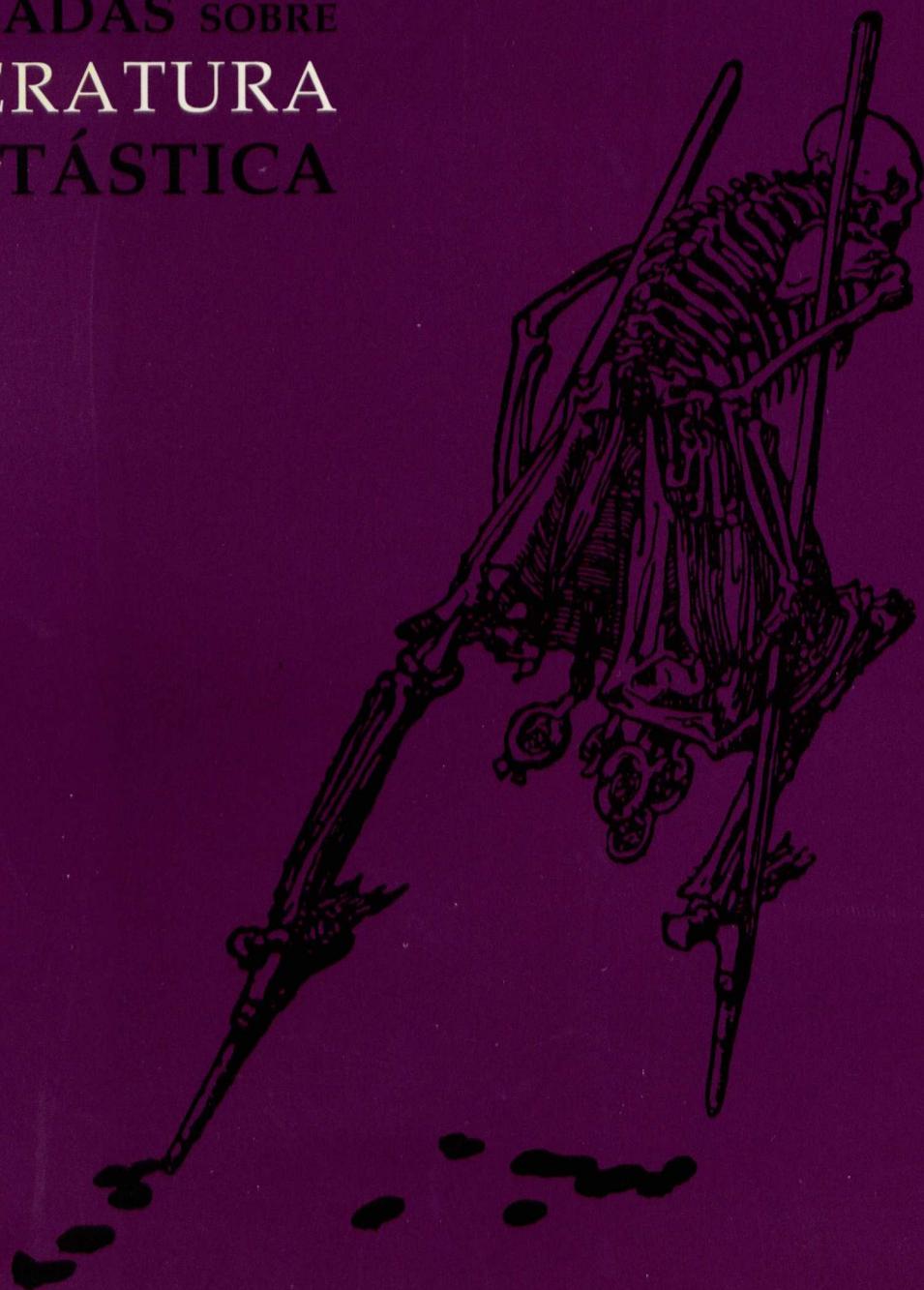


ACTAS **2**<sup>as</sup>  
DE LAS  
JORNADAS SOBRE  
LITERATURA  
FANTÁSTICA

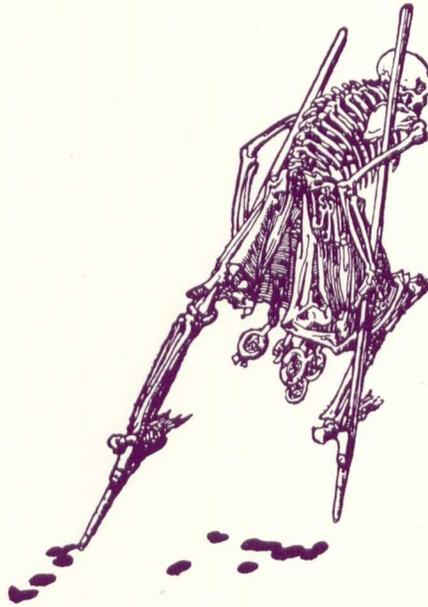








34085



ACTAS <sup>2</sup><sub>as</sub>  
DE LAS  
JORNADAS SOBRE  
LITERATURA  
FANTÁSTICA

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN  
13 DIC 2016  
ENTRADA  
DONATIVO



BIBLIOMECS  
110830



42728469

DIRECCIÓN DE LAS JORNADAS Y DE LA PUBLICACIÓN  
Begoña Torres González

COORDINACIÓN DE LAS JORNADAS  
Francisco Arellano



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE  
SECRETARÍA DE ESTADO DE CULTURA

Edita:  
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA  
Subdirección General de Información y Publicaciones

N.I.P.O.: 176-03-028-0  
I.S.B.N.: 84-369-3676-0  
Depósito legal: M-8000-2003

Imprime: EGESA

Diseño y maquetación: Vélera, S.L.



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE

**Pilar del Castillo**

Ministra de Educación, Cultura y Deporte

**Luis Alberto de Cuenca**

Secretario de Estado de Cultura

**Joaquín Puig de la Bellacasa**

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales



Siempre es grato saludar el nacimiento de una nueva publicación que, como en este caso, es reflejo de las variadas actividades culturales que se están llevando a cabo en el Museo Romántico, por iniciativa de su Asociación de Amigos y que constituye un singular recorrido multidisciplinario por las distintas interpretaciones del concepto de Literatura Fantástica.

Si las Primeras Jornadas celebradas en el Museo, tuvieron una importante repercusión, que quedó reflejada en la edición del tercer número de la *Revista del Museo Romántico*; la continuidad y el éxito de este proyecto, ha tenido como consecuencia la aparición de esta nueva publicación, dedicada a recoger las ponencias de las Segundas Jornadas de Literatura Fantástica, que tuvieron lugar en el Auditorio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, los días 27, 28 y 29 de noviembre del 2001.

Estas Actas son fruto de las aportaciones de un nutrido número de especialistas, cuya variada y exhaustiva información, así como la calidad de la misma, enriquecen la consideración de lo fantástico: examinando los distintos e importantes papeles que ha desempeñado a lo largo del tiempo, analizando algunas de sus creaciones más interesantes, incluyendo diversos aspectos que a menudo han quedado soslayados; constituyendo así una clara referencia para todos aquellos que deseen acercarse a este apasionante tema.

Begoña Torres González  
Directora del Museo Romántico

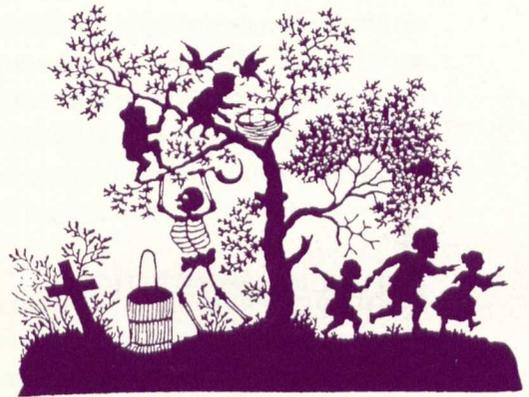


- 11 | La poética del desorden: hacia la definición semio-crítica de un género fantástico.  
*Daniel F. Ferreras*
- 25 | En la frontera de lo imposible: el relato fantástico.  
*Alicia Mariño*
- 39 | La fantasía tradicional en las leyendas románticas españolas.  
*Luis F. Díaz Larios*
- 55 | De las crónicas de Indias a Borges: la nostalgia de la fantasía.  
*José Luis de la Fuente*
- 81 | El pasado es impredecible: las ucronías.  
*Agustín Jaureguizar*
- 97 | Constantes épico-novelescas en *Drácula* de Bram Stoker: ejemplos del raptor/seductor demoníaco según la óptica dumeziliana.  
*Javier M. Lalanda*
- 111 | El interior fantástico. Razones de una antología.  
*Pilar Pedraza*
- 123 | El templo (Howard Phillips Lovecraft y el Ocultismo Contemporáneo).  
*Francisco González Rubio*
- 141 | La fantasía penetra en el cine: amor al primer escalofrío.  
*Carlos Aguilar*



## LA POÉTICA DEL DESORDEN: HACIA LA DEFINICIÓN SEMIO-CRÍTICA DE UN GÉNERO FANTÁSTICO

Daniel F. Ferreras  
West Virginia University



Los límites del género fantástico aún no están claramente establecidos y se tiende a considerar fantástica cualquier obra que se aparte por una razón o por otra de una reproducción supuestamente fiel de la realidad tal y como la conocemos. Cualquier ocurrencia de lo irreal en un universo narrativo – textual, cinematográfico o incluso pictórico – precipita la asimilación de la obra al género y coexisten lo maravilloso, la ciencia-ficción, lo gótico, lo insólito y lo mitológico dentro de lo fantástico, aunque no respondan las diferentes materializaciones artísticas al mismo ámbito. *Drácula*, *Caperucita roja*, *Akira*, *La guerra de la galaxias*, las mitologías griega, escandinava, cristiana, *El monje*, *El Horla*, *Psycho*, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, *La mitad oscura*, *La caída de la casa de Usher*, *Matrix*, *El hombre de arena*, *El hombre araña*, *El hombre invisible*, *Memento*, *Las aventuras de Harry Dickson* o *El Señor de los anillos* no se pueden en teoría considerar como obras de contenido y de estructuras similares, perteneciendo a una misma tendencia y dirigidas a un mismo destinatario.

