histéricos visionarios para todos los millones de siervos de la locura, no hay un mundo objetivo, perfectamente real, que los saludables, por efecto del mismo equilibrio de sus nervios, no pueden sentir? (p. 148).

Asimismo, el choque entre dos visiones del mundo, la de Fontana y la de Halderg, la de un universo seguro y ordenado, y la de una realidad expandida, con una extraña región presidida por larvas o “embriones de seres” (p. 83) nos sitúa, por un lado, ante el pensamiento pragmático inherente al consciente y, por otro, ante el pensamiento mágico proveniente del inconsciente y que cada uno lleva en sí, aunque trate de reprimirlo. En verdad, Halderg es un fatalista, pesimista y “escéptico en cuestiones de ciencia y dominado por el miedo a lo sobrenatural” (p. 134). La ciencia médica unas veces le resulta inútil y otras, no. Por esta razón, su pensamiento mágico entra en acción cada vez que experimenta unas sensaciones ante las cuales su pensamiento pragmático se queda impotente.

Dicho pensamiento, siguiendo a Alexandrian, “aparece sin trabas en la fabulación infantil, en el ensueño y en la neurosis” (p. 13). A lo largo de *El otro* en la psicosis del protagonista se producen desbordamientos de este pensamiento, pero no sólo en él. La novela ofrece una variada muestra de manifestaciones ocultistas que abarcan desde la presencia de un prestidigitador en un espectáculo callejero ante quien el barón teme que sea descubierto su crimen, la visita al nigromante Rodríguez con fórmulas para invocar a los muertos o las creencias y supersticiones populares presentes en las historias de aparecidos que van narrando los vecinos del pueblecito asturiano en el que se refugia la pareja para intentar salvar su amor. Y todo ello aderezado con jugosos comentarios sobre las ciencias ocultas: “esa

tenebrosa región” en la que “la lujuria, la muerte, la epilepsia sabática, la religión y la magia [...] forman un manto nigromántico cuyo poder oscuro se extiende como las ondas eléctricas de Hertz, de un continente a otro” (p. 305).

De hecho, el ocultismo responde a la búsqueda de quienes se sienten decepcionados ante determinadas creencias o “no pueden resignarse a la desoladora aridez de un materialismo sin mitos” (ALEXANDRIAN, p. 44). Y esto alcanza también a la estética como sucede con el sistema de correspondencias y la exploración de las regiones arcanas tan fundamental para el movimiento simbolista y su heredero modernista. Tomemos el ejemplo de Rubén Darío y su interés por el estudio de las ciencias ocultas compartido con figuras como el escritor Leopoldo Lugones. Como él mismo nos recuerda en su autobiografía, tuvo que abandonarlo por su “extremada nerviosidad y por consejo de médicos amigos” (2015, p. 145), así como por temor a “alguna perturbación cerebral” (p. 146). Afirma el poeta que desde muy joven tuvo la ocasión de “observar la presencia y la acción de las fuerzas misteriosas y extrañas que aún no han llegado al conocimiento y dominio de la ciencia oficial” (p. 145). Pone como muestra, la experiencia narrada en su cuento “La larva” (1910) y que describe en estos términos: “en Nicaragua, una madrugada vi y toqué una larva, una horrible materialización sepulcral, estando en mi sano y completo juicio” (p. 145). Pero también se refiere al anuncio psicofísico del fallecimiento de un amigo y otras pavorosas visiones nocturnas.

Todo esto nos lo cuenta el escritor en un texto que se construye como autobiográfico y que, si bien puede leerse como excentricidad, no nos sorprende debido al interés en la época por explorar lo desconocido. Pero donde el autor Darío se detiene por temor a franquear los límites y falsear su relación con la realidad, el personaje literario de *El otro* se arroja de forma compulsiva y se deja someter a su propio terror, un terror que se expande hasta contagiar a la propia amante, quien afirmará: “estoy enferma de miedo” (p. 132) e incluso a provocar el infarto del sepulturero en la parte final de la novela.

La capacidad del barón para describir y razonar acerca de sus miedos es tal que Adelina acaba sintiéndose invadida por sus recelos supersticiosos: “aceptaba la presencia real de los muertos; los terrores espiritistas de Halderg la habían contaminado” (p. 134). Poco a poco lo natural y razonado disminuye y “lo inexplicable” (p. 126) medra llenando los rincones de su casa de “emociones extrañas” (p. 126). Ella misma atribuye esa inquietud no a un sentimiento de culpa pues considera que el asesinato fue una forma de justicia, sino a “algo exterior, objetivo” que se anuncia “erizando el vello de su piel con un roce frío” (p. 127). Esta emoción se hace más precisa cuando se encuentra en el gabinete bajo la mirada del retrato de Riaza y de otros cuadros y fotografías suyas que ejercen “una vigilancia de amo” (p. 128). De hecho, no solo no puede romper estos objetos, sino que cuando los retira, el recuerdo de los sitios que ocupaban le obsesiona y el “lenguaje elocuente de las cosas mudas” (p. 128) le pide volver a restituirlos.

