



## Las fantasmas de la literatura puertorriqueña:

### De Tapia a Corchado y Juarbe

Zaira Pacheco Lozada

Cuando examinamos el corpus que inicia la literatura del terror en el siglo XIX en Puerto Rico, salta a la vista el especial protagonismo de los espectros femeninos en las narraciones breves. Si bien la tradición del cuento de terror en la literatura puertorriqueña se ha explorado en el estudio de Cristina Bravo Rozas *La narrativa del miedo: Terror y horror en el cuento de Puerto Rico* (2013) y en el más reciente estudio, *El gótico transmigrado: Narrativa puertorriqueña de horror, misterio y terror en el siglo XXI* (2021) de Sandra M. Casanova Vizcaíno, todavía no encontramos una mirada que se detenga en las figuras femeninas que devienen en espectros en los relatos que inauguran la tradición literaria puertorriqueña de mediados del siglo XIX. Este trabajo se centrará en observar de cerca estas figuras fantasmales en un cuerpo de relatos que tiene en común el que la figura femenina regresa de la muerte incorpórea para acercarse a los vivos que desea, mientras revela, súbitamente, sus rasgos escatológicos. Estudiaremos la configuración de la fantasma en conjunto con la tradición de espectros femeninos que enmarca el periodo romántico y finisecular. Para adentrarnos en los matices de la mujer fantasma que podemos apreciar en estos textos, comenzaremos a explorar las apariciones femeninas en la obra de Alejandro Tapia, autor que tomaré como punto de partida en esta investigación, pues su uso del tropo decimonónico de la figura fantasmal para adelantar sus causas progresistas es singular. Luego observaremos de cerca diversos espectros en relatos de Ramón Emeterio Betances, Salvador Brau y Manuel Corchado y Juarbe, entre otros autores. Analizaremos de qué formas se acercan o se distancian de las ideas y la estética de Tapia.

La primera aparición de un fantasma femenino que tiene voz propia en la literatura puertorriqueña se encuentra en el relato breve “Un alma en pena” (1862) de Tapia. Aunque los espectros femeninos son una tendencia que marca el siglo XIX europeo, la mujer fantasma que se configura en su obra se singulariza por encarnar las ideas igualitarias que el autor profesa en sus textos posteriores. No debe extrañarnos que así sea, pues Tapia fue un fiel defensor de la inserción de la mujer en las distintas esferas sociales. Su revista *La Azucena* (1870-1877), dedicada a las mujeres puertorriqueñas, evidencia que su quehacer intelectual apunta en esa dirección. Silvia Álvarez Curbelo señala que en “las páginas de *La Azucena*,

Tapia convoca no solo a los miembros *bona fide* de la ciudad letrada colonial sino a uno de los bordes de esa ciudad y de toda la sociedad: las mujeres. Y no las convoca para adorarlas o para convertirlas en sensibleras comentaristas o heroínas románticas” (13).

Uno de los primeros ensayos que Tapia publicará en la revista se titula “El aprecio a la muger [sic] es barómetro de civilización” (1870). Encontramos pasajes reveladores con respecto a las ideas de avanzada que tenía sobre la mujer y que arrojan pistas valiosas para descifrar qué hay detrás del motivo de la muerte en su literatura. En el ensayo, critica la práctica cruel de “aquellos pueblos índicos... en que la muger [sic], propiedad exclusiva del hombre, hallábase obligada a sepultarse viva con el difunto esposo, cual viviente sudario, cual lastimera novia de la muerte” (45). Además, afirma que “la muger [sic] se eleva más, camina mejor hacia su estado natural haciéndose ciudadana” (46). Esto pone en evidencia que la marcada espiritualización de la mujer en su obra a través de su constitución fantasmal no solo tiene una finalidad estética, sino una voluntad de emancipación. En narraciones anteriores a la publicación de su revista ya notamos esa vertiente discursiva. A diferencia de otras obras más conocidas, como *Póstumo el transmigrado* (1872) y *Póstumo el envirginiado* (1882), en “Un alma en pena” (1862) se dibuja una atmósfera luctuosa que es muy representativa del romanticismo en la que resalta la figura de Amelia como una presencia que sobrecoge a través de su ausencia.

La narración comienza con la voz del personaje de Alfredo, un hombre de treinta y tres años de edad que revela su estado de aturdimiento porque está enamorado. Amelia es a quien desea y este sentimiento es recíproco. Pero ella debe cumplir con un matrimonio concertado, así que se ve privada de corresponderle.<sup>1</sup> Justo antes de consumir el rito matrimonial, Amelia, descrita por el narrador como una “estatua vendida” (Tapia 43), se desmaya y muere. La muerte es el artilugio que utiliza el autor para salvar al personaje femenino de ser condenado a una transacción burguesa:

Lo demás es una venta que solo se diferencia de la almoneda pública, con una legalización que promete a la beldad en cambio de sus más preciosos favores, la duración vitalicia del contrato y la promesa de algunos bienes materiales. Contrato draconiano en que ella entrega su fe, su ser y hasta sus pensamientos como una perdurable y eterna propiedad. Pero tal es el mundo y Judas tendrá razón: seguir la voz de aquel es lo más cuerdo y conveniente. (43)

Quisiera resaltar la última línea de este fragmento. Es un guiño importante, porque revela una vez más la tendencia escapista de Tapia que responde a la censura de la época, así como las digresiones que observamos en sus novelas *Póstumo el transmigrado* y *Póstumo el envirginiado*. El autor es muy cauto en disfrazar su pensamiento feminista, aunque en *Póstumo el envirginiado* ya se pone de manifiesto un ideario que se profesará explícitamente a través de los discursos puestos en boca del personaje de Virginia.