La tarea de aislar un género fantástico, y no *el* género fantástico, de sus vecinos no es solamente ingrata sino también hartamente arriesgada: las variables son tantas y tantos los puntos de vista críticos que cualquier intento de definición tipológica, y por consiguiente estructuralmente rígida, del modelo narrativo fantástico no puede ser ni definitivo ni del todo satisfactorio para cualquier amante del género. Las categorías narrativas no son exclusivas y existen un sinnúmero de obras que se podrían situar en la intersección entre el género fantástico y uno de sus géneros vecinos.<sup>1</sup> No se trata pues aquí de negar la posible clasificación de tal o tal otra obra dentro del género fantástico, sino más bien de proponer una descripción del funcionamiento semiótico de un género fantástico moderno, históricamente y artísticamente delimitado. Aunque no sea la postura adoptada generalmente por la crítica actual,<sup>2</sup> resulta indispensable para mi propósito establecer una diferencia

marcada entre la fantasía y lo que nombraremos lo fantástico-moderno. El género de la fantasía admite toda narración que se desvíe de una representación inmediata de nuestra realidad, y se podría ilustrar con cada una de las obras y materializaciones culturales enumeradas más arriba. Lo fantástico-moderno, en tal caso incluido dentro del género más amplio de la fantasía, tiene una estructura semiótica identificable basada en la dialéctica constante entre dos códigos antitéticos, el de la realidad y el de lo imposible, que nos permite aislarlo de sus vecinos no sólo maravillosos e insólitos, sino también góticos y de ciencia ficción.

## DEFINICIONES Y CRÍTICOS

Castex y Todorov acaso hayan formulado los primeros intentos de una definición tipológica del género fantástico, el primero desde el punto de vista histórico y el segundo desde un ángulo estructuralista. En *La France fantastique: de Nodier a Maupassant*, Castex define el conflicto fantástico a partir de la introducción de un elemento inexplicado en la vida diaria<sup>3</sup>, estableciendo pues la oposición binaria fundamental entre realidad y sobrenatural, entre verosimilitud e imposibilidad, sobre la cual reposa la economía narrativa del relato fantástico. Utiliza para su demostración obras y autores destacados del siglo XIX, y le dedica un capítulo entero a Guy de Maupassant, cuya contribución al género fantástico, según Castex y de acuerdo con las normas del acercamiento crítico histórico, se explica por razones exclusivamente médicas – el capítulo dedicado a la obra del autor de *Bel Ami* se llama de hecho “Maupassant et son mal” (Maupassant y su mal). Hecho conocido y a menudo comentado, Maupassant sufría de sífilis y las últimas fases de su mal afectaron gravemente sus facultades mentales. Otro dato acaso menos conocido, pero no menos significativo, merece ser mencionado; Maupassant sufría crisis de autoscopia, síndrome alucinógeno cercano de tipo esquizofrénico, que consiste en verse a sí mismo. La relación entre esta rara enfermedad mental, una consecuencia más de la sífilis contraída por Maupassant entre los veintitrés y veintisiete años, y el tema del doble, presente en gran parte de sus cuentos fantásticos, y desde luego de los más conocidos, es de por sí bastante explícita: *Lui ?*, *Fou?*, *Qui sait?* y las dos versiones de *El Horla* tienen como protagonistas individuos desposeídos de su voluntad y manipulados por una criatura fantasmal. De hecho, cabe citar aquí la carta que escribió Maupassant a Robert Pinchon donde relata una crisis de autoscopia: “Estaba sentado en mi despacho y escribía. De repente se abrió la puerta y me vi entrar a mí mismo. Ese otro yo se sentó enfrente de mi mesa y empezó a dictarme todo lo que estaba escribiendo.” En *El Horla*, la presencia invisible se interpone entre el narrador y su espejo, es decir que se representa metafóricamente esta posesión, esta disolución del yo en “el otro”, que Guy de Maupassant, autor histórico, vive ocasionalmente en su realidad a través de sus crisis de autoscopia. Refiriéndose a Maupassant, el acercamiento histórico parece desde luego justificado y coherente, aunque peque acaso de reduccionista. Lo fantástico no se puede considerar ni fenómeno aislado ni particularidad médico-biográfica, y situar a Maupassant dentro de la evolución del género fantástico desde un punto de vista estructuralista equivale precisamente

[12] LA POÉTICA DEL DESORDEN: HACIA LA DEFINICIÓN SEMIO-CRÍTICA DE UN GÉNERO FANTÁSTICO

a trascender sus circunstancias personales, ya que no todos los que han contribuido de una forma o de otra al género fantástico sufrían de enfermedad mental ni padecían necesariamente de una sífilis avanzada. También cabe mencionar que las narraciones fantásticas de Maupassant – entre las cuales figura su último cuento *¿Quién sabe?* – demuestran la maestría técnica de un profesional de la pluma disponiendo de la necesaria lucidez para organizar un universo narrativo comunicable mediante el lenguaje. No puede existir ninguna confusión entre un relato fantástico y las elucubraciones incoherentes que produce la patología mental, y el historiador de la literatura, en el caso de Maupassant, se encuentra ante la dificultad de distinguir entre lo que puede ser inspiración personal y las consecuencias directas de una afección mental.

Maupassant sigue resultando un excelente punto de partida para cualquier intento de definición de lo fantástico moderno, ya que dejó escrita una crónica intitulada precisamente *Le Fantastique*, otra señal de su alta conciencia crítica a la hora de concebir el proceso de la escritura, en la cual presenta su visión de género y, adelantándose a Todorov, llega a distinguir entre lo maravilloso y lo fantástico, identificando las características de género legendario y oponiéndolas al relato fantástico de su tiempo, desde el punto de vista de su relación con el público. El “hombre moderno,” afirma Maupassant, ya no se deja engañar tan fácilmente y el texto fantástico tiene que ser realista por naturaleza para poder introducir “algo casi imposible” en la narración sin dejar de ser convincente. Su visión se acerca como menos a la de Castex enunciada más arriba, y ambas se aplicarían más bien a lo insólito que a lo fantástico. Lo “casi imposible” de Maupassant y lo “inexplicado” de Castex considerados como los elementos determinantes del mecanismo narrativo fantástico también se encuentran en la narración policiaca, y las aventuras de Sherlock Holmes, y más aún las de Harry Dickson caben perfectamente en esta descripción. Lo fantástico no presenta un elemento *inexplicado*, lo cual supone la posibilidad de explicarlo, sino más bien *inexplicable*, diferencia fundamental que opone lo fantástico moderno a la narración policiaca, y si Maupassant no lo deja claro en la teoría, lo pone en la práctica, tanto en *El Horla* como en *¿Quién sabe?*. Este último título se puede de hecho considerar como una metáfora onomástica del enigma creado por la irrupción de lo imposible: no significa “¿quién sabe?” sino “¿quién podría saber?”, sobrentendiendo que esta parcela de la realidad permanecerá irreductible a cualquier intento de explicación racional, lo opuesto del conflicto planteado por el relato policiaco, que reposa precisamente sobre la posibilidad de esta racionalización. Ambas estructuras narrativas presentan una ruptura del orden establecido; esta ruptura puede ser únicamente social en el caso del relato policiaco y no presentar ningún problema de tipo epistemológico, como lo demuestra perfectamente la tendencia de la novela negra americana. El relato policiaco más convencional, el de Conan Doyle o de Agatha Christie, suele presentar una ruptura epistemológica además de social, y el mecanismo narrativo se basa sobre la resolución satisfactoria del enigma, es decir de esta ruptura epistemológica. El orden queda restablecido y la estructura narrativa cerrada.

En lo fantástico, la ruptura introducida por el elemento inexplicable no queda resuelta, ni se cierra la estructura narrativa; la típica última imagen de una película de horror que anuncia



una resurrección del origen del conflicto sobrenatural y demuestra una ausencia de resolución representa micro-estructuralmente la naturaleza abierta de la narración fantástica. *Las aventuras de Harry Dickson*, del belga Jean Ray, son un buen ejemplo de ambigüedad tipológica, pues son relatos de estructura cerrada según el modelo policiaco en los cuales a pesar de todo, las más de las veces, ha ocurrido algo inexplicable; se acabará resolviendo el enigma pero muchas de las explicaciones ofrecidas resultarán científicamente dudosas y apenas convincentes desde un punto de vista racional. Jean Ray ha quedado como uno de los maestros de lo fantástico, tanto por *Las aventuras de Harry Dickson* como por varios libros de relatos estrictamente fantásticos – dónde lo inexplicado permanecerá inexplicable – entre los cuales figuran *Los cuentos del whisky* o *Malpertuis*, y su obra, como la de Poe, demuestra un paralelismo bastante poco observado por la crítica entre la estructura de la narración policiaca clásica y la del relato fantástico, basadas las dos sobre la irrupción de lo inexplicado/inexplicable en la realidad, y la lucha de uno o de varios personajes para llegar a una explicación racional. Ambas incluyen elementos similares, indispensables para la buena marcha del mecanismo narrativo: un enigma, uno o varios indicios y una investigación que dará resultado dentro del marco narrativo policiaco pero fracasará rotundamente dentro del ámbito fantástico. En última instancia, la diferencia entre lo fantástico y lo insólito representado en la narración policiaca se inscribe dentro de la diferencia entre inexplicado e inexplicable, entre ganar o perder esta lucha contra el desorden.