Sin embargo, esta emoción se transforma durante el sueño en “alucinación erótica” (p. 128), un estado de “bicerebralismo” (p. 128) en el que sabe que sueña pero disfruta del sueño. Tendida como Dánae, las piernas abiertas y en flexión, espera con deseo la visita del íncubo, una sombra que la acaricia y la posee “convulsionada hasta la epilepsia” (p. 129), incluso hasta

cuatro y cinco veces. Para el barón se trata del poder aojador del espíritu del marido que puede ser transmitido por las pupilas del retrato. Empieza así una espiral en la que la viuda no solo acepta esta explicación sino que espera ansiosa las visitas nocturnas del íncubo:

¿Sería cierto que el espíritu del médico, aquel hombre torvo que a pesar de sus crueldades la había deseado con todo ese furor cerebral que es el infierno de los impotentes, ahora, al otro lado de la tumba, continuase amándola? (p. 131).

El placer erótico apaga su odio al difunto como si este la reconquistara con “la depurada voluptuosidad de aquellos furiosos ayuntamientos” (p. 138) y se interpusiera entre los amantes hasta impedir sus relaciones sexuales. Asimismo, no solo mengua el vigor del barón, quien se siente “humillado bajo el empuje incontrastable de las fuerzas ocultas” (p. 132), sino que ella acoge la “frecuencia enloquecedora de las posesiones” con “extremado regocijo y sabroso quebranto” (p. 133). Como la Douceline del cuento “Péhor” (1894) de Remy de Gourmont, “atontada por la multiplicada de los orgasmos” (GOURMONT, 2007, p. 122) que le procura el íncubo, Adelina se sumerge en estos mismos deleites.

Lo invisible en la novela se adentra ahora por los caminos del satanismo erótico y la posesión diabólica, un tema que por su irreverencia dio para mucho en la época y que la ciencia trató de desmitificar en términos de histeria como hicieron J. M. Charcot y P. Richer en *Les demoniaques dans l'art* (1887). Desde otro ángulo, Huysmans en *Là-Bas* critica este argumento médico como algo insuficiente e incapaz para explicar determinados trastornos que afectan a las mujeres⁵.

Zamacois no es ajeno a todo ello y sabe contrastar la mirada del médico y la del ocultista. Para Fontana, estas alucinaciones eróticas son “un caso vulgarísimo de ninfomanía, o acaso la exaltación lujuriente producida por un ligero herpetismo vaginal” (p. 133) o “un estrabismo del instinto erótico” (p. 213) que se remedia con pomadas y veraneos. Para Halderg, es “la obra de un íncubo” (p. 213). Para Adelina, ya se trate de una experiencia real o irreal, lo cierto es que constituye un paraíso de deleites que su amante nunca le ha procurado.

Más allá de estas visiones enfrentadas, lo que el relato exhibe son esos límites culturales, esas zonas silenciadas compuestas por los asuntos diabólicos, el asesinato, el sadismo, la necrofilia y el erotismo con los cuales se transgreden las leyes “naturales” de la sexualidad y de la relación con los muertos y ponen en entredicho el concepto de realidad. Para el narrador, en la viuda se repite “la leyenda de las antiguas brujas amadas del Diablo, acudiendo hipnotizadas, los lascivos flancos temblantes de deseo, a la locura orgiástica del Sabat” (p.

⁵ Para una aproximación general a un asunto sobre el que han discurrido varios Padres de la Iglesia y muchos teólogos, véase Escalante (1932). Para este autor, “un sueño sexual puede tener realidad tan grande que haga creer en una cópula verdadera” (p. 176). Asimismo refiere casos y declaraciones de brujas, para quienes era indudable que habían copulado con un diablo: “casos de histéricas que hallan placer en las alucinaciones y los sueños” (p. 174). No falta en esta ambigua publicación, entre la aparente divulgación científica y la búsqueda del éxito comercial, referencias a Huysmans y su novela sobre el satanismo moderno así como un capítulo dedicado a los estudios de Charcot y Richer en el que incluso se incluyen algunos dibujos para ilustrar las contorsiones de las histéricas. Lo que es indudable es que por su atractivo temático, el sexo y el diablo es un terreno propicio para las producciones culturales de carácter popular.

213). Y a pesar de poder considerar estos deleites carnales como una posesión diabólica o un engendro subjetivo del deseo de la mujer, la novela ahonda precisamente en una sexualidad marcadamente física y desinhibida. Tras el velo atractivo de lo demoníaco, la bruja moderna es la mujer que representa la expresión más extrema del “vicio” femenino que el hombre no puede aplacar y a cuyo autoerotismo contribuyen tanto los poderes de la imaginación como los movimientos del cuerpo y la mano, los mismos instrumentos que tiene a su alcance el lector de novelas eróticas.

Si la brujería respondió siempre al deseo de controlar la naturaleza para obtener dinero, salud, sexo o conocimiento del futuro, *El otro* explota la vertiente sexual centrándose en la búsqueda de formas alternativas al amor conyugal⁶ y ahondando en el temor masculino ante el fracaso amatorio, una enfermedad que el vulgo y los manuales de demonología atribuían a algún maleficio.