Ante la muerte de Amelia y su inmediata desaparición, el dolor de su amado se intensificará. Nos hallamos frente a un escenario muy típico de los desencuentros amorosos decimonónicos. El hombre sufre por la ausencia de la amada o la imposibilidad de consagrar

la unión de los cuerpos: “Alfredo siguió al féretro en compañía de su afectuoso Ulrico, confundidos ambos entre el concurso. Arrojó un puñado de tierra y un pedazo de su corazón sobre aquella tumba y retiróse silencioso al mundo, medio muerto en vida” (Tapia 45). Esta imagen quedará plasmada en el siglo XIX como una fotografía que muestra ese sentimentalismo morboso de los sujetos masculinos que insisten en la cercanía de la muerta. Tal es el caso de “The Californian’s Tale” (1893) de Mark Twain en que esa incapacidad de la asunción de la muerte de su esposa se revela en su afán de mantenerla viva a través de los objetos que decoran su morada. De cierto modo, la muerte de la amada también es la muerte del amado y donde únicamente halla satisfacción este último es en el abismo de su dolor. La ausencia de la amada potencia el deseo más que si aún estuviera viva. Pilar Pedraza comenta al respecto que a partir del romanticismo y de la segunda mitad del siglo XIX, “la historia tiende a convertirse en excusa para ofrecer un cuerpo que la muerte vuelve más deseable, en los linderos del sueño” (46). Es el fantasma de Eros que bien ha esbozado Giorgio Agamben en su formidable estudio sobre la melancolía. En su mirada crítica del discurso freudiano sobre la libido y la ausencia del objeto amado, afirma que:

Como en el luto, la libido reacciona ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto que se encontraban en relación con ella, así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado con el objeto perdido. (52)

Agamben señala el carácter narcisista del sujeto que aflora ante la imposibilidad de acercarse al objeto amado. Esta actitud hasta cierto punto ególatra es un rasgo que advertimos en las figuras masculinas que asumen el luto *motu proprio*. A simple vista, podría parecer que la ausencia de la amada es la focalización de muchos de los relatos que se enmarcan en la tradición del período romántico, como es el caso de “Morella” (1835), “Berenice” (1835) o “Ligeia” (1838) de Edgar Allan Poe. Pero, es un mero espejismo que rápidamente se disipa cuando atisbamos que los relatos se narran a partir de la voz masculina y, realmente, solo profundizan en el propio tormento. Así lo apreciamos en el cuento “Ligeia”:

She died: and I, crushed into the very dust with sorrow, could no longer endure the lonely desolation of my dwelling in the dim and decaying city by the Rhine. I had no lack of what the world calls wealth, Ligeia had brought me far more, very far more than ordinarily falls to the lot of mortals. (574)

Isabel Clúa llama la atención sobre el silencio de las esposas muertas en las obras de Poe.<sup>2</sup> Sus apariciones son meros ecos que reproducen los deseos reprimidos de quienes las sueñan en sus estados cadavéricos, añadiéndole un matiz escatológico al impulso de la libido. Pero en “Un alma en pena” de Tapia—un ávido lector de Poe, como se evidencia en la publicación de las primeras ediciones de sus cuentos en la revista *La Azucena*—la amada tendrá una voz que se le otorgará desde la ultratumba. Amelia se comunicará a través de cartas y apariciones que desestabilizarán al personaje de Alfredo y que, en la obra de Tapia, como se verá, cumplen una función particular.

No obstante, antes de acercarnos al fantasma tapiado, hay que destacar una publicación temprana en la que se asoman los rastros de una presencia femenina desde el Más Allá, y que puede considerarse como un espectro. Pero, se trata de un primer esbozo que no alcanza el grado de concreción de “Un alma en pena.” Nos referimos al cuento “La Vierge de Borinquen” (“La Virgen de Borinquen”) del doctor y escritor puertorriqueño Ramón Emeterio Betances, que se publicará por primera vez en Francia en 1859.<sup>3</sup> Gracias al trabajo de la estudiosa Ada Suárez Díaz, sabemos que Tapia lo leyó y que tuvo la intención de traducirlo del francés, aunque esto nunca se materializa. El cuento narra la historia de un paciente recluso en el hospital Charenton que también llora la ausencia de su amada. Desde su delirio, evocará la presencia de quien él conoce como la Virgen de Borinquen (“Introducción” 1-2). El relato comparte el tono y la estética de algunas de las narraciones de Poe, como anuncia su epígrafe de “El retrato oval.”<sup>4</sup> Suárez Díaz, explica que cuando el autor reside en París, desde finales de 1858, entra en contacto con las traducciones de Baudelaire sobre Poe y las citas del epígrafe corresponden a la traducción del poeta francés (“Introducción” 1-2). Además de ese vínculo que señala Suárez Díaz, es notable el modo en que hallamos diálogos muy cercanos con la ambientación de las narraciones de Poe y los discursos erráticos de sus protagonistas. En la narración breve del escritor puertorriqueño, el sujeto se piensa sumergido en unas fuerzas secretas que lo introducen a las tinieblas desde el encierro en un calabozo:

Yo permanecía ciego al fondo de mi calabozo nocturno, pero en la atmósfera luminosa veía planear pájaros sombríos como mi prisión, murciélagos y cuervos, mientras que sobre el blanco plafón tarántulas horribles perseguían negras arañas y culebras de ojos redondos, vidriosos, inmóviles aunque vivas... (Betances 8)

El narrador describe la sensación de hundirse en lo profundo de su celda hasta que ve el esqueleto de su propio rostro y la forma en que su cráneo se abre a la par. Es un discurso delirante en que se aprecia el estado de locura del personaje. Dentro de ese paisaje oscuro, todo desaparecerá hasta contemplar el cadáver de su amada, que parece rescatarlo de esa visión tortuosa: “...y me hallé junto al cadáver sagrado de mi prometida y un cirio santo ardía a la cabecera de la Virgen de Borinquen. Y era ella quien me había libertado...” (10).

La Virgen lo redime de su tormento, y “esconde su rostro divino entre un velo de lágrimas hasta que desaparece” (10). Apenas podemos contemplar el cuerpo de la amada y su efímera presencia en el relato, aunque sus lágrimas ya nos indican una clara asociación con el prototipo de las doncellas muertas en la literatura del período romántico. Lo cierto es que aquí está presente la noción de la figura femenina libertadora del hombre, que no tiene voz, así como en las narraciones ya mencionadas de Poe (aunque en sus textos sí apreciamos los rasgos escatológicos del cuerpo, como es el caso de los treinta y dos dientes blancos de Berenice o los ojos negros de Ligeia). Pedraza señala que “El caso de Poe no debe entenderse simplemente como misoginia sino como la expresión de un tormento enigmático. No es necrofilia, sino poesía de luto. Para Poe la mujer constituía un misterio estético” (47). En el relato de Betances, apenas podemos atisbar el cuerpo mujeril en su estado cadavérico. La focalización del relato apunta hacia la figura del atormentado, y ese espectro que no acaba de conformarse es una presencia fugaz en la narración.