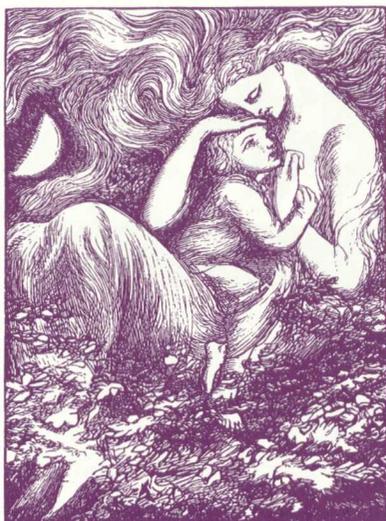
Evitando por su parte la tentación biográfica-histórica, el estructuralista Todorov trató en la *Introduction à la Littérature fantastique* de establecer los parámetros de diferenciación entre lo fantástico, lo insólito y lo maravilloso. Aunque la distinción entre insólito y maravilloso quede clara, la definición de lo fantástico como “género evanescente” que nos ofrece Todorov presenta varios problemas. Ante todo, el de no ser una definición funcional ya que para Todorov, el efecto fantástico dura lo que dura la duda del lector en decidir entre una explicación plausible o su ausencia. Si existe tal explicación, estamos en lo insólito, sino, nos encontramos en lo maravilloso, ya que, siempre según Todorov, lo fantástico “*ne dure que le temps d’une hésitation*” (“no dura más que lo que dura una duda”). El género fantástico, efecto transitorio, no existe pues sino dentro de la oposición entre insólito y maravilloso. Desde un punto de vista pos-estructuralista, y considerando el movimiento como generador de significado, se puede explicar la voluntad de Todorov, como formalista, de estabilizar este movimiento en vez de considerarlo como generativo ya de por sí. El aplicar esta definición del género fantástico tiene dos consecuencias un tanto contraproducidas en cuanto a la concepción del género. En primer lugar niega cualquier posibilidad de diferenciación tipológica entre pongamos por caso *El horror de Dunwich* y *Alicia en el país de las maravillas* incluyendo a H.P. Lovecraft y a Lewis Carroll junto con los hermanos Grimm, Tolkien y Stephen King en una misma tendencia, ya que la gran mayoría de sus narraciones contienen elementos sobrenaturales/inexplicables en sus relatos. La única distinción duraría lo que tarda el lector o la lectora en decidir si uno o varios elementos de la narración desafían las leyes naturales, sin son o no aceptables dentro de nuestra realidad, y si el enigma tiene o no una solución racional.

Si seguimos a Todorov, la narración fantástica, que depende en gran parte y paradójicamente de una reproducción verosímil de nuestra realidad, se acaba confundiendo con el género de lo maravilloso – de nuevo con la fantasía. Como lo demuestra históricamente el ejemplo de Edgar Allan Poe, la narración fantástica moderna está más cerca de la narración policiaca que del cuento de hadas, ejemplo tipo de lo maravilloso, donde la presencia de lo sobrenatural no plantea ningún tipo de problema epistemológico, ni supone ninguna ruptura del orden implícito de la narración. La obra narrativa de Poe ilustra la coexistencia de lo insólito y de lo policiaco con lo fantástico: tanto el *Doble asesinato en la Rue Morgue* como *La carta robada* e incluso *El escarabajo de oro* representan la tendencia policiaca que Conan Doyle



explotará más adelante, desarrollando ciertos motivos narrativos abiertamente imitados de la obra de Poe. *Morella* y *Ligea* son relatos fantásticos ya que el elemento sobrenatural – en ambos casos la reencarnación de una mujer – produce una ruptura epistemológica en el universo narrativo, ruptura que permanece sin explicación racional al final de la narración. Aunque ambas narraciones sean increíbles, el ambiente en el cual ocurre el hecho sobrenatural es perfectamente verosímil y la tensión narrativa se crea a partir de la oposición entre este ambiente posible y este elemento imposible. Los elementos sobrenaturales en una narración maravillosa, como un cuento de hadas, no contribuyen de la misma manera a la autoridad narrativa, y no causan la misma tensión que si se situaran en un contexto verosímil, identificable por el destinatario como reproducción de su propia realidad. Dicho de otras palabras, en el código semiótico de *Caperucita Roja*, no nos sorprende que el lobo esté dotado de la palabra y que se la dirija a Caperucita. Los elementos sobrenaturales del universo maravilloso pueden ser numerosos y variados sin jamás causar ningún tipo de ruptura en el universo narrado, forman parte del decorado narrativo y no representan el centro de la narración ni su razón de ser. La presencia del elemento sobrenatural en un relato maravilloso no implica la presencia de un enigma, ni siquiera supone la existencia de una ruptura dentro del orden narrativo, y el universo maravilloso no puede teóricamente presentar ninguna ruptura epistemológica interna porque desafía abiertamente y desde el principio la norma realista. En lo maravilloso, lo sobrenatural no sorprende; en lo fantástico, está a la base del conflicto central y justifica la existencia misma del texto.

A parte de esta confusión obligada entre fantástico y maravilloso, la visión de Todorov tiene otra consecuencia acaso más grave, la de negar directamente la posible existencia intrínseca



de un género fantástico *à part entière*, sometiendo su “evanescente naturaleza” a la siempre aleatoria recepción del destinatario.

Esta negación de un posible estatuto individual de lo fantástico puede explicar en gran parte las limitaciones históricas discutibles, por no decir sorprendentes, que Todorov impone al género cuando afirma que lo fantástico desaparece como género literario a finales del siglo XIX debido al triunfo del psicoanálisis. Tal afirmación da por descontado no sólo el éxito sistemático de la práctica psicoanalítica, éxito aún por demostrar, sino también una muy dudosa equivalencia entre subconsciente y creación fantástica, reduciendo

la expresión artística de lo fantástico a una función exclusivamente terapéutica; el caso de Maupassant, expuesto más arriba, ilustra los riesgos que tal acercamiento implica. Más grave aún resulta la exclusión automática del corpus fantástico de cualquier obra compuesta después del siglo XIX, postura que debemos rechazar desde el punto de vista de la narratología comparada ya que nos impediría considerar la significativa contribución del cine al género fantástico.<sup>4</sup> Aunque sólo fuera en cuanto a la literatura se refiere, se descartarían de entrada las obras de H.P. Lovecraft, Hanns Heinz Ewers, Jean Ray, Steven King o Clive Barker a pesar de que gran parte de sus obras reflejen la tendencia fantástica. El considerar lo fantástico como género evanescente lleva Todorov a presentar su evaporación al alba del siglo XX, de manera un tanto arbitraria y sin más explicación que la de los progresos del psicoanálisis, nombrando la obra teórica del soñador de Providence, *Supernatural Horror in Literature* y dejando de lado su producción artística, característicamente fantástica. Que la *Introduction à la littérature fantastique* se publique el mismo año que la primera novela, desde luego fantástica, de Stephen King, *Carrie*, resulta una desafortunada pero simbólica coincidencia.

La visión que tiene Todorov del género fantástico como género evanescente, transitorio, y las rígidas limitaciones históricas que le impone pueden explicar en parte la reticencia de la crítica en adoptar su teoría, y por consiguiente la posibilidad de categorización tipológica de lo fantástico, para volver a la amplia y algo vaga equivalencia de lo fantástico con la fantasía, aceptando en un mismo corpus narrativo los mitos, las leyendas, los cuentos de hadas, las películas de horror, los relatos de terror y los dibujos animados japoneses.

La abundancia de obras perteneciendo al género de la fantasía y la multiplicación de sus medios de expresión permiten a la vez que necesitan una categorización más precisa que las

herramientas que la teoría semio-crítica nos permiten establecer, situándonos necesariamente en el campo de la narratología comparada para incorporar las diferentes materializaciones de la narración fantástica moderna en nuestra discusión.

## RUPTURA Y SEMIÓTICA

Al descomponer el proceso narrativo términos simples y discretos de personajes, universo y conflicto, resulta posible aislar, al nivel puramente estructural, los elementos característicos de la narración fantástica-moderna. Como quedó ampliamente documentado en otra parte<sup>5</sup>, los personajes de la aventura fantástica no presentan cualidades fuera de lo común y su particularidad sería precisamente la de no tener ninguna. Los protagonistas de *Ligea* y de *Morella* nos pueden parecer hoy en día algo extraños, por no decir exóticos, debido a su esencia romántica, pero cabe recordar que nos encontramos con el autor de *El cuervo* ante la génesis de lo fantástico moderno. A medida que evoluciona el género, los protagonistas de la aventura fantástica se ven despojados de cualquier rasgo de excepción para favorecer la necesaria identificación con el mundo real de la cual depende el efecto fantástico. Los héroes de los cuentos fantásticos de Maupassant no son heroicos sino más bien burgueses apacibles cuya historia no merecería ser contada si no fuera por la presencia inexplicable de un elemento sobrenatural en su ambiente de normalidad rutinaria, y en eso se parecen a los profesores de la universidad Miskatonic de los cuentos de Lovecraft, cuando intentan solucionar las imposibles ocurrencias de Arkham. De la misma manera, tanto los campesinos victimizados por lo irracional como el narrador de *El color que cayó del cielo*, también de Lovecraft, no presentan ningún aspecto excepcional, sino más bien lo contrario. La familia entera que poco a poco sucumbirá a la amenaza inexplicable desencadenada por la caída de un meteoro en su prado es una familia típica de la Nueva Inglaterra rural, y una vez más lo inexplicable se perfila sobre un fondo de realidad inmediatamente identificable.