Los demonios lujuriosos: hacer temblar al burgués / hacer gozar al lector

Para ser moderno, el arte debe disgustar. Th. Gautier al estudiar a Baudelaire, entre las características del estilo de decadencia destaca que éste transcribe “les confidences subtiles de la névrose, les aveux de la passion vieillissante qui se déprave et les hallucinations bizarres de l'idée fixe tournant à la folie” (1868, p. 17). Neurosis, depravación, pasiones marchitas, locura y obsesión. En efecto, la literatura morbosa y pesimista del poeta francés dio un importante giro hacia el debate de las perversiones sexuales. En él están la ficción gótica, el marqués de Sade, los románticos y, Poe, de quien el maldito fue traductor y en el que encontró a su alma gemela. Muchos textos literarios finiseculares siguieron su estela.

Los decadentes abrazan la neurosis y la perversión como expresión de la sensibilidad y agotamiento culturales y una muestra de que no se es burgués. Por ello, destaca la importancia concedida a la esterilidad, la impotencia sexual y a la debilidad de la voluntad como consecuencias del mundo moderno. Y de ahí la importancia dedicada a discutir sobre la masculinidad y la feminidad, es decir, la relación entre los dos sexos que inundó las producciones culturales de mujeres fuertes e hipersexuales y de hombres débiles y agotados⁷. Pensemos en las vampiresas de ojos grandes y bocas devoradoras, como metáfora de los genitales, que protagonizaron muchas historias de terror de fines del siglo XIX⁸. A todas luces, se busca producir un nuevo escalofrío terrorífico. Con el sadismo y la necrofilia se avanza un paso más en la expresión de lo lúgubre y lo macabro. Nada de la idealización del amor burgués, ni del sentimentalismo y su respeto a la naturaleza por parte de los románticos y ni mucho menos, de reflexiones moralizantes sobre la muerte. De este modo, se sacude, se pone del revés lo que se entiende como “normal”, “natural” o propio del sentido común.

Y este terreno encontró un abono propicio en lo fantástico, entendido, siguiendo a

⁶ Sobre esta idea, véase Pérez (2010, p. 52 y ss.).

⁷ Para este tema, véanse los estudios clásicos de Dijkstra (1986), Bornay (1990) y Reyero (1996).

⁸ Cfr. McLaren (2007, p. 162-163).

Jackson (1986), como lo subversivo, lo que es otro, lo que está fuera del plano racional. No en vano, *El otro* es una novela sobre la otredad, sobre lo que no se ve o no se dice y debe permanecer oculto porque se siente como una amenaza. De ahí que el texto aglutine diferentes registros: el ocultismo y lo erótico, la novela de adulterio y de crimen, la posesión demoníaca, la locura y el placer sexual. Y haga de todo ello un motivo de sorna y risa más que de queja. No es casual, por ello, que Carrere cargue las tintas sobre su vertiente satánica y la unión de la lujuria y la muerte, esas dos grandes hermanas baudelarianas que protagonizaron muchas producciones artísticas del momento y que servían para atraer la atención del lector:

El otro, siempre de acuerdo con la orientación naturalista del autor, es una novela satanizada. Íncubos y súcubos, asesinatos, prácticas tremendas de magia negra, inconcebibles vampirismos se trenzan con los episodios vulgares de nuestro plano con una medrosa concatenación. La sangre y la lujuria crean monstruos de pasión y muecas de pesadilla. (p. 13)

Cabe tener presente que el propio Poe escribe sobre la perversidad, entendida como un impulso anímico que nos obliga a actuar porque precisamente sentimos que no deberíamos hacerlo y Baudelaire teoriza sobre los goces del amor que llevan a los placeres del crimen. Ambos ponen sobre el tapete la relación problemática del yo con el otro que se mediatiza a través del deseo. De hecho, la narrativa fantástica “maneja diversas versiones del deseo, generalmente en sus formas transgresivas” (JACKSON, p. 49).

El otro tiene el mérito de exhibir los ritos de una sexualidad borrascosa frente a la sexualidad reproductora y silenciosa en su vertiente matrimonial. La unión de deseo y crueldad, dolor y placer, tan presente en la literatura de finales del siglo XIX, entra en escena⁹, pero lo hace mediante la figura de Riaza, del médico, precisamente una figura que como la del psicólogo contribuyó poderosamente a estudiar y regular los comportamientos sexuales.

Una obra fundamental como *Amor y Dolor* de Havelock Ellis se tradujo en España en 1906. Krafft-Ebing en *Psychopathia Sexualis* (1882) también escribió sobre los desajustes y perversiones eróticas. Las llamadas alteraciones del instituto sexual se catalogaban dentro de la locura moral y podían revestir la forma del sadismo, una “perversión” en la que, como afirma un médico militar en la *Revista frenopática española*, “el apetito venéreo sólo se satisface a costa de malos tratos, horribles torturas, a veces con la muerte, o con la profanación del cadáver de la víctima” (1906, p. 40). Pero Riaza se presenta como un caso de impotencia en el que se culpabiliza a la mujer. Él mismo exclama en su misoginismo militante: “¡Maldita la entraña deliciosa destinada a recibir el semen del hombre!” (p. 35-36) y ensaya todo tipo de torturas para lograr recuperar el vigor.