Esta imagen huidiza se acercará al personaje a través de su luminosidad, tal como observaremos en el cuento de Tapia. Debemos considerar la lucha del personaje por aproximarse a la luz, pues parece ser la única salida de la oscuridad que atraviesa en su estado anímico:

No veía parte alguna de mi cuerpo, y si para llegar a la luz alzaba la mano, la oscuridad subía como una marea...Cada vez que un papel caía yo corría hacia él; lo buscaba tanteando en el suelo y si lo encontraba...lo llevaba hacia la luz. Quería leer allí mi pensamiento. La atmósfera oscura podía extenderse por todas las partes que estuvieran en contacto con algún punto de mi cuerpo, pero el papel lo sobrepasaba y permanecía en la luz...

La oscuridad y la luz se mezclaron y se confundieron. Los pájaros y las culebras se arrojaron ávidamente sobre los insectos y los topos y los devoraron. (Betances 9, 10)

En este pasaje advertimos que hay una necesidad trascendental de discernir el propio pensamiento, de darles cierto orden a las ideas. La cercanía a la novia virginal es lo único que puede ofrecer ese equilibrio. Así como la aparición de Beatriz en *La Sataniada* (1878) de Tapia, quien salva al personaje de Crisófilo de la hoguera, la mujer es portadora de la luz que da ciencia y conocimiento.<sup>5</sup> El cuerpo de la Virgen de Borinquen se le revela a través de un “punto luminoso” (Betances 10). Como se verá, las muertas de la tradición decimonónica puertorriqueña usualmente flotan hasta el amado con alguna irradiación fulminante para luego apartarse de su mirada. Esa luz es precisamente uno de sus rasgos que la acercan a un plano divino o más espiritualizado. Esta representación la apreciamos en los textos de las Sagradas Escrituras en los que figura el resplandor de ángeles, arcángeles o criaturas divinas, y que luego se incorporarán en muchos de los tratados espiritistas de la época para describir las experiencias sobrenaturales en las sesiones. Para Allan Kardeck, el espíritu mismo es luz y es en apariencia “una llama, un destello, una chispa etérea” que “varía entre lo oscuro y el brillo del rubí” (81). La corriente de pensamiento espiritista impregna la cosmovisión romántica de mediados del siglo XIX, así que no debe sorprendernos que haya quedado plasmada en “La Virgen de Borinquen” cuando el personaje comunica su deseo de estudiar ciencias ocultas y conocer el mundo que habita el espíritu de su amada. El narrador concluye que estas cavilaciones son el producto de la locura del personaje de modo que, al final del texto, es posible interpretar la experiencia del joven como una alucinación. Se mezclan las ideas ocultistas del joven con el racionalismo científico del narrador, que de cierta manera representan esa dualidad del propio autor en un contexto más autobiográfico. Betances, quien estudia en la Escuela de Medicina de París, nunca fue espiritista; pero salta a la vista el lenguaje utilizado en algunas de sus cartas de corte intimista para referirse a la muerte de su prometida<sup>6</sup>: “Yo la busco en todo lo que el genio humano ha creado, en lo más grande y en lo más bello, y allí, a cada instante, la reconozco, la vuelvo a encontrar en medio de sus hermanas divinizadas. Voy a tocarla, pero la imagen es impalpable. ¡El divino fantasma desaparece! ¡Qué desesperación!” (46).

Betances halla en el género epistolar un espacio ideal para urdir una reflexión temprana sobre la muerte. Según Arcadio Díaz Quiñones, “el cuento está íntimamente relacionado

con las cartas” (28) y Ada Suárez Díaz ve en la narración “un eco de su drama existencial” (“Introducción” 6). Se trata de un alter ego del autor que encarna en los deseos del joven protagonista su angustia, y en esa travesía solitaria configura un espectro fugaz que abre el camino para la primera fantasma de la literatura puertorriqueña, aunque todavía silenciosa.

En “Un alma en pena” de Tapia la luz también acompaña al fantasma de Amelia cuando se le revela en toda su energía espectral al personaje de Alfredo.

Ilumínase la estancia con resplandor siniestro; crece el espacio de aquella ante sus ojos. Aparecen allá en lontananza los objetos antes cercanos; a lo lejos se levanta un túmulo, luces funerales iluminan un féretro... ábrese éste... álzase de él con solemne y medrosa lentitud una sombra, el cadáver de una virgen; su blanco sudario forma un contraste con lo enlutado de las paredes y del túmulo. (58)

En este fragmento, la luz anuncia la llegada de la amada desde la ultratumba. El horror se acercará flotando y, de primera instancia, no parece que se trate de una figura que lo redimirá de su amargura, sino que amenaza con su presencia. Pero este espanto se transformará rápidamente en ansia, y la muerta ya no horrorizará como en “La resucitada” (1908) de Emilia Pardo Bazán. La caracterización virginal de Amelia es muy propia de esa belleza idealizada que regresa de la muerte para relacionarse con los vivos desde un plano superior. Más adelante en la narración podemos apreciar que esta visión fantasmal muestra su corporeidad. Su piel es pálida, sus ojos estáticos, su semblante está descarnado y sus manos son amarillentas. En particular, la mirada de la muerta será una de las vías que atraerá al personaje de Alfredo a esa sublimidad demacrada. A través de su descripción, apreciamos cómo se intensifica el deseo por esta nueva hermosura que, dentro de su morbosidad y con semblante cadavérico, parece ser regenerada:

Sus ojos están fijos como los de una estática- ¡cuán hermosos, sin embargo! El ligero vidriado que les presta la muerte, sólo ha empañado un poco, aquel diáfano espejo de un alma expresiva y bella; ¡ay! aquellos ojos cuya mirada era una sonrisa o una queja, que tenían todo el brillo vago de un hermoso pensamiento, toda la elocuencia de un tierno corazón; aquellos ojos *que sabían llorar y se hicieron para el amor*. (58)