Los protagonistas de Maupassant y de Lovecraft se presentan como individuos más que normales, aburridos, tal y como nos son presentados un siglo después los jóvenes protagonistas de *Pesadilla en Elm Street* a través del objetivo. Si no fuera por la presencia inexplicable de lo sobrenatural en sus vidas, los protagonistas-tipos de la aventura fantástica serían simplemente gente sin historia, y los jóvenes que lidian con la imposible presencia onírica de Freddy Krueger en la serie de películas iniciada por Wes Craven, *Pesadilla en Elm Street*, son tan típicos como el nombre mismo de la calle en la que viven, ya que *Elm*, "olmo" siendo un nombre de calle de lo más corriente en Estados Unidos. Existe de hecho una estrecha correspondencia entre la normalidad de los personajes de la aventura fantástica y el contexto en el cual se desarrolla el conflicto, también ordinario. Castle Rock, la ciudad de Maine creada por Stephen King donde transcurren la mayoría de sus novelas fantásticas es un pueblo estadounidense estereotípico, tan corriente como lo eran los chalés de los protagonistas de *El Horla* y de *¿Quién sabe?*, tan predecible como una calle del olmo en cualquier aglomeración estadounidense. El universo de lo fantástico antes de la ocurrencia

sobrenatural es más que realista, es hiperrealista, es decir que hace resaltar los aspectos más nimios, más ordinarios y menos “literalizables” de la realidad, una realidad en la cual no puede pasar nada que merezca ser contado; en eso, el universo de lo fantástico es reflejo fiel de sus personajes: antes de la llegada de lo incomprensible, tampoco tiene nada que contar.

El análisis del universo narrativo propio del relato fantástico nos permite aislarlo de sus vecinos maravillosos y/o de ciencia-ficción. Estos dos últimos géneros presentan universos indudablemente alterados que no podemos identificar directamente según los parámetros de nuestra realidad, y los elementos irracionales o sobrenaturales que participan a su elaboración no rompen la coherencia interna del universo representado. El realismo de los animales artificiales en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* de Philip K. Dick y el hecho de que sea absolutamente imposible hoy en día manufacturar tales artefactos no plantean ningún enigma, ni producen ruptura narrativa, más bien forman partes integrantes del universo narrado. Si aceptamos la terminología de Barthes<sup>6</sup>, podemos decir que la irrupción de lo imposible en un cuento maravilloso o en una novela de ciencia-ficción no representa un momento cardinal – es decir determinante – en la narración, sino complementario. En el caso del relato fantástico, la irrupción del elemento inexplicable en una realidad idéntica a la del destinatario representa el momento cardinal por excelencia, el factor determinante del conflicto, el motor de la narración. El universo de la narración fantástica antes de la ruptura sobrenatural es el nuestro y si parece a menudo completamente desprovisto de interés es para mejor reflejar lo que los formalistas rusos llamaban el poder anestésico de la realidad, producto de nuestras acciones rutinarias que acaban perdiendo su sentido por el mero hecho de su repetición. Mientras que el universo de lo maravilloso o de la ciencia-ficción presentan realidades paralelas<sup>7</sup>, sometidas a sus propias leyes de coherencia interna, que pueden ser rupturales en sí como lo son la distopías de Philip K. Dick, no se estructuran internamente a partir de la oposición entre realidad e imposibilidad como lo hace la narración fantástica. Cabe subrayar de hecho la abundancia de los elementos irracionales o inexplicables en una narración maravillosa o de ciencia ficción y contrastarla con la precariedad del equilibrio del universo narrativo fantástico. La economía de la narración fantástica no soportaría la multiplicación de elementos irracionales sin transformarse rápidamente en una narración maravillosa o de ciencia-ficción. A partir del momento en que se pierde contacto con un universo inmediatamente identificable por el destinatario para servir el ámbito espectacular, caso de las últimas entregas de *Pesadilla en Elm Street* o de la larga novela de Clive Barker *WeaveWorld (El mundo de la alfombra)*, el efecto fantástico tiende a disolverse en lo maravilloso. En la novela de Barker, el protagonista – que corresponde en todo al personaje tipo de la narración fantástica, es decir que no tiene ninguna particularidad – acaba entrando en el universo contenido en la alfombra, universo que obedece a sus propias leyes y donde ocurren toda suerte de hechos inexplicables a cada cual más sorprendente. Lógicamente, no tarda en desaparecer la oposición entre realidad e imposibilidad sobre la cual se articula el efecto fantástico, y el texto se convierte en propiamente maravilloso, es decir en la representación de un universo donde la ocurrencia sobrenatural ya no produce ruptura del orden establecido. En cambio, narraciones como *Cold Chills (Escalofríos)* o *The Man Who*

[18] LA POÉTICA DEL DESORDEN: HACIA LA DEFINICIÓN SEMIO-CRÍTICA DE UN GÉNERO FANTÁSTICO

*Collected Poe (El hombre que coleccionaba a Poe)* de Robert Bloch, que también tienen por tema la existencia de una dimensión paralela, mantienen hasta el final la tensión entre realidad e imposibilidad, estructurando la narración a partir de esta oposición entre nuestro mundo y una realidad paralela, y no sólo a través de la exploración de esta última.

El efecto narrativo de lo fantástico moderno se produce pues a partir del choque entre dos códigos semióticos opuestos y abiertamente antitéticos, el de una realidad totalmente creíble, verosímil hasta el punto de no presentar ningún interés narrativo, y el de lo inexplicable o sobrenatural. El universo narrativo del relato fantástico antes de la irrupción de lo irracional en la narración sugiere la normalidad de un orden conocido, que será destruido por la aparición del elemento imposible, perteneciendo, él, al código semiótico de lo irreal. Esta concepción semio-crítica de lo fantástico permite distinguirlo no solamente de lo maravilloso, de la ciencia ficción o de lo insólito, sino también del género del horror, con el cual se confunde a menudo, particularmente en el campo de los estudios cinematográficos. El horror crea la tensión narrativa a través de la representación de lo horrible, de lo sangriento, de lo doloroso, y no a partir de la oposición entre realidad e imposibilidad. Como lo menciona Christian Oddos en *Le Cinéma fantastique*, la película de horror puro es “en general desagradable al nivel de la recepción puramente física”<sup>8</sup>; añade de paso que existen muy pocas películas de horror puro y en eso, no puede predecir Oddos en 1977 la verdadera explosión del cine de horror a partir de los años ochenta, con la salida de *Viernes 13*, que marca una nueva era en la representación de la ultra-violencia gratuita en la pantalla. Una obra de “gore” no necesita plantear la ruptura semiótica propia de la narración fantástica para establecer su autoridad narrativa, ya que apela a otro tipo de reacción en el destinatario, más cerca del sado-masiquismo que de la duda epistemológica. Aunque tanto *La matanza de Tejas* como *Halloween* y *Viernes 13* parezcan narraciones inverosímiles, no desafían por otra parte las leyes de la naturaleza tal y como las conocemos. Las películas posteriores a las primeras entregas de *Halloween* y *Viernes 13* introducen un elemento de tipo sobrenatural en la narración – el asesino se vuelve casi invulnerable y aguanta golpes, cuchilladas y balazos sin perder nada de su vitalidad – pero la función de este elemento inexplicable no parece ser tanto la de crear tensión narrativa introduciendo una ruptura semiótica en la narración como la de alargar simplemente el relato para explotar el consabido motivo de la interminable persecución. El elemento



sobrenatural sólo aparece al final de la acción y no tiene mucho que ver con el conflicto central, que opone sencillamente verdugo y víctimas, y consiste en intentar escapar de las garras del asesino. Lo fantástico comparte motivos narrativos con el horror como la ultraviolencia, la sangre, la mutilación y la sangre, pero no los agencia de la misma manera en la economía del relato: en la narración fantástica, estos motivos son las consecuencias de la irrupción de lo inexplicable y no un fin en sí como en el caso del género del horror.

### DEVENIR DE LO FANTÁSTICO

La tipología narrativa que he analizado más arriba nace a finales del siglo XVIII y se desarrolla a lo largo de los siglos XIX y XX, con autores como Poe en cierta medida, Maupassant, Lovecraft, Ray, King y Barker. Es el producto de una nueva visión del mundo y responde a un nuevo tipo de preocupaciones. El ser unidimensional<sup>9</sup>, en relación dialéctica con los valores de su sociedad, organiza su percepción de la realidad según un orden materialista, y abandona las supersticiones tradicionales y codificadas para expresar sus dudas acerca de la realidad mediante la narración fantástica moderna. El positivismo sistemático iniciado con la revolución industrial ha acabado disminuyendo considerablemente la autoridad narrativa y el interés de la narración maravillosa tradicional, y ha dado lugar al relato fantástico moderno, género mucho más cerca del realismo que de la leyenda.