Las escenas sádicas son explícitas y culminan en latigazos sobre el cuerpo desnudo de Adelina, inmovilizado con unas argollas, “con las mórbidas caderas en alto, bien abiertos los muslos, los erectos senos colgantes y crecidos por la atracción de la gravedad” (p. 41). En esa postura, los golpes y mordiscos propios de una “crisis de antropofagia” (p. 42) hacen manar la sangre “abundante de los pezones” (p. 42), que es succionada por el marido hasta llegar a

⁹ Sobre este aspecto son ineludibles las aportaciones de Litvak (1979 y 1993).

desea “exterminar los órganos de la fecundidad” (p. 42). Y así el narrador es elocuente en sus descripciones: “sus manos, crispadas y endurecidas [...], se hincaron sobre las nalgas de la mártir, separándolas, como para desgarrarlas [...] hundió la cabeza entre los muslos y la mordió en el sexo profundamente” (p. 43). De repente el suplicio deja sin conocimiento a ella y le devuelve la virilidad a él, el cual “afianzándose a las nalgas de la sacrificada, realizó entre ellas un ayuntamiento desgarrador y abominable” (p. 43).

De este modo, no solo se reproduce la imagen de la mujer como un ser sexualmente durmiente a la espera de un hombre que la despierte, sino el fantasma de la necrofilia. Por un lado, la durmiente es un cuerpo controlable; el hombre se sitúa en una posición de dominio, algo tranquilizador ya que no puede exigirle nada. Por otro, se explota el motivo morboso de la unión de amor y muerte, seductor por su mezcla de horror, repulsión y atracción. La violencia y el terror de carga sexual hicieron muy populares a las novelas góticas. Una atmósfera oscura y turbia que H. Fuseli llevó de forma magistral a su cuadro *La Pesadilla* (1781) donde afloran los fantasmas del subconsciente y se remite a una violación.



El otro (Joan María Codina y Eduardo Zamacois, 1919).

A lo largo de *El otro*, la viuda se presenta con todos los ingredientes de una sexualidad amenazadora y en la que no falta una pincelada sobre su predisposición hacia los tipos delicados y casi femeninos: “ese interés elegante y malsano con que cautivan a las mujeres las novelas eróticas” (p. 20). Primero, su marido y después su amante pierden su vigor y bajo la trama de la posesión diabólica, de lo que se habla es del deseo y del placer femenino y del temor masculino ante el rendimiento sexual.

La novela podría haber seguido narrando estas delicias inconfesables en el momento en que el marido recupera su virilidad, pero da un giro con el asesinato e invierte los papeles. El amante se convierte en marido impotente y el marido muerto en amante fogoso. Esto

permite fabricar un peculiar triángulo amoroso para provocar espanto, curiosidad, placer y risa. La imagen cada vez más patética del barón lo demuestra. El duelo con el otro es el duelo por recuperar su hombría y el duelo ante no poder satisfacer a la amante: “una terrible máquina –terrible porque es hermosa- de generación y destrucción” (p. 190), ni poder someterla con la misma autoridad del marido, el auténtico amo.

Pero Adelina es también una narradora espléndida en describir placeres y dolores. De hecho, lo que sabemos de sus supuestas torturas sin deleite y de la impotencia del difunto es por lo que ella nos cuenta. Así una noche mientras amamanta a su hijo y parece quedarse dormida experimenta una “inefable voluptuosidad” (p. 162) al sentir mordiscos en el pezón. Lo atribuye al difunto y “poseída, suspirante, a la vez aterrada y gozosa” se rinde al “espasmo sexual” (p. 162) y reclama más: “muerde... muérdeme [...] toma la teta” (p. 163). Para el barón es sin duda obra del marido a quien además atribuye la muerte del niño: “¡Qué blanco estaba! ¡Ni una gota de sangre quedó bajo aquella carne fría [...]! Se la había llevado toda el vampiro que asesinó al niño mordiéndole en el corazón” (p. 176).

Igualmente le achaca la pérdida de su potencia sexual, el asesinato de “la erección fecundadora grata a Venus” (p. 188). La presencia suprema del otro es tal que los amantes no pueden deshacerse definitivamente de su retrato al que brindan “supersticioso respeto” (p. 172). Después de venderlo sienten la necesidad de que vuelva como si los dominara desde lejos. En su peregrinación por todas las prenderías de Madrid el barón sabe que volverá a él al igual que volvió su cadáver e incluso lo invoca como “¡Amo... amo!” (p. 170) hasta que por fin lo encuentra y tiene la sensación de que éste lo arrastra.

La relación de dominación se ha invertido. Halderg es ahora el esclavo, como antes lo era Adelina. Ni siquiera puede dominar por un rato a la mujer. En su primer fracaso sexual, tras probar a excitarse con el tacto y la vista, le acometen “emociones sádicas” (p. 191) e intenta imitar a Riaza: “las cicatrices que rompían la tersura blanca de aquellas carnes, le hablaron del lenguaje esotérico de las lujurias dolorosas” (p. 191-192).