En este pasaje hay varios asuntos que me interesa comentar. Esa fuerza en la mirada es muy similar al encantamiento sobrenatural que se entreteje en el cuento “Los ojos verdes” (1861) de Bécquer. La cercanía en las fechas con respecto a la publicación de “Un alma en pena” (1862) es un asunto que hay que considerar. También el hecho de que así como la criatura de las aguas logra seducir a quien es objeto de su mirada, Amelia quiere acercarse a Alfredo para llevarlo con ella a las fronteras de la muerte. Profundizar en la mirada es un asunto vital para interpretar la carga ideológica de esta narración.<sup>7</sup> Esos “ojos que sabían llorar” (58) constituyen una imagen sustancial para escudriñar las ideas tempranas de Tapia sobre la mujer. Las lágrimas que brotan de esa mirada que sobrecoge son rasgos que encontrarán una asociación con las primeras ideas feministas del siglo XIX que hallarán en la simbología teosófica una vía para la emancipación femenina. Las ideas esbozadas por Concepción

Arenal en *La mujer del porvenir* (1869) serán un cimiento particularmente valioso para estas reflexiones. Tapia publicará un fragmento significativo de este texto en su revista *La Azucena* en 1875 bajo el título “Inferioridad moral de la mujer,” que probablemente ya habría leído cuando se publicó en Madrid en 1869 y que reafirma algunos aspectos de los discursos femeninos de corte emancipatorio con los que simpatiza.<sup>8</sup> Uno de los puntos que destaca Arenal en este texto publicado en la revista de Tapia es la sensibilidad femenina, que le permite a la mujer ser portadora de una virtud superior al hombre:

Que la sensibilidad de la mujer es mayor, se ve harto claro, aun sin observarla; todo la conmueve, todo la impresiona más que al hombre...Su ¡ay! es el primero que se escucha, su lágrima la primera que brilla; los dolores le duelen más, y cuando el hombre se estremece ella tiene una convulsión. El fisiólogo dice que es *irritable*, el vulgo que es *débil*; pero todos convienen, porque es evidente para todos, en que es más *sensible*...¿Quién tiene lágrimas para todos los afligidos? ¿Quién no puede ver llanto sin llorar? ¿Quién padece con los que sufren y es compasiva, sino la mujer? (323)

Estas características que se le atribuyen a la mujer la deifican y la colocan en un plano superior. Arenal continúa resaltando sus virtudes cristianas y las especificidades del carácter femenino al afirmar que “el temor de Dios la contiene, su amor la eleva y la purifica, y la esperanza en Él le da fortaleza y resignación; el sexo *piadoso* tiene en la piedad un elemento más para marchar con firmeza por el camino de la virtud...” (324). Llevar a la mujer a las alturas, parece ser el camino solapado para integrarla en la sociedad. Esa camisa de fuerza de cuidadora del hogar que se vislumbra en *El ángel del hogar* (1857) de María del Pilar Sinués se transforma radicalmente con esta nueva corriente de pensamiento que la convertirá en una figura tan superior que no puede ser confinada al espacio cerrado de la casa. Se pasea libre en las alturas, y es capaz de vencer la muerte y revelarse a los mortales como Cristo. Esta espiritualización de la mujer se plasma en muchos de los textos que hallamos en *La Azucena*, algunos de autores clásicos en que hay una verdadera insistencia en estos motivos. Es casi como si Tapia se hubiera dedicado a recopilar textos que comparten rasgos en torno a la idealización femenina. Sospecho que la selección no ha sido arbitraria.

Así encontramos una traducción del poema “Éxtasis” de Schiller, firmada por J. Almirante en el que resaltan versos como:

¡Tu angelical mirada!  
 Cuando en su rayo ardiente  
 la placida sonrisa vislumbre el amor,  
 al duro mármol puede dar vida de repente... (vv. 31-35)

También apreciamos ese dejo virginal espiritualizado en el poema “A una virgen bañándose” de Adolfo Berro:

Vivir en la tierra ingrata  
 De un ángel de paz al lado

Para, en su seno arrullado  
Dormir exento de afán... (vv. 33-36)

En el poema “Espera a orillas del mar,” Berro resalta la lágrima del rostro femenino divinizado:

Ornato del jardín  
Pura como María  
Que el Gólgota vio un día  
Verter llanto sin fin (vv. 3-6).

Sobre la lágrima también encontramos un texto de Henri de Parville en *La Azucena*—titulado “La gota de agua,” fechado el 15 de diciembre de 1876—en el que resalta esa dimensión superior que se halla en la lágrima de una mujer junto a las propiedades de la lágrima en sí y la forma en que sustenta la vida orgánica.<sup>9</sup> Vale la pena apreciar todo este pasaje:

Ningún agente es más universal. Penetra en las rocas, en los vegetales; se mezcla con la sangre y líquidos de los animales, y está en los senos más recónditos del cuerpo humano; pero su más bella manifestación es la lágrima. ¿Quién ha podido resistir al llanto de la mujer? Ese llanto, dijo Byron, es el rocío del corazón. Darwin fue más feliz cuando dijo: “ni las perlas irisadas que coronan la fortuna, ni los diamantes preciosos que ostenta la belleza, ni las estrellas centelleantes que adornan la frente de la noche, ni los rayos del sol que iluminan el semblante risueño de la mañana, tienen un brillo comparable al de las lágrimas que derraman los ojos de la virtud sobre las desgracias de los hombres.” La historia conserva el nombre de aquella pecadora arrepentida que al pie de la cruz lloró un mar de lágrimas. Aquellas lágrimas reverdecieron su alma agostada, como reverdece a la tierra la gota de agua convertida en rocío. La lágrima es la gota de agua en su misión fisiológica. ¿Qué sería del hombre sin la lágrima? Ella es no solo la expresión de la dicha o el dolor, sino también el sostén de la vida orgánica. (567)