Lo fantástico-moderno se sitúa en contra del orden en vigor para poder crear la ruptura semiótica, evitando la codificación y los convencionalismos. Está íntimamente ligado con la realidad del momento. Una narración como *Drácula* por ejemplo, que fue fantástica en su día pues oponía la realidad y lo sobrenatural a lo largo del conflicto narrativo, está hoy en día altamente codificada, como si de un cuento de hadas negro se tratara, y ya no puede crear la misma tensión ni causar la misma inquietud: la familiaridad del destinatario con todo el ritual vampiresco hace desaparecer la tensión entre realidad e imposible para instaurar reglas narrativas propias de un relato maravilloso con motivos recurrentes como los castillos, los murciélagos y las noches sin luna. La novela del vampiro original nos reenvía además a una realidad pasada que ya no podemos indentificar como siendo la nuestra, y por eso mismo han seguido evolucionando los motivos narrativos con los cuales se representa el tema del vampiro; películas modernas como *Predators* y *Salem's Lot* actualizan el universo narrativo para seguir produciendo el efecto fantástico, con escenas de discotecas incluidas. Uno de los casos más representativos es sin duda el de la películas de serie B, no sin algún mérito, intitulada *El turno de noche* (*Night Shift*) que relata las aventuras de un vampiro "moderno", vestido de cuero negro y conductor de taxi nocturno en Nueva York. Estamos lejos del conde Drácula en su castillo de Transilvania, y se preserva la integridad del efecto fantástico sin caer en la codificación. La dimensión realista que pudo tener en su día la obra de Bram Stoker para su destinatario histórico<sup>10</sup> ya ha desaparecido, y la actualización del decorado y del personaje se vuelven indispensables para crear una ruptura del orden

[20] LA POÉTICA DEL DESORDEN: HACIA LA DEFINICIÓN SEMIO-CRÍTICA DE UN GÉNERO FANTÁSTICO

establecido y preservar la oposición entre realidad e imposibilidad. Lo que podían ser hechos de viajes, estilos de vida y de lengua, corrientes en la época de Stoker han cobrado un perfume irremediablemente arcaico que nos distancia automáticamente de ese universo y lo vuelve, sino inverosímil, al menos anormal, difícilmente identificable como réplica del nuestro. Y lo fantástico siempre tiene que *poder* ocurrir en nuestra realidad; ni en el pasado, caso de la novela de Bram Stoker, ni en el futuro, caso de la narración de ciencia ficción, sino hoy y ahora mismo.

Lo fantástico-moderno ataca el orden y lo representa bajo sus colores más rutinarios, para mejor romperlo mediante la introducción de un elemento irracional que con sólo su mera existencia acaba con nuestras certidumbres. No sólo pone en duda la validez de nuestro conocimiento de la naturaleza y del mundo, sino también los medios mismos con los cuales hemos adquirido nuestro saber, representando pues un desafío epistemológico. Es una matriz narrativa en la cual se funden nuestras angustias y nuestros miedos, tanto como nuestras siempre presentes dudas acerca de la buena fe de la realidad, tanto como de nuestro supuesto conocimiento de la misma, y su devenir que reflejará el nuestro; seguirá cambiando como siguen cambiando nuestros fantasmas, nuestros sueños y nuestras pesadillas.



## NOTAS

- 1 Las excelentes antologías de Francisco J. Arellano, *Cuentos Fantásticos* y *Cuentos Terroríficos* (vease bibliografía) son un buen ejemplo de narraciones que se podrían situar a la frontera entre lo fantástico-moderno y la fantasía en general.
- 2 Véanse los números 154 y 155 de la revista *Anthropos* (marzo-abril 1994) que asocian a lo fantástico a la fantasía o el estudio de Rosemary Jackson, *Fantasy. The literature of subversion*.
- 3 “[...] l’introduction d’un élément inexpliqué dans la vie de tous les jours.” *Le Conte Fantastique*.
- 4 Cabe insistir aquí sobre el éxito que ha conocido el género en la pantalla y las innumerables adaptaciones de obras literarias fantásticas al cine y subrayar que el nombre de Lovecraft es más conocido en Estados Unidos entre los cinéfilos que entre los profesores de literatura.
- 5 Véase *Lo fantástico en la literatura y en el cine* y *Le Naturalisme fantastique*.
- 6 Para Barthes, la estructura narrativa se compone de elementos informativos, no directamente determinantes desde el punto de vista de la acción, y de elementos cardinales, sobre los cuales se basa la dinámica del conflicto narrado. (“Introduction à l’analyse structurale du récit.”)
- 7 El *Space Opera* tiene de hecho mucho que ver con lo maravilloso, y se pueden reconocer en la estructura narrativa de una serie de películas como la de *La guerra de las galaxias* los motivos característicos de una narración tradicional de tipo maravilloso como la princesa cautiva, el rey malo, el viejo mago sabio; el conflicto mismo, es decir el mecanismo narrativo, consiste en un enfrentamiento puramente maniqueísta entre el bien y el mal.
- 8 “Le film d’horreur est en général pénible au niveau de la réception purement physique.” (Oddos, 57)
- 9 En *El hombre unidimensional*, Herbert Marcuse expone su visión del hombre reducido a una sola dimensión tanto al nivel social como desde el punto de vista del pensamiento, como consecuencia directa de la revolución industrial.
- 10 Jaap Linvelt en *Essai de Typologie Narrative* distingue el destinatario histórico, contemporáneo de la génesis de la obra, y el destinatario o lector abstracto que no se define temporalmente sino como receptor del acto comunicativo que representa la obra de arte.

## OBRAS CITADAS

**Gantz, J.** | *Early Irish Myths and Sagas*, Hardmonsworth, 1981.

| *Anthropos*: revista de documentación científica de la cultura, número dedicado a la literatura fantástica y coordinado por Julia Barella, 154 y 155 (marzo-abril 1994).

**Barker, Clive** | *WeaveWorld*. New York: Pocket Books, 1988.

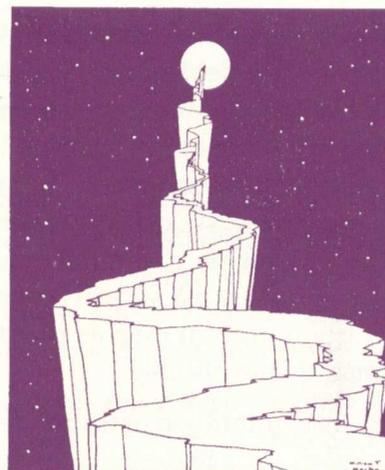
**Barthes, Roland** | “Introduction à l’analyse structurale du récit.” *Communication*, 8.

- Bloch, Robert** | *Escalofríos*. Barcelona, Acervo, 1981.  
 "The Man Who Collected Poe." *Hauntings: Tales of the Supernatural*.  
 | (Antología de cuentos fantásticos anglosajones establecida por Henry  
 Mazzeo.) Garden City (New York), Doubleday, 1968.
- Carpenter, John** | *Halloween*. Media: 1978.
- Castex, Pierre George** | *La Littérature fantastique de Nodier à Maupassant*. Paris, Corti, 1951.
- Cunnigham, Sean S.** | *Viernes 13*. Paramount: 1980.  
 | *Cuentos Fantásticos*. Antología. Selección y prólogo de Francisco J.  
 Arellano. Madrid, Clan, 2000.  
 | *Cuentos Horroríficos*. Antología. Selección y prólogo de Francisco J.  
 Arellano. Madrid, Clan, 2000.
- Ferreras, Daniel F** | *Lo fantástico en la literatura y en el cine*. Madrid, Vosa, 1995.  
 "Le Naturalisme fantastique." *Excavatio* VI y VII, (1995).
- Jackson, Rosemary** | *Fantasy. The Literature of Subversion*. London, Methuen, 1981.
- Linvelt, Jaap** | *Essai de typologie narrative*. Paris, Corti, 1981.
- Lovecraft, Howard Phillip** | "The Horror of Dunwich."  
 "The Color Out Of Space" en *The Horror of Dunwich And Others*.  
 Sauk City, Wisconsin, Arkham Publishers, 1963.  
*Supernatural Horror in Literature*. New York: Ben Abramson, 1945.
- Marcuse, Herbert** | *One-Dimensional Man*. Boston: Beacon, 1964.
- Maupassant, Guy de** | "Le Horla."  
 "Qui Sait?"  
 "Lui?"  
 "Fou?" en *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard, 1974-79 (2 vol.)  
 "Le Fantastique." *Chroniques*. Paris, Union Générale d'édition, 1980,  
 p.256-61
- Oddos, Christian** | *Le Cinéma fantastique*. Paris, Guy Authier, 1977.
- Poe, Edgar Allan** | "The Murders in Rue Morgue."  
 "The Purloined Letter."  
 "Ligea."  
 "Morella."  
 "The Golden Bug" en *The Murders in Rue Morgue and another Tales*.  
 Philadelphia: Henry T. Coates & Co.
- Ray, Jean** | *Les Aventures de Harry Dickson*. Verviers, Ed. Gérard & Co, 1971, 13 vol.
- Todorov, Tzvetan** | *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil, 1970.



## EN LA FRONTERA DE LO IMPOSIBLE: EL RELATO FANTÁSTICO

Alicia Mariño  
UNED



«Hay en la experiencia fantástica algo oscuro y singular, tanto más enigmático por cuanto que escapa a todos los esfuerzos de nuestra inteligencia para explicarlo»<sup>1</sup>.