Al besar el cuerpo femenino piensa en que eso mismo hacía el otro y decide entonces morderle: “Ella se estremeció; ¿fue de voluptuosidad, fue de dolor?” (p. 192). Sin embargo, al querer ir más allá hasta herirla y abrir una gota de sangre, ella se lo impide porque no le tiene miedo: “Al otro se lo permitía porque me dominaba; pero tú no me dominas, a ti no te temo” (p. 193), afirma imperiosa.

Ante la idea de que el otro es más fuerte que él sobreviene la catástrofe definitiva. Empieza a sufrir alucinaciones visuales y a oír resonancias nuevas. Llega a ver el espectro reflejado en las pupilas de la viuda y no cesa en dotarlo de una explicación científica:

La fotografía llega adonde no alcanza el telescopio. [...] El ojo humano es simultáneamente, un telescopio y un aparato de fotografía, en el cual las imágenes pueden pintarse, aun cuando no lleguen a ser visibles. (p. 194)

Tras estos razonamientos, durante la noche Adelina experimenta en sueños una alucinación semejante que, de la duda, le conduce a un diálogo con la sombra hasta que el íncubo cobra proporción de cuerpo humano y se abandona definitivamente a él, “con una

voluptuosidad masoquista que el miedo al finado sazonó y exageró deliciosamente” (p. 202). La entrega total le proporciona una serenidad espiritual a la par que el deseo impaciente por acostarse cada noche para experimentar “un vértigo inexhausto de pasión, un Eldorado de deleites sin término” (p. 212). El muerto insaciable la posee a todas horas y en todas partes, ensayando distintas posturas y ofreciendo variadas escenas eróticas:

Ella dócilmente se entregaba, apoyándose contra la pared o echándose de bruces sobre el respaldo de algún sillón, las caderas pomposas arqueadas voluptuosamente para mejor prestarse a la caricia (p. 213).

Mientras tanto el barón la espía celosamente o bien, “impotente, derrotado, ridículo” (p. 244), llora amargamente al oír todas las noches sus suspiros de placer y asumir con resignación que “como en la época ancestral, la mujer estaba siempre del lado del más fuerte” (p. 243). La pasión amorosa se transforma en una relación de hermanos en la que ella es como una enfermera y él un paciente terminal: “sin hijo, sin padre y sin sexo” (p. 268). Un proceso de decadencia que lo vuelve un “enfermo de la voluntad” (p. 234), un ser “lamentable y caricaturesco” (p. 239), cada vez más feo, celoso y humillado, con un terror tan intenso que incluso le hace mojar sus ropas interiores.

Asimismo, sus miedos se intensifican con una sucesión de acontecimientos que él vuelve a interpretar por el “poder de esas fuerzas brujas que actúan más allá de lo humano y contras las cuales [...], nada puede hacerse” (p. 227). Así ocurre ante una serie de presagios contenidos en los sueños que “muchas veces son fenómenos telepáticos en los que hay que creer” (p. 226), o en el “horror cabalístico” (p. 228) de los maullidos del gato, un animal con “la sensibilidad extraordinaria del presentimiento” (p. 228). Por ejemplo, la muerte de su padre viene precedida de una pesadilla en la que oye una voz siniestra y vislumbra a su rival sentado en un sillón, ante lo cual Adelina también añade que escuchó maullar al gato como a un endemoniado.

Para él, todo es fruto de la obra destructiva del difunto, de su “labor ominosa” (p. 227), como, por ejemplo, su frustrado intento de huida, el extraviar objetos, el perder en el casino, el olvidarse de las cosas o el no poder subir al tren, como si “unas ligaduras invisibles le sujetaban las manos y los pies” (p. 240). Pero sobre todo, el sentirse “desautorizado” (p. 242) ante la mujer que ambos “se disputaron hasta más allá de la muerte” (p. 242).

De este modo, la novela nos narra el suplicio de un hombre que no puede separarse de una mujer ni hacerla suya ni puede matar a un muerto que ocupa su lugar en el lecho. Por ello, afirma con dolor:

el infierno de los impotentes es horrible: desear ardientemente a una mujer, reconocer su belleza, tenerla a merced suya y no gozarla es, sin duda, el peor de los suplicios; ¿cómo Dante, al escribir su trilogía inmortal, olvidó este tormento? (p. 190).

Ni siquiera puede darse el gusto de sentirse poseído como la viuda por los demonios lujuriosos. Hasta los súcubos le abandonan pues solo recibe la visita de Marta una única vez.