Ese énfasis particular en las virtudes de la lágrima resalta en “Un alma en pena” no solo en el rostro femenino, sino también en esa amargura del personaje de Alfredo. Cuando el espíritu de Amelia se aproxima en una de sus apariciones, la sensibilidad mana de él a través de “dos lágrimas de ternura, de aquellas tanto tiempo detenidas...” (61) Así que la proximidad de su presencia realza en él esas emotividades ocultas. La estampa es muy similar a los *Himnos de la noche* (1800) de Novalis. El amado llora la pérdida de la amada con un lamento profuso. Esta condición de angustia prolifera en los intervalos en que el fantasma de Amelia no se deja sentir. En una ocasión pasarán aproximadamente nueve días en que no mantiene contacto alguno. La situación de incertidumbre desencadena en su amado la contemplación del suicidio: “¡Ah! indudablemente estoy loco... ¡No se mata quien debe vivir! Y, sin embargo, ¡morir sería para mí un consuelo tan grande!” (57). Como bien plantea Sebold, esa idea autodestructiva del suicidio como una escapatoria para el desamor es un motivo romántico que podemos apreciar en manifestaciones tempranas como *Noches lúgubres* (1789) de Cadalso (320). En pleno romanticismo, se exhibe en el *Frankenstein*



(1818) de Mary Shelley. En el relato de Tapia, al ver al amado lloroso y sufrido Amelia se aparece y se acerca como nunca antes. Coloca su mano amarillenta en su pecho y lo besa en la frente. En ese instante en que se acerca le dejará objetos como la guedeja de su cabello, una flor de su corona fúnebre e incluso su mortaja. Estos fetiches a los que Alfredo se arraigará parecen ser la confirmación de que no se trata de una alucinación, que la cercanía del espectro es de cierto modo tangible a pesar de su incorporeidad.

Pero, más allá de esas ocasiones en que hay cierta aproximación al amado, ante esa contemplación del suicidio, la fantasma parece darle otra idea para escapar del mundo terrenal y reunirse con ella en sus “póstumos amores” (Tapia 47): “El espíritu había murmurado a su oído o mejor, había escrito en su mente estas palabras: *¡Morir por el bien del hombre no cierra el cielo; todo hombre puede encontrar un glorioso Calvario y después un paraíso!*” (63). Es inevitable recordar a la criatura de las aguas de “Los ojos verdes” de Bécquer cuando llama al personaje de Fernando: “Ven... ven...Estas palabras zumbaban en los oídos de Fernando como un conjuro.Ven...y la mujer misteriosa le llamaba al borde del abismo donde estaba suspendida...” (84).

Ambas figuras femeninas desean cautivar al amado desde el misterio de lo desconocido y seducen a quienes las pretenden con la cercanía de la muerte, aunque en la narración de Tapia este encantamiento encierra nobles propósitos. Alfredo decide encontrar un camino honrado y justo para morir. No hay dudas de que la muerta lo quiere acercar a ella; parece que la vida terrenal no tiene ya demasiada importancia desde la esfera celestial. Lo espiritual supera todo pasado terrenal. Amelia se encarga de guiarlo hacia la muerte de una forma más digna, apartándolo de la idea del suicidio. Es importante mencionar que Concepción Arenal discurre sobre el suicido en el fragmento de *La mujer del porvenir* (1869) que Tapia publicó en *La Azucena*: “La proporción varía de unos países a otros; pero en todos es corto el número de mujeres que se suicidan comparado al de los hombres. No falta quien diga que esto es cobardía, ¡como si el suicidio fuera un acto de valor, y como si las mujeres no supieran arrostrar la muerte cuando el deber o la caridad lo manda...!” (324).

A simple vista, pudiera parecer que Tapia toma en consideración este comentario de Arenal para la trama, pero el relato se publica unos siete años antes de la publicación de *La mujer del porvenir* (1869). La contemplación del suicidio es un motivo que apreciamos en la tesitura de los personajes románticos, si bien aquí esta idea se enarbola con un tinte más macabro. En “El valle de la Encantada” (1886), del escritor puertorriqueño José Crespo, también vemos esa noción de la contemplación del suicidio y el rescate de una figura femenina a través de un beso. En esta ocasión se trata de una deidad, la diosa Diana. También vislumbramos esa marcada sensibilidad en las lágrimas del personaje masculino. En el cuento de Tapia, alejar al personaje de Alfredo de esas tendencias autodestructivas encierra varios propósitos con respecto a la unión conyugal póstuma. Sobre el matrimonio de las almas conviene revisar algunos planteamientos de *De Coelo et Ejus Mirabilibus et de inferno Amor conjugalis* (1768) al respecto. Para Swedenborg, el hombre representa el entendimiento, mientras que la mujer representa la voluntad, los sentimientos (335). Curiosamente, en el cuento de Tapia, Alfredo es quien se encuentra reflexionando de modo obsesivo acerca de la unión entre él y su amada, mientras que Amelia es quien le comunica, mediante sus apariciones, su amor hacia él. Se trata de una unión verdadera, pura, pues no

se ha corrompido a través del deseo sexual. La comunicación que establecerán ambos se da a través de la mente y de las diversas visiones que presencia Alfredo. El recuerdo del encuentro sobrenatural es la imagen a la que permanecerá arraigado. Según Swedenborg, “la unión de las mentes es lo que constituye un matrimonio y da nacimiento al amor conyugal en los cielos...” (337). Además, planteará el autor que “el amor conyugal es la matriz esencial para el influjo divino porque implica el matrimonio de la verdad y el bien” (338). En “Un alma en pena,” ambos personajes ascienden a los cielos a través de la escala de Jacob como símbolo del encuentro final entre Dios y la humanidad rescatada. Habría que estudiar más a fondo la influencia del pensamiento de Swedenborg en la obra de Tapia, pues podemos apreciar una cosmovisión similar en la construcción del relato.

Sin duda, para Tapia la mujer constituye un símbolo que da vida en cuanto espiritualiza y revitaliza lo percedero que habita el plano terrenal. Situarla en este plano es hermanarse con ese discurso feminista decimonónico que muy bien conoce. Por eso, la representación espectral femenina merece nuestra atención en su obra. El andamiaje de su fantasma denota esas primeras ideas de emancipación femenina que luego se articulan en definitiva en *Póstumo el transmigrado* y *Póstumo el envirginado*. La mujer no solo se constituirá como un símbolo o un enigma en su obra, sino que habrá una verdadera intención de que se eduque igual que el hombre y que tenga el derecho de decidir sobre las leyes que la oprimen.