Louis Vax, gran especialista francés en literatura fantástica, señala así uno de los fundamentos de todo relato fantástico: la imposibilidad de explicación racional ante la invasión de un fenómeno supra-natural o extra-ordinario en la vida cotidiana.

Conectamos, pues, con el tema que nos ocupa: lo fantástico como fenómeno que trasciende la racionalidad humana; reflejo de una infinita acumulación de preguntas sin respuesta; misterio en cuya solución ocupan un lugar privilegiado tanto el mito como la religión.

El Hombre, inmerso en un Mundo o Naturaleza que no consigue dominar, ha buscado desde siempre la solución al enigma de las leyes desconocidas de su Universo. Precisamente, el mito intenta dar respuesta a toda pregunta, carente de contestación racional<sup>2</sup>, que se plantea el ser humano. La creación del Universo, la situación del Hombre en el Cosmos, la vida y la muerte, la lucha entre el bien y el mal, lo sagrado y lo profano o, en definitiva, todo lo que hace del hombre -según la definición de Mircea Eliade<sup>3</sup>- un ser mortal, sexuado y racional genera el mito como intento de demostrar el significado del universo y de la vida humana.

De este modo, irrumpimos en esa dinámica existencial en la que el mito, la religión y la magia se entremezclan en las fronteras de lo sagrado, dominio del imaginario y reino, para algunos, de la «sin-razón».

Y... «Dios creó al Hombre» ¿O acaso fue el Hombre quien creó a Dios en su necesidad de explicación del Universo?... No entraremos en debates metafísicos porque, en cualquier caso, la historia del hombre o, mejor incluso, la Historia de su historia demuestra que, aunque Prometeo robara el fuego a los dioses, éstos nunca permitirían al hombre aprehender lo sagrado, lo innombrable, lo inexplicable. Queda el hombre, pues, condenado, como Sísifo, a recomenzar su tarea, porque el intento de explicación del Universo es reemprendido continuamente y, al igual que en un juego de muñecas rusas, en el que la primera contiene a la segunda y así sucesivamente, el hombre va abriendo puertas al conocimiento que, a su vez le muestran nuevas puertas hacia el inexorable secreto primordial: lo sagrado y, por sí mismo, inexplicable.

En ese intento frustrado de aprehensión del universo, en el que el hombre se siente condenado a lo desconocido y al vértigo existencial que ello provoca, se ubica lo Fantástico.

Si partimos del concepto de temporalidad, en cuanto fundamento de una determinada visión del mundo, podríamos hablar de dos coordenadas, que llamaríamos horizontalidad y verticalidad. La primera vendría determinada por el tiempo cronológico y por la Historia y la segunda, la verticalidad, lo sería por el tiempo mágico, cósmico o cíclico que nos sitúa en el presente eterno del Imaginario. En esta verticalidad se asienta lo sagrado, lo mítico y lo mágico; pero también, en el límite de ambas coordenadas, se sitúa lo Fantástico como tensión o dialéctica entre las fuerzas contradictorias de racionalidad e irracionalidad.

Centrándonos a continuación en el hecho literario, dentro de la literatura fantástica, y en las alusiones ya realizadas al mito, me vienen a la memoria unas palabras de J. L. Borges: «Habría que hacer notar que la literatura fantástica es la más antigua. Empieza por la mitología, por la cosmogonía, y se llega muy tardíamente a la novela, por ejemplo, o al cuento»<sup>4</sup>. (Más adelante veremos que el concepto crítico de literatura fantástica adquiere su apogeo en la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, la alusión que hace Borges a la literatura fantástica como perteneciente a la noche de los tiempos hemos de interpretarla como revalorización del poder del imaginario, dominio de lo sagrado, en el que la teología y la metafísica —según afirmaba este alquimista de la palabra— son «el ápice de la literatura fantástica»<sup>5</sup>.)

Se impone, por lo tanto, en nuestro camino hacia el relato fantástico una conexión y una distinción entre este último y el relato mítico.

El mito y la literatura fantástica se relacionan mediante la forma narrativa que los caracteriza, es decir a través del relato. El mito se construye como explicación del universo, conteniendo un mensaje sagrado; se trata por lo tanto de un conjunto de historias, en las que la experiencia se mezcla con la imaginación para demostrar el significado del universo o explicar lo inexplicable. El contenido temático del mito es lo desconocido, ello le hace coincidir con el relato fantástico que, a su vez, carece de la función sagrada consustancial al mito.

El relato fantástico conserva del relato mítico su forma narrativa, al igual que guarda una cierta relación con su contenido temático, en cuanto que también plantea la existencia de las

fuerzas de lo desconocido. El relato fantástico, en su juego de fronteras entre lo verificable y lo inverificable<sup>6</sup>, saca a la superficie la inquietud que genera el interés por comprender cómo son y dónde se ubican los límites entre lo natural y lo supranatural, entre lo profano y lo sagrado, entre la Razón y la Imaginación...

Para terminar con esta distinción diremos que, si en ambos tipos de relato todo es posible desde el terreno común del imaginario en el que se sitúan y en el que no hay sujeción alguna a las reglas de la lógica racional, el relato mítico, por su parte, cuenta y explica lo considerado inexplicable (de ahí su función sagrada), mientras que el relato fantástico cuenta y sólo pone en evidencia lo inexplicable, y por eso, precisamente, considerado imposible.

Esta última característica genera la duda y la ambigüedad que, a nivel anecdótico y temático, debe producir todo texto fantástico para que así sea calificado desde el punto de vista de la crítica literaria de hoy.

En este mismo sentido, vamos seguidamente a contraponer conceptos literarios limítrofes y no menos confusos, cuya aclaración nos hará comprender que no todo relato del imaginario puede ser entendido como fantástico.

Me basaré primero en un modo de enunciación: el cuento, para distinguir el *cuento maravilloso* del *cuento fantástico*. Tras esta apreciación, insistiré en otros conceptos cercanos a lo fantástico como lo *insólito* y la *ciencia-ficción*, sin apartarnos de la problemática que en ellos subyace.

El cuento, en su sentido propio, es decir el cuento maravilloso, de tradición popular<sup>7</sup> repite estructuras y arquetipos que también se dan en el mito y en la leyenda<sup>8</sup>; sin embargo, precisamente, el proceso de desacralización de estos últimos —mito y leyenda— dará nacimiento al cuento. La presencia de Dios o de los dioses desaparece, si no absolutamente, casi en su totalidad y asimismo, los héroes de estos relatos desacralizados se mantienen emancipados de la divinidad<sup>9</sup>.

El cuento maravilloso, el *folk tale*, se sitúa *in illo tempore* —tiempo del imaginario, tiempo mítico— lejos del tiempo lineal y cronológico de la Historia; los acontecimientos narrados se desarrollan en un universo sobrenatural que obedece a leyes totalmente ajenas al ordenamiento que rige la realidad cotidiana. De esta forma —como indica Roger Caillois<sup>10</sup>— no es posible el choque entre ambos mundos, real e imaginario. En ese universo suprahumano, también existen el bien y el mal pero, lejos de las contradicciones humanas, en el universo del cuento maravilloso lo sobrenatural está siempre, con mayor o menor ingenuidad, al servicio del bien<sup>11</sup>. En este tipo de relatos, en el que la bondad siempre acaba imponiéndose sobre la maldad, el efecto de la imaginación es inexorablemente benéfico, asimilándose —como indica Irène Bessière<sup>12</sup>— a la salvación del mundo. (Entre los múltiples ejemplos, recordemos que Blancanieves termina triunfando sobre la maldad de su madrastra; y el hada malvada no consigue matar «para siempre» a la Bella Durmiente porque el maleficio de muerte acaba en eterna felicidad con el príncipe soñado...).



Por su parte, lo Fantástico, contrariamente a la moral de «lo que debe ser» —propia del cuento maravilloso<sup>13</sup>—, impone la indeterminación, la transgresión no hacia «lo que debería», sino hacia «lo que “acaso” podría ser».

A nivel anecdótico, en todo relato fantástico se da la irrupción de un elemento sobrenatural en la vida cotidiana. Así, pues, de una manera generalizada, destacaremos que en ellos se recrean situaciones en las que seres humanos, inmersos en el mundo de la realidad objetiva o cotidiana, se enfrentan súbitamente a algo extraordinario que les lleva implacablemente a vivir una experiencia inexplicable.

Las fronteras de la realidad cotidiana, del espacio, del tiempo, de las situaciones vividas «normalmente», son transgredidas por la intrusión de un elemento supra-natural en el orden natural de la realidad. Las leyes que rigen la realidad objetiva se muestran insuficientes para calificar y explicar el origen del fenómeno extraño, misterioso o sobrenatural. La incompreensión de este acontecimiento provoca en el personaje y/o en el lector inquietud, miedo, angustia o, en otras palabras, un cierto vértigo existencial. De este modo, aparece una fisura inexplicable en la sólida realidad objetiva; una ruptura que sitúa al relato fantástico en el terreno de la duda y la ambigüedad; en esa duda que Italo Calvino denomina «duda insoluble del ver y del creer»<sup>14</sup>.

Nada tiene que ver, por lo tanto, la angustiada situación irresoluble —propia del relato fantástico— con el final feliz y el triunfo de lo benéfico sobre lo maléfico, propios del relato maravilloso. Además, y principalmente, los eventos narrados en el cuento maravilloso no suscitan duda alguna acerca de su fundamento, mientras que esa duda y esa ambigüedad sobre el origen del acontecimiento extraordinario son, precisamente, la característica primordial del relato fantástico. Ello es así porque lo fantástico se sitúa en la realidad cotidiana, entre seres humanos de carne y hueso, donde, en principio, no todo es posible como en el mundo etéreo de las hadas. De ahí que, para Louis Vax, el espacio fantástico sea «una variedad del espacio vivido»<sup>15</sup>, a lo que añadiríamos «variedad» *angustiosa* o, al menos, *desconcertante* del espacio vivido normalmente.