Sometido a un estado de terror y celos, adopta el papel de espectador curioso, como *voyeur*, en los instantes más intensos del placer femenino. Como sucede en Asturias cuando una noche observa los “sacudimientos histéricos” (p. 291) y los labios jadeantes de la durmiente. Al tirar de las mantas, contempla su cuerpo “desnudo, blanco, suspirante, exquisitamente convulso, como el de una bruja joven en el misterio lúbrico del sabat” (p. 291). La mujer dormida se le ofrece deseante, una ocasión que llega a juzgar propicia para recobrarla:

Cataléptica, arqueando los brazos para estrechar contra la nieve de sus senos y de su vientre al espíritu violador, la joven balbuceaba:
—Tómame... tómame... (p. 292)

Sin embargo, su carne yerta se lo impide. Y así sin poder gozar ni hacer gozar sufre al ver cómo goza su amante protagonizando de este modo un doble drama: el del impotente y el del cornudo. La escena es jugosa. Ella despierta y él reta al espíritu invisible porque le parece haber visto la cabeza de Riaza como “una careta de ojos enormes” (p. 294) y haber sentido el roce de un cuerpo “viscoso y glacial” (p. 294). Tras ello sufre uno de sus ataques de pánico que le deja sin habla y tan paralizado que sólo logra subir a la cama con la ayuda de Adelina. Pero aún le queda un tormento peor: espiar todas las noches de forma masoquista esta “epilepsia sabática” (p. 296), agravada en los momentos de plenilunio y en la que llega a contar hasta cinco orgasmos.

La novela despliega todos los resortes del género erótico en la línea de los risueños libertinos, hasta culminar en un cuadro de sonambulismo con toda suerte de “ayuntamientos extravagantes” (p. 295) que mortifican al barón:

de rodillas, las manos en el suelo, los senos endurecidos y tensos, [...] al aire las nalgas soberbias y redondas. Así quedó: a intervalos, su vientre y sus lomos se estremecían, cual si unos labios cosquilleantes resbalasen sobre ellos. (p. 298)

Como vemos, Zamacois no escatima en pormenores para representar el cuerpo desnudo de la mujer, un cuerpo vencido al deseo masculino, como si “un brazo hercúleo y conquistador” (p. 145) la rindiera, con el propósito de provocar la participación del lector.

Si Halderg la observa “convulsionada como un capricho de aquelarre” (p. 298) hasta que pierde el equilibrio y se revuelve de un lado a otro lastimándose contra los muebles como un epiléptica, lo hace porque parece querer distinguir el cuerpo del otro agarrado a la posesa. Pero la observación de ese acto sexual no deja de ser un acto sexual en sí para placer del lector-cómplice. Por aquí, el relato se interna por el acre camino de la novela erótica. La expresión de la sexualidad femenina es explícita. No se pliega al modelo de pasividad y retención que exigen las buenas costumbres. Lejos de reprimirse se exhibe en lo que resulta más censurable ya que supone salirse de lo que se concibe como su estado sexual normal: la ninfomanía y la masturbación. En cualquier caso, el cuerpo convulsionado de Adelina, al igual que el de las brujas del siglo XVII o el de las histéricas del siglo XIX, es la representación del deseo cuando éste no puede expresarse por el cuerpo o decirse con las palabras. Pero la novela hace suyas muchas de las representaciones culturales sobre el sexo entre las que se

encuentran los temores masculinos ante la demostración de la virilidad y la hombría.

Ante la imposibilidad de matar a un muerto y de satisfacer sexualmente a Adelina, el desenlace del relato es el de volver a culpabilizarla hasta acabar con ella. Y así en la mente del barón la idea de la mujer como “manantial maldito” (p. 305) se expresa con persistencia:

¿Qué fuerza vesánica tenía su cuerpo, que así destrozaba a los que lo poseían y hasta a los mismos muertos alcanzaba? ¿Es que la locura, como otras muchas enfermedades, proviene de microbios, y son las mujeres las encargadas de transmitirlos y propagarlos a besos entre los hombres? (p. 305)

Por ello, una noche al despertarse y creer ver la sombra tendida sobre el lecho de la viuda, le propina dos balazos mortales. Su primera venganza ya está cumplida. Ha restablecido su hombría matando a la insaciable adúltera. Ahora le queda batirse en duelo con el otro, en el más allá. Una idea que le hace barajar como solución la posibilidad del suicidio. Pero con el asesinato el otro deja de inquietarle. El barón huye tras haberse abarrotado los bolsillos de dinero y errante y solitario vaga por el mundo con un nuevo plan: comunicarse con el espíritu de su amada. Convencido de que a los espíritus les gusta “visitar el sitio donde su cuerpo reposa” (p. 341), le escribe cartas que envía a Bonifacio Crespo, el sepulturero del cementerio de San Martín, para que éste las coloque sobre su tumba. Privado del amor físico parece optar por el amor espiritual con tintes románticos al gusto de un Dante Gabriel Rossetti. Sin embargo, aún le aguijonea la cuestión sexual hasta el punto de interrogar sobre los orgasmos de ultratumba:

¿Cómo se acarician las almas? ¿Cómo se poseen? ¿Es verdad que los espíritus, no hallándose sujetos a las debilidades de la materia, pueden vibrar durante horas y horas en la llama del espasmo sexual? (p. 343)

Sin embargo, a diferencia del Guy de Malivert de *Espírita* de Gautier, que al escribir la trágica historia de la muerta de amor recibe información de lo que es el otro mundo, Juan Enrique se queda sin interlocutor y en tierra de nadie. Separado de los vivos y de los muertos, ni le visita él ni ella. Finalmente, vuelve a Londres donde se suicidará para reunirse con su amada.