Otra de las primeras apariciones fantasmales de corte femenino en la literatura puertorriqueña la vemos en el cuento en verso “El fantasma del puente,” de Salvador Brau. Este texto se publicó por primera vez como folleto en 1870 y en la revista *La Azucena* en 1874. En esta ocasión se rompe con esa visión de la figura virginal y angelical que se acerca más al prototipo de belleza europeo clásico, pues se resalta su mestizaje. También advertimos los rasgos de una belleza decadente, más cercanos al simbolismo francés. Parecería que su aspecto pálido y debilitado le confiere más belleza tal y como observamos en la estética baudeleriana: “Es Teresa la mestiza / De una belleza tan rara... / Entre cariñosa y lánguida...” (vv. 87-88, 99). Así como el fantasma tapiano tiene voz en el relato a través de los diálogos, es un fantasma cuyas lágrimas también brotan denotando una sensibilidad superior hacia el personaje de Gaetano, quien la quiere obligar a corresponder sus caprichos amorosos:

Riendas dando al espíritu, Teresa  
Libre dejaba errar su pensamiento.  
Expresión melancólica velaba  
De su pupila el brillo cristalino,  
Y una lágrima muda resbalaba  
Empañando su rostro peregrino. (vv. 31-36)

Teresa también será “Destello de la luz generadora” (v. 66). Así como en “Un alma en pena,” tiene un amado con quien desea pasar la eternidad, pero esta fantasía se ve tronchada cuando ambos tratan de escapar de la maldad de Gaetano. Se caen de un caballo y, mientras Teresa está convaleciendo, deja escapar una carcajada siniestra. Esa mirada decadente de la fantasma que ahora se ha enloquecido es distinta a esa visión de estabilidad y espiritualidad mucho más sólida en el cuento de Tapia, aunque aquí también la muerte ha salvado a la

figura femenina de ser esclava de quien la pretende. En ambos textos las figuras femeninas que devienen en espectros escapan las violencias institucionalizadas que oprimen a las mujeres. Sin duda, Tapia será el modelo de Brau en la configuración de su fantasma. Esa especificidad de convertir la muerte en liberación es una clave para penetrar más en su obra y en la insistencia de fraguar una narrativa vinculada al Más Allá. En el cuento de Brau, la sentencia del personaje de Gaetano resulta firme y amenazadora, así como las implicaciones que acarrearán un matrimonio arreglado:

Y antes de que me trague la tierra  
Que ceder yo la partida:  
Podrás no ser mi querida,  
Mas siempre esclava serás. (vv. 203-6)

Así que la muerte la liberta también, si bien el cuento finaliza con un epílogo que nos revela que Teresa no ha podido ser libre del todo, pues su espíritu vaga aún todas las noches entre ese ambiente fúnebre para llorar a su amado Luis:

La sombra de una mujer  
Contemplantas pensativa.  
Es el alma de Teresa  
Que acude todos los días  
A derramar una lágrima  
Sobre la tierra maldita,  
Donde el desgraciado Luis  
Perdió por ella la vida. (vv. 307-14)

Sin embargo, el encuentro entre los amantes no se da en el plano celestial; sus almas no trascienden al más allá como vemos en el relato de Tapia con ese matiz de las ideas de Swedenborg.

El último texto que me interesa comentar es “Historia de un ángel” que hallamos en *Historias de Ultratumba* (1872) de Manuel Corchado y Juarbe, quien profesaba la doctrina espiritista. El año de publicación es clave porque coincide con *Póstumo el transmigrado* (1872) de Tapia en que también hay cierto interés por el espiritismo kardeciano desde una mirada paródica, aunque este último es un texto de mayor complejidad y recursos estético-literarios por tratarse de una novela. Quizá una de las razones por las cuales la crítica no les ha prestado demasiada atención a los cuentos de Corchado y Juarbe se debe a que son meros tratados espiritistas. Sin embargo, podemos encontrar elementos que pueden ser de nuestro interés para el corpus de apariciones femeninas. También nos sirve para explorar los vínculos que puede tener este texto con el cuento de Tapia. En “Historia de un ángel,” se relata la muerte de la niña Eugenia y el ansia de su madre que desea poder verla otra vez. Es importante notar que no es el motivo clásico de la amada que regresa para acercarse a quien desea, aunque tiene rasgos de una belleza también regenerada, como en el cuento “Un alma en pena.” Cuando la invocación de su madre finalmente propulsa que se revele el fantasma de su hija se da un escenario muy similar a la aparición del fantasma de Amelia: “No bien hubo acabado de proferir estas palabras, oyó cómo una música celeste, un canto

más armonioso que el dulce trinar de los más canoros ruiseñores; notó que súbitamente se iluminaba la habitación, y que un delicioso perfume se exparcía [sic] por toda la estancia” (Corchado y Juarbe 11).

Esa iluminación particular es la antesala que va a revelar la belleza de la muerta que se describirá así:

...su Eugenia adorada, radiante de hermosura, coronada de blancos jazmines, y agitando unas alas de mil variados y preciosísimos colores. Sí era Eugenia, pero mucho más bella, mucho más encantadora que la Eugenia que había perdido en igual noche del año anterior. Brillaban sus ojos como carbunclos, sus labios eran purpurinos claveles, sus mejillas candorosas azucenas y amapolas, su nariz delicada escultura digna de cincel de Fidias, y sus cabellos ondulantes hebras de finísimo y aquilatado oro. (11)

Aquí la belleza de la fantasma no necesariamente se constituye con su carácter siniestro como es en el caso de la narración de Tapia, sino que el cuerpo está totalmente restaurado en una nueva criatura celestial. Cuando Eugenia se despidió de su madre se va volando con sus alas y le promete que, aunque está muerta, puede regresar a verla “como si realmente viviese” (12). En esa ambivalencia entre cuerpo y espíritu nos situamos en el relato. Esta indeterminación de la presencia que se acerca a los vivos es visible en el cuento “Un alma en pena,” pero no la vemos tan marcada en “La Virgen de Borinquen” debido a que la fantasma no se configura del todo. No podemos apreciar los elementos escatológicos del cuerpo como las manos amarillentas del personaje de Amelia y las particularidades de su semblante.