La confrontación entre lo natural y lo sobrenatural, lo demostrable y lo indemostrable, lo posible y lo imposible es evidente en el relato fantástico, lo cual lleva a Marcel Schneider<sup>16</sup> a calificarlo en función de la «ruptura» y el «repentino desgarró» que provoca en la «experiencia vivida de lo cotidiano».

Los relatos fantásticos conmocionan el orden natural de las cosas y desequilibran la estabilidad de la vida cotidiana, en la medida en que la lógica «irracional» que en ellos subyace ya no permite determinar, desde el punto de vista de la Razón, *lo que es y lo que no puede ser*. Esa misma indeterminación que aleja al relato fantástico de la moral de «lo que debe ser» lo sitúa en el terreno de «lo que podría ser» tras la fisura abierta en la normalidad de lo comúnmente establecido; y ello, lejos de interpretarse como salud o salvación, lo que implica es la posibilidad de perderlas<sup>17</sup>.

El imaginario de lo prohibido y de lo inadmisible que recrea el relato fantástico siembra el desconcierto en el concierto establecido por las normas que rigen la realidad cotidiana.

Sin embargo, es evidente que la transgresión de la realidad sólo es posible cuando han sido establecidas previamente sus normas. En este sentido, debemos señalar que, en la historia de la literatura, el desarrollo de lo fantástico se lleva a cabo tras el triunfo de la concepción científica que impone un orden positivo, racional e inamovible, trayendo consigo la hegemonía del principio de realidad. Esta hegemonía es particularmente la que intenta transgredir el fenómeno literario fantástico, introduciendo el desorden en la concepción positivista de la realidad.

Sólo así puede manifestarse el choque entre dos mundos y establecerse el terreno fronterizo y conflictivo entre lo que, anteriormente, hemos denominado concepción lineal u horizontal de la temporalidad, que hacía alusión al tiempo cronológico de la Historia, y concepción cíclica o verticalidad, refiriéndonos al tiempo mágico, cíclico, o al presente eterno del Imaginario.

Aunque parezca paradójico, el nacimiento y posterior desarrollo de la ciencia servirán de estímulo a la elaboración de este tipo de literatura. O, en otras palabras, lo que venimos calificando como relato fantástico se desarrolla cuando el hombre empieza a estar más o menos convencido de la imposibilidad del milagro. Tras el establecimiento científico de un orden natural de las cosas, racional y necesario, tras el reconocimiento de un determinismo estricto en el encadenamiento de causas y efectos, el «milagro» ya no se concibe. Si, a partir de ese momento, lo extraordinario o el prodigio provocan duda, miedo, conmoción, vértigo... es porque la ciencia lo rechaza, lo considera inadmisible y de ahí misterioso y conmovedor. Y todo ello, porque el prodigio resulta inexplicable a la luz de la Razón<sup>18</sup>.

Al margen de lo posible y rozando acaso lo imposible, la transgresión de fronteras que implica lo fantástico refleja la eterna cuestión —sin respuesta— del Hombre frente a un Universo que no consigue dominar en su totalidad. Así pues, la conjunción entre «lo que es» y «lo que podría ser» es esencial en todo relato fantástico; de ahí que una de sus características fundamentales sea presentar de forma verosímil lo inverosímil. Esta es la paradoja de lo fantástico, cuyo efecto desestabilizador es experimentado por el personaje con miedo, angustia, terror o mediante una —no menos cruel— desorientación metafísica. El resultado del relato se perfecciona cuando la ambigüedad entre lo natural y lo sobrenatural, lo cotidiano y lo extraordinario, lo posible y lo imposible siembra también la duda en el

lector que, desde sus coordenadas racionalistas, no consigue explicarse la «sin-razón» del relato verosímil de algo que, en principio, se concibe como inverosímil.

(Rápidamente, y a modo de ejemplo, diremos que, desde el punto de vista anecdótico, en este tipo de relatos parece imposible que una estatua tome vida propia; que tras la muerte de uno de los amantes el amor siga siendo una realidad terrenal entre ambos; o que la presencia indescriptible de un ser innombrable genere todo un proceso de autodestrucción que acabe con la muerte real del personaje.)

A este efecto desestabilizador del relato fantástico contribuye, desde una perspectiva formal, el empleo supremo de las técnicas de escritura realista. Y de nuevo insistimos en la contradicción esencial a lo fantástico puesto que, cuanto más detalladas y verosímiles sean sus descripciones, mayor será el efecto sobrecogedor, la duda y la desorientación que provoque dicho relato. Podríamos decir que, quizá, el relato fantástico sea el modo más racional de hablar de la «sin-razón»; o también una excelente forma racional de transgredir la percepción científica de la realidad socialmente establecida, burlando la censura.

Relato, por lo tanto, verosímil —gracias a la perfecta técnica realista en ellos empleada— de lo inverosímil —en cuanto al desarrollo de sus temas de lo desconocido.

La temática generalizada en este tipo de ficción no solamente cuestiona, sino que subvierte y transgrede el sistema de percepción de la realidad al que venimos aludiendo: No hay, por ejemplo, conjetura racional posible que explique la contradicción de la vida en la muerte o el amor en la muerte; tema este último en el que a veces, aunque no necesariamente, se manifiesta el tabú de la necrofilia.

La vida, la muerte, el amor, el sexo e incluso las fuerzas del mal se combinan en estos relatos, sobrepasando las fronteras de lo social y racionalmente permitido y provocando un sentimiento —según los términos de Freud— de «inquietante extrañeza»<sup>19</sup>. La temática transgresiva, característica del relato fantástico tradicional, promueve, por lo tanto, un sentimiento de inquietud ante lo extraño, «lo no familiar», perturbando la lógica de lo admisible a través del tratamiento de situaciones relacionadas con fantasmas, vampiros, muertos vivientes, objetos inanimados que toman vida propia, monstruos, metamorfosis, desdoblamientos del yo o dobles fabricados, fuerzas del mal o, incluso, el propio Diablo, y todo aquello que pueda servir para relacionar este mundo con el más allá, mediante fuerzas ocultas y poderes misteriosos.

De esta muestra temática que acabo de exponer y que no pretende en absoluto constituirse en catálogo de temas fantásticos, se deduce la importancia de la revelación de lo secreto y la perturbación que ello conlleva en este tipo de obras.

El relato fantástico narra «lo que debería haber quedado oculto y secreto», por lo que su manifestación al personaje y/o al lector lo convierte en «iniciado». Ése es el momento mágico de lo Fantástico —en el sentido amplio de la palabra— como huida hacia lo imaginario y liberación de los límites racionales del Hombre, porque sólo la magia de lo

[30] EN LA FRONTERA DE LO IMPOSIBLE: EL RELATO FANTÁSTICO

inimaginable permite conocer lo incognoscible que ronda en torno al hombre, así como los fantasmas que habitan su cerebro.

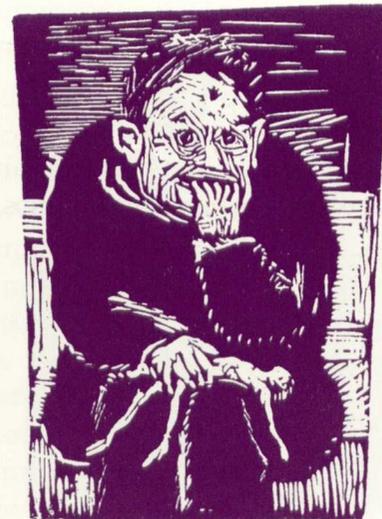
La crítica literaria especializada sitúa el momento culminante del relato fantástico en torno a la segunda mitad del siglo XIX. Por aquel entonces el cuento se convirtió en el modo de enunciación ideal para lo fantástico; ello no excluye la existencia de la novela fantástica, aunque sí en muy inferior número que el relato corto o el cuento.

En el siglo XIX se cristaliza el triunfo del Empirismo y del Positivismo como doctrinas que erigen a la diosa Razón en máximo exponente de toda controversia física o metafísica. Sin embargo, paralelas al desarrollo de estas doctrinas habían ido surgiendo también otras creencias, desafiando a la lógica de la Razón. Iluminismo, esoterismo, ocultismo, magnetismo, onirismo, estudios y prácticas en torno a la hipnosis... —por citar algunos usos comunes en la época— habían ido desarrollándose de forma marginal. De este modo, en pleno auge racionalista del siglo XIX, la literatura fantástica es un reflejo de la tensión entre doctrina oficial y creencias marginales, en un desafío lanzado contra «lo racionalmente establecido».

Con el fin de apuntar aquí únicamente los momentos clave que configuran las dos vertientes del relato fantástico que la crítica considera tradicionales, nos centraremos en dos figuras: el alemán E. T. A. Hoffmann y el norteamericano E. A. Poe, maestros de lo *fantástico visionario* el primero, y de lo *fantástico mental* el segundo.