Pero la novela no concluye aquí. Por una parte, el desenlace explota el gusto por la estética romántica de los cementerios. La última víctima será el sepulturero a quien la codicia le hace aceptar el trato epistolar de Halderg. Una noche de viento y aguacero empieza también a sentir la presencia de “algo vivo, algo humano” (p. 357) y al pensar que es la muerta que viene a buscar las cartas que no ha depositado en su tumba, las rompe y arroja los trozos por la ventana pero el viento las devuelve al interior. Trata de huir y al sentir que unas manos le sujetan, muere de terror. Los trozos de papel aparecen sobre su cuerpo. Por otra, el final en el que la nodriza encuentra el cuerpo del barón y no puede cerrar sus pupilas azules que muestran un gran espanto, concluye con un nuevo interrogante: “¿Sabe nadie lo que al otro lado de la vida pueden estar mirando los ojos de los muertos?” (p. 361).

De este modo, *El otro* no es tanto un relato sobre hechos como sobre a quién creemos.

La credibilidad de una persona en el límite de la locura, la paranoia o la hipersensibilidad. Lo que el protagonista ve y describe parece ser producto de su mente trastornada, de su impotencia y celos pero también de la necesidad de interrogar al misterio aunque con ello solo parezca triunfar el silencio. Y esa necesidad es la que suscita la novela en el lector como por contagio lo ha hecho en el resto de personajes. Zamacois busca dotar de esa presencia del otro a su relato. Estamos en contacto con él durante toda la narración, de modo que resulta indiferente que se descubra o no. Es más importante la evocación que se hace de él, las vivencias del protagonista, la disolución de su yo que una revelación puntual. Y así, frente a una visión realista, se nos ofrece una visión borrosa y no definitiva.

Reencantar el mundo: repensar lo fantástico en el modernismo

Al final del capítulo XVIII de *Là-Bas* se afirma:

Quando el materialismo se sobreexcita, se alza la magia. Este fenómeno reaparece cada cien años. Para no remontarnos más atrás, piensa en el declive del siglo anterior. Al lado de los racionalistas y de los ateos te encuentras con San Germán, Cagliostro, San Martín, Gabalis, Cazotte, las sociedades de los Rosa-Cruces, los círculos infernales, lo mismo que al presente. (Huysmans, p. 311).

Sin duda, junto a la idea de progreso, uno de los grandes temas de la literatura de fin de siglo fue lo sobrenatural, la muerte y los muertos. Triunfa toda una iconografía en torno a la intrusa que ronda la vida. Ya sea con el fúnebre encanto de *La isla de los muertos* (1883) de A. Böcklin donde un barquero conduce a una sombra blanca hacia un país de ensueño, o con la melancolía de los cipreses de S. Rusiñol o bien con la truculencia de las representaciones de F. Rops. Si el racionalismo llevó al desencantamiento del mundo, como anunció Weber, había que buscar nuevos mecanismos para reencantarlo.

Por ello, ante la insignificancia de lo real, el delirio paranoico, al igual que lo fantástico, trata de atribuirle un significado, le presta un valor imaginario, un valor añadido. Lo que a todas luces constituye un intento de reencantar el mundo. Al acudir a temas como el satanismo, el misterio del más allá, la locura, el asesinato, la violencia y el erotismo, Zamacois, además de buscar una fórmula comercial, se suma a una corriente que busca explorar los poderes de lo oculto, ya sea los de la mente humana o los del cuerpo femenino, esos enigmas que la ciencia médica y la novela erótica y fantástica tratan de diseccionar.

La ansiedad y desasosiego que suscitó la crisis del fin de siglo precipitó a la literatura hacia el más allá ahondando en lo psíquico y lo sobrenatural pero también hacia el más acá regodeándose en el festín que podían procurarse los cuerpos. Aunque para esto se tuviera que atribuir los problemas sexuales masculinos a las tensiones del mundo moderno o a las exigencias de las mujeres. *El otro* es una buena muestra de lo que en la época se llamó monomanías u obsesiones patológicas que debilitan la voluntad del enfermo. Pero también es una buena combinación de frivolidad y trascendencia en la que se da rienda suelta a los

instintos y a los sentimientos oscuros como el terror y el poder del mal. Todo ello lleva a cuestionar una serie de convenciones formales y tópicos narrativos y nos obliga a repensar el papel de lo fantástico en muchos textos de la época, sobre todo de carácter popular. Está claro que lo fantástico no ha de ser un cajón de sastre¹⁰. Pero tampoco una camisa de fuerza. Y en este sentido, el modernismo es un campo de estudio inagotable que aún depara gratas sorpresas.

SÁEZ MARTÍNEZ, B. The Powers of the Unseen in *The Other* (1910) by Eduardo Zamacois. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 8, n. 2, p. 120–140, 2016.

Referencias

ALEXANDRIAN, S. *Historia de la filosofía oculta*. Trad. F. Torres Oliver. Madrid: Valdemar, 2014.

BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.