Estas son las primeras fantasmas que observamos en la literatura puertorriqueña del siglo XIX. En textos más tardíos de principios del siglo XX podemos encontrar visos de estas figuras espectrales en cuentos como “Carmen o un episodio de la historia de un espíritu” (1904) de escritores como Francisco Sánchez Hernández con un sello muy romántico, pues el personaje de Carmen se suicida al presentir que su amado la ha abandonado para siempre. También en “El beso de la muerta” (1927) de M. González García apreciamos esa belleza decadente en la descripción de la fantasma, que parece hacer eco de “A una mendiga pelirroja” (1857) de Baudelaire. Además, se constituye una nueva figura fantasmal que quiebra el prototipo de belleza clásica que vimos en Corchado y Juarbe: “A veinte pasos y en medio de una vía, una joven, miserablemente ataviada, pero muy hermosa, con el pelo en desorden, de tez morena y ojos negros sonriente e inmóvil, permanecía allí, como ignorante del peligro” (15). Sin embargo, no hallamos esa carga simbólica en que la mujer se sitúa en un plano superior al hombre como en el texto de Tapia, sino que se trata de provocar horror desde lo siniestro. En “El beso de la muerta” en particular, podemos apreciar un tinte macabro en la muerte de la figura femenina antes de devenir en espectro: “Cuando el tren pudo contenerse, sobre la vía quedaba un rastro de sangre y un montón de miembros mutilados” (González García 15). El cuento finaliza con el beso helado de la muerta, que paraliza y conmueve al personaje de Carlos. Esto implica que más allá del canon decimonónico de la literatura puertorriqueña, en las narraciones posteriores de principios de siglo tampoco hallamos el mismo tratamiento que hace Tapia del fantasma femenino.

Los cuentos realzan ese binomio mujer angelical/mujer demoníaca característico de las ideas sobre la mujer en la baja Edad Media y que se extienden hasta el romanticismo. Tapia denuncia esta visión en “El aprecio a la muger [sic] es barómetro de la civilización” afirmando que: “La consagración forzosa y absoluta de la muger [sic] á [sic] los menesteres mecánicos del hogar, su nulidad en el Estado, todo prueba que la invocación caballerescas de *Dios y mi dama* era pura vanidad del caballero, glorificación fútil e ilusoria” (48). En “Un alma en pena” esa elevación de la figura femenina se cimenta en una conciencia progresista. Así logra el autor que sea un texto que sobresalga de este cuerpo de relatos fantasmales por su singular tratamiento de la figura femenina.

Luego de haber estudiado el corpus inaugural de las fantasmas en la literatura puertorriqueña, podemos afirmar que su presencia es vital para lograr una comprensión más abarcadora del género del terror en Puerto Rico. Tienen en común esa asociación de lo femenino con un plano superior espiritualizado, particularmente, en “Un alma en pena” de Tapia y que en “La Virgen de Borinquen” de Betances irradia desde el símbolo de la luz. En “El fantasma del puente” de Brau también hay una reproducción de esos símbolos y una especial atención a la lucha interna del espectro. Las lágrimas en el rostro de las fantasmas están asociadas con una divinización en el caso de Tapia, que desea acercarla más a las alturas, para enfatizar una marcada superioridad ante la sociedad que la subyuga. Pudimos constatarlo a través de las ideas de sensibilidad femenina en el pensamiento de Concepción Arenal que Tapia publica en su revista *La Azucena*. En la obra de Betances denota esa marcada sensibilidad como una virtud del conocimiento, pues la fantasma es quien lo rescata de la oscuridad que nubla su razonamiento desde el calabozo y, en Brau, como una sensibilidad superior a los caprichos de un hombre machista que la desea como esclava.

En la figura de Tapia encontramos un evidente proyecto emancipador femenino que se revela en el resto de su obra y sus haberes. Es cónsono con sus ideas de modernidad.<sup>10</sup> En sus novelas y en la narración discutida, el fantasma femenino parece ser la pulsión viva que siempre regresa cada vez más fuerte para luchar por la igualdad. El primer fantasma de la literatura puertorriqueña que revela su vitalidad a través de su voz es producto de la ficción tapiana. Esto es significativo para entender la magnitud de su proyecto emancipador y su cosmovisión sobre la figura femenina; la mujer no parece reducirse a un misterio o un asunto que se mira desde lejos, sino que hay una verdadera intención de indagar en las entrañas de quien él entiende corresponde a un ser superior que debe incorporarse en la sociedad de forma igualitaria. Sin duda, se debe continuar investigando el corpus de las figuras espectrales femeninas en la literatura puertorriqueña, pues su brillo fantasmal nos arroja más luz sobre la tradición del cuento de terror en Puerto Rico.

*Universidad de Puerto Rico, Río Piedras*

## Notas

<sup>1</sup> El asunto de los matrimonios arreglados es de vital importancia en la obra de Alejandro Tapia. Esta temática estará presente en *La cuarterona* (1867) y de forma neurálgica en *Póstumo el transmigrado* (1872) y *Póstumo envirginiado* (1888). Tapia denuncia las profundas desigualdades sociales que presencia en Puerto Rico, pero que enarbola en sus narraciones a través del distanciamiento geográfico para escapar la censura.

<sup>2</sup> Véase el excelente artículo de Isabel Clúa. Las ideas sobre las muertas silenciosas en este artículo fueron muy útiles para esta investigación.

<sup>3</sup> Agradezco al escritor José Julio Rodríguez por la referencia del cuento.

<sup>4</sup> “La novia de Corinto” (1797) de Johan Wolfgang Goethe también es una influencia importante en el cuento de Betances, aunque se trata de una figura espectral más decadente, pues la fantasma se introduce en la habitación de su prometido con el propósito de beberle la sangre del corazón. Una configuración similar la vemos posteriormente en el poema “Redención” (1900) del poeta puertorriqueño José Mercado (Momo), que se publica en el libro *Vírutas*. Se trata de un espectro que se acerca con los brazos descarnados y ofrece “satánica sus besos”(87).

<sup>5</sup> Véase el imprescindible artículo de Rubén Alejandro Moreira.

<sup>6</sup> Sobre los estudios en medicina de Betances, Ada Suárez Díaz explica que termina su carrera en 1855 y desempeña como cirujano interino en Mayagüez hasta 1858, viéndose obligado a abandonar el país por su lucha frontal contra la esclavitud (*El Antillano* 31).