CARRERE, E. “Zamacois, actor de film. *El otro*”. *Nuevo Mundo*, 4 de julio de 1919, p. 12-13.

CASAS, A. “El cuento modernista español y lo fantástico”. In: T. López Pellisa y F. A. Moreno Serrano (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi; Universidad Carlos III de Madrid, 2009. p. 358-378. Disponible en Web: <http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8684/cuento_casas_LITERATURA_2008.pdf;jsessionid=CDBEAB16B1C9D34C1FFAF2756D6869E9?sequence=1>. Consultado en: 25 mar. 2016.

CRUZ CASADO, A. “Eduardo Zamacois y *El otro* (1910). La literatura fantástica y de terror en la Edad de Plata”. *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, XCI, n. 161, enero-diciembre, 2012, p. 265-282. Disponible en Web: <<http://repositorio.racordoba.es/jspui/handle/10853/176>>. Consultado en: 28 mar. 2016.

DARÍO, R. *Vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, edición de Pedro Gómez Carrizo, Biblok, 2015.

DIJKSTRA, B. *Ídolos de perversidad (La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo)*. Madrid: Debate/Círculo de lectores, 1986.

¹⁰ Para un estado de la cuestión, véase Gregori (2013).

ESCALANTE, J. M. *Satanismo erótico. El amor y la lujuria en los procesos e historias de la Magia negra y la Hechicería*. Barcelona: Librería Ameller, 1932.

GAUTIER, T. "Charles Baudelaire". In: BAUDELAIRE, C. *Les fleurs du mal précédées d'une notice par Théophile Gautier*. Paris: Calmann-Levy, 1868. p. 1-75.

GOURMONT, R. Péhor. In: IGLESIAS, C. *Antología del decadentismo*. Buenos Aires: Caja negra, 2007. p. 119-124.

GREGORI, A. Las corrientes de investigación en en teoría de lo fantástico presentes en el hispanismo: estado de la cuestión. *Studia Romanica Posnaniensia*, v. 40, n. 2, 2013, p. 05-23. Disponible en Web: <<http://pressto.amu.edu.pl/index.php/srp/article/view/598>>. Consultado en: 15 abr. 2016.

GUBERN, R. et alii. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 2000.

GULLÓN, R. "El Otro" según Zamacois. In: _____. *Direcciones del modernismo*, Madrid: Alianza, 1990, p. 197-202.

GUTIÉRREZ GIRARDOT, R. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

HUYSMANS, J-K. *Allá lejos*. Trad. G. Gómez de la Mata. Barcelona: Bruguera, 1986.

JACKSON, R. *Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

LITVAK, L. (1979), *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antonio Bosch, 1979.

_____. *Antología de la novela corta erótica española de entreguerras (1918-1936)*. Madrid: Taurus, 1993.

LLOPIS, R. *Historia natural de los cuentos de miedo*. Madrid: Fuentetaja, 2013.

MCLAREN, A. *Impotencia. Una historia cultural*. Trad. Coral Barrachina. València: Publicacions de la Universitat de València, PUV, 2007.

MOFFATT, E. Reinscribing the Fantastic in Eduardo Zamacois' *El otro*. *Bulletin of Hispanic Studies*, Jul. 2001; 78, 3, p. 339-353. Disponible en Web: <<http://online.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.3828/bhs.78.3.339>>. Consultado en: 18 abr. 2016.

NERVO, A. La literatura maravillosa [1908]. In: _____. *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1972, II. p. 706-707.

- PÉREZ, J. *Historia de la brujería en España*. Madrid: Espasa, 2010.
- PHILIPPS-LÓPEZ, D. (ed.). *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*. Madrid: Cátedra, 2003.
- PRAZ, M. *La Carne, La Muerte y el Diablo (en la literatura romántica)*. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1969.
- REYERO, C. *Apariencia e identidad masculina (De la Ilustración al Decadentismo)*. Madrid: Cátedra, 1996.
- ROAS, D. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.
- SANTONJA, G. Un hombre que se fue, una obra que vuelve. In: ZAMACOIS, E. *Cortezanas, bohemios, asesinos y fantasmas*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2014. p. IX-LXIII.
- VALERA, J. Cartas americanas: Azul... A don Rubén Darío. *Los Lunes de El Imparcial*, Madrid, 22-X-1888.
- VICTORIO, A. F. Notas de psiquiatría clínica. Los degenerados. *Revista frenopática española*, IV-II-1906, p. 35-43. Disponible en Web: <file:///C:/Users/ibilce/Downloads/Revista%20frenop%C3%A1tica%20espa%C3%B1ola.%203-1906.pdf>. Consultado en: 23 mar. 2016.
- ZAMACOIS, E. *El misticismo. Las perturbaciones del sistema nervioso*. Madrid: Imprenta popular, 1893.
- _____. *El otro*. In: *Obras completas*. Madrid, Renacimiento, Vol. 3. [s.f.], 1916-. Vol. 3.
- _____. *Un hombre que se va. Memorias*. 2. ed., Buenos Aires: Santiago Rueda editor, 1969.

Recebido em: 20/06/2016.

Aceito em: 12/08/2016.