<sup>7</sup> Vale la pena mencionar un texto finisecular que presenta un diálogo con el cuento de Tapia con respecto a los ojos de la muerta. Me refiero al poema “Plumas” del puertorriqueño Eugenio Astol que se publica en *La Democracia* el 10 de diciembre de 1896. También advertimos una belleza decadente que irradia hermosura a través de la mirada. Es importante destacar esa diferencia entre mirar a la fantasma y ser mirado por ella. En “Plumas” se da esa inversión: “Dos pupilas azules me han mirado/de una noche de insomnio en las penumbras” (vv. 29-30). En un juego de oscuridad y luz intensa los ojos que parecen desprenderse del cadáver son capaces de iluminar y serenar. Sin duda, Astol habría leído el cuento de Tapia, pues ese interés en la mirada es análoga a la fijación en los ojos del personaje de Amelia.

<sup>8</sup> La revista *La Azucena*, fundada por Tapia en noviembre de 1870, tiene como fin educar a las mujeres puertorriqueñas que no tienen acceso a estudios superiores.

<sup>9</sup> Tapia indica en una nota al pie del texto que ha tomado los párrafos de “La gota del agua” de las *Fantasías científicas* de Henri de Parville. Este texto de Parville se publica originalmente en 1861 en París, un año antes de la publicación del relato “Un alma en pena.” Es curioso que el texto se dedique a Amelia Indart de Gallardo, la esposa de su amigo Félix Gallardo, así como el nombre del fantasma que protagoniza el relato mencionado.

<sup>10</sup> Véase el importante estudio de Ángel Rivera.

## Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Estancias: La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Álvarez Curbelo, Silvia. "El olor de la azucena: la feminización en la escritura de Alejandro Tapia." *Actas de Tapia*, editada por Rubén Alejandro Moreira, Editorial Lea, vol. 3, 2004, pp. 7-15.
- Arenal, Concepción. "Inferioridad moral de la mujer." *La Azucena* no. 27, sep. 1875, Carvajal, pp. 323-24.
- Astol, Eugenio. "Plumas." *La Democracia*, año VII, núm. 1559, 10 dic.1896, p. 3.
- Berro, Adolfo. "A una virgen bañándose." *La Azucena* no. 55, año III, nov. 1876, Carvajal, p. 555-56.
- . "Espera a orillas del mar." *La Azucena* no. 55, año III, nov. 1876, Carvajal, p. 556.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y leyendas*. San Juan, Publicaciones puertorriqueñas, 1996.
- Betances, Ramón Emeterio. *La Virgen de Borinquen y Epistolario íntimo*, editado por Ada Suárez Díaz, San Juan, ICP, 1981.
- Brau, Salvador. "El fantasma del puente." *La Azucena* no. 5, oct. 1874, Carvajal, pp. 151-52, 159-160, 167-68, 176, 184.
- Bravo Rosas, Cristina. *La narrativa del miedo: Terror y horror en el cuento de Puerto Rico*. Verbum, 2013.
- Carvajal, José, editor. *La Azucena: Revista decenal: Literatura, ciencias, artes, viajes y costumbres: Dedicada al bello sexo pto-rriqueño*, Edición facsimilar, 2013.
- Casanova Vizcaíno, Sandra M. *El gótico transmigrado: Narrativa puertorriqueña de horror, misterio y terror en el siglo XXI*. Corregidor, 2021.
- Clúa, Isabel. "Los secretos de las damas muertas: dos reelaboraciones de lo fantástico en la obra de Emilia Pardo Bazán." *Cuadernos de Investigación Filológica*, no. 26, dic. 2000, pp. 125-135.
- Corchado y Juarbe, Manuel. *Historias de Ultra-tumba*. Imprenta de D.J.M. Alcántara Fuencarral, 81, Madrid, 1872.
- De Parville, Henri. "La gota de agua." *La Azucena* no. 57, dic. 1876, Carvajal, pp. 565-68.
- Díaz Quiñones, Arcadio. "Introducción." *Ramón Emeterio Betances Obras completas Escritos íntimos*, editada por Félix Ojeda Reyes y Paul Estrade, Ediciones Puerto, vol. II, 2008, pp. 25-37.
- González García, M. "El beso de la muerta." *Puerto Rico Ilustrado*, no. 916, sep. 1927, p.15.
- Kardec, Allan. *El libro de los espíritus*. Barcelona, Carbonell y Esteva, 1904.
- Mercado, José. "Redención." *Virutas: Composiciones en verso*, Imp. De Francisco J. Marxuach, 1900, p. 87.
- Moreira, Rubén Alejandro. "El divorcio y el matrimonio en *La Sataniada*." *Actas de Tapia*, editada por Rubén Alejandro Moreira, Editorial Lea, vol. 3, 2004, pp. 37-46.
- Pedraza, Pilar. "El regreso de la mujer muerta." *Dossiers Feministes*, no. 13, 2009, pp. 45-50.
- Poe, Edgar Allan. *Complete Tales and Poems*. Nueva Jersey, Castle Books, 2002.
- Rivera, Ángel. *Eugenio María de Hostos y Alejandro Tapia y Rivera: Avatares de una modernidad caribeña*. Nueva York, WPI studies, 2001.
- Sánchez Hernández, Francisco. "Carmen o un episodio de la historia de un espíritu." Imprenta *El Porvenir*, 1904, pp. 3-20.

- 
- Sebold, Russell. "La cosmovisión romántica: siete síntomas y cinco metáforas." *Estudios de Literatura*, núm. 2, 2011, pp. 311-323.
- Suárez Díaz, Ada. "Introducción." *La Virgen de Borinquen y Epistolario íntimo*, editado por Ada Suárez Díaz, ICP, 1981, pp. 1-9.
- . *El Antillano: Biografía del Dr. Ramón Emeterio Betances*. Ediciones Puerto, 2001, p. 31.
- Tapia y Rivera, Alejandro. *Alejandro Tapia y Rivera: Textos breves y desconocidos*. San Juan, Editorial EDP, 2015.
- . "El aprecio a la muger es barómetro de civilización." *La Azucena* no. 2, nov. 1870, pp. 47-8
- Schiller, Friedrich. "Éxtasis." *La Azucena* no. 54, año III, oct. 1876, Carvajal, p. 548.
- Swedenborg, Emanuel. *Del Cielo y del Infierno*. Traducido por María Tabuyo y Agustín López, Ediciones Siruela, 2006.