Dejaremos de lado lo que algunos autores como JeanBaptiste Baronian denominan «Prefantástico», en el que se insertan todo un conjunto de obras cuya temática entraría en el campo de lo sobrenatural, si bien su práctica textual no consigue la verosimilitud que, más adelante, alcanzará la literatura fantástica en el tratamiento de lo desconocido. Sin restarles la importancia que como antecedentes tienen, no nos detendremos en la novela de Cazotte *Le diable amoureux* (1772), ni en la obra maestra de Potocki *Manuscrit trouvé à Saragosse* (publicada parcialmente en 1804-1805); tampoco aludiremos a las producciones de inspiración fantástica del Romanticismo alemán; ni a esa gran parte de historias macabras y crueles que constituyen el *corpus* de la Novela Gótica inglesa.

La profusión de muertos, fantasmas, cementerios y castillos bañados de luna



llena que expande la Gothic Novel y que responde al gusto romántico del momento por las pasiones exacerbadas y los prodigios de la noche, parece aplacarse en nuevas producciones fantásticas como las del alemán E. T. A. Hoffmann, cuya obra tuvo especial relevancia en toda Europa a partir de 1830. Hoffmann introduce lo que se ha llamado *fantástico visionario* por su evocación del misterio y el terror del más allá, a través de visiones espectaculares, angustiosas y demoníacas, acordes aún con el gusto romántico de la época. Poco a poco ha ido surgiendo, sin embargo, un cierto interés por el encuadre de los acontecimientos sobrenaturales en el marco de la vida cotidiana, aunque lo fundamental es todavía la exaltación de lo irreal y lo alusivo; lo cual resta verosimilitud a las circunstancias en las que se desarrollan los hechos narrados.

El impacto de la obra de Hoffmann es, por ejemplo, en Francia de tal magnitud que muchos escritores, seguidores de la tendencia romántica, acaban escribiendo obras fantásticas con matices visionarios. Entre ellos, Charles Nodier (*Smarra ou Les démons de la nuit, Inès de las Sierras*), el propio Balzac (*L'Élixir de longue vie*), Mérimée (*La Vénus d'Ille*), o Th. Gautier (*La morte amoureuse* y, más adelante, en 1866, *Spirite*), por citar sólo algunos nombres.

Paulatinamente, en esta misma línea de desarrollo de lo fantástico, y a partir de esta tendencia visionaria, se van añadiendo fuentes complementarias de inspiración como el sueño (G. de Nerval, *Aurélia*), la alucinación (Th. Gautier, *Le club des Haschischins*), o el exotismo (Mérimée, *Lokis*; Th. Gautier, *Le roman de la Momie*).

El elemento espectacular propio de lo fantástico visionario va dando paso, en la segunda mitad del siglo XIX, a una profundización en los sentimientos suscitados por la invasión de lo sobrenatural en lo cotidiano. Ello tiene lugar, siguiendo el ejemplo anterior, en Francia a partir de 1850, tras la influencia de las obras del norteamericano E. A. Poe, dadas a conocer mediante las traducciones al francés de Charles Baudelaire.



La gran innovación de Poe, que dará lugar al desarrollo de lo *fantástico mental* o *psicológico*, reside en la lógica y la técnica de verosimilitud de sus narraciones, hasta conseguir, por medio del suspense, el efecto buscado: la angustia o la conmoción psicológica.

Los seguidores de Poe evitarán en sus relatos descripciones inútiles e imaginaciones espectaculares y se servirán del análisis interiorizado para causar inquietud, angustia u horror. Esta profundización, casi morbosa, en las

sensaciones y sentimientos provocados por lo extraordinario, constituye una característica fundamental de lo *fantástico mental* o *psicológico*, línea en la que seguirá evolucionando el relato fantástico. El narrador no toma partido, ya no intenta convencer pero, introduciendo un realismo particular en sus descripciones de lo extraordinario, consigue que lo macabro, lo morboso y el terror sean vividos, además de por el personaje, por el lector.

Un gran exponente de lo fantástico mental es la obra del escritor francés Guy de Maupassant. Con perfecto dominio de la técnica del relato corto y del suspense, en los cuentos fantásticos de Maupassant el miedo, el terror, la neurosis y la fobia alcanzan un máximo desarrollo, provocando, a través de la impresión de vacío, la angustia y el sobrecogimiento. El mundo exterior parece no existir, ya que la esencia de lo fantástico en estas narraciones es la angustia del ser humano en la búsqueda de una explicación que justifique su propia existencia.

Llegados a este punto, quiero señalar que, aunque me he basado principalmente en autores franceses para distinguir lo *fantástico visionario* y lo *fantástico mental*, no es menos cierto que donde mayor auge adquiere el fenómeno de lo fantástico literario es en la literatura anglosajona, que ha dado grandes obras maestras con escritores como N. Hawthorne, Sh. Le Fanu, A. Bierce, A. Machen, H. P. Lovecraft, Henry James o M. R. James, por citar sólo algunos nombres<sup>20</sup>.

Hecha esta salvedad y retomando nuestro hilo conductor, llamaremos la atención sobre el hecho de que según van evolucionando la ciencia y la técnica, según va ampliándose por diferentes caminos la percepción de la realidad objetiva, va también evolucionando el tratamiento literario de lo desconocido.

Hemos pasado de las visiones fantasmagóricas a los propios fantasmas interiores, como fuentes de inquietud del ser humano y temática fundamental de lo fantástico. Pero cuando, con los albores del siglo XX, el Mal o el Diablo dejan de escribirse, por así decirlo, con mayúscula, la angustia del Hombre se origina entonces en la incompreensión del absurdo de su propia existencia, que sólo provoca desesperanza, porque inexorablemente conduce a la nada.

Surge así, desde el punto de vista literario, una nueva faceta de lo fantástico, que algunos críticos denominan *lo insólito*, entre cuyos ejemplos más conocidos puede citarse *La metamorfosis* de Kafka. La incertidumbre y la angustia aparecen también, pero, a diferencia con lo fantástico tradicional, la fuente de inquietud no viene provocada por la inserción de un elemento sobrenatural en la vida cotidiana, sino por la propia normalidad cotidiana, cuyo aspecto desconocido y absurdo aflora a la superficie. La misma normalidad en la que se desarrollan los acontecimientos genera la angustia característica del relato insólito, que, sin transgredir el orden establecido, acaba descubriendo la incoherencia de un orden considerado coherente. (Recordemos los temas kafkianos: escaleras sin fin, procesos sin razón, burocracia opresiva..., reflejo, todos ellos, del mundo contemporáneo). No sucede nada extraordinario que venga del exterior, nada que imponga un desorden en la percepción de la realidad, por lo que no existe reacción alguna del personaje, que, además, es incapaz de

actuar, sino únicamente la reacción angustiosa y desasosegada del lector, que observa impotente el reflejo de su propia y absurda existencia.

Para terminar, nos queda una última cuestión en este caminar literario por las fronteras de lo imposible: los relatos de anticipación científica y ciencia-ficción que, si bien no son propiamente fantásticos, se sitúan en senderos colindantes.

En ese devenir hacia el conocimiento siempre inacabado, cual tarea maldita de Sísifo, la ciencia, en su carrera vertiginosa, va progresando hasta el punto de sobrepasar las previsiones del hombre, abriéndole nuevos caminos hacia lo desconocido.

En los relatos de ciencia-ficción no hay confrontación entre el orden natural de las cosas y lo sobrenatural, sino mera hipótesis a la que responde la ciencia, convertida en ficción. Como indica Roger Caillois<sup>21</sup>, la ciencia-ficción no se basa en una contradicción con los datos o resultados del conocimiento científico, sino que el origen de estos relatos debe situarse más bien en una reflexión sobre los poderes de la ciencia y, sobre todo, en su problemática, sus paradojas, sus consecuencias extremas o absurdas y sus hipótesis temerarias...

Los relatos de ciencia-ficción recrean un cierto miedo al futuro desconocido, siendo el objeto fundamental de la angustia que generan la propia ciencia como fuente incontrolable de conocimiento. La inquietud provocada por el misterio de lo sobrenatural en los relatos fantásticos es suscitada, en este caso, por la ciencia que intenta desvelar «lo secreto», «lo sagrado».

Como conclusión al tratamiento literario de lo imposible que hemos expuesto aquí, insistiremos en el hecho de que estas ficciones son imagen del eterno interrogante, nunca resuelto, del Hombre frente al Universo que no consigue dominar:

- En la transgresión que implica lo *fantástico* se refleja el descubrimiento atroz del lado oculto de la realidad.
- En la resignación que conlleva lo *insólito* sólo hay desesperanza ante el absurdo.
- En las conquistas de la *ciencia-ficción* se manifiesta el sueño inalcanzable del «héroe» que pretende robar el fuego de los dioses.

Si mediante el Mito y la Religión el Hombre consigue dar respuesta a sus interrogantes existenciales, a través de lo Fantástico sólo consigue ponerlos de manifiesto. En su juego sutil de ambigüedades entre lo posible y lo imposible, la Literatura Fantástica revela la Realidad inexorable del Hombre, esa otra «realidad» que lo impulsa hacia lo simbólico y que, desde siempre, le ha aproximado a lo secreto y a lo sagrado.

En la Literatura Fantástica no hay respuesta al enigma del Universo en que se debate nuestro mundo, pero quizá lo Fantástico proporciona el consuelo de la Magia que siempre hace posibles los deseos del que a ella se somete: transgredir la barrera del misterio. Porque el terror, el miedo, la angustia o la inquietud que recrea la Literatura Fantástica son una forma de exorcismo contra los demonios de lo desconocido.

Sólo enfrentándonos al miedo éste puede dejar de horrorizarnos; sólo enfrentándose de cerca a la muerte, algunos han dejado de temerla; sólo sacando a la luz los propios fantasmas consigue el yo librarse para siempre de ellos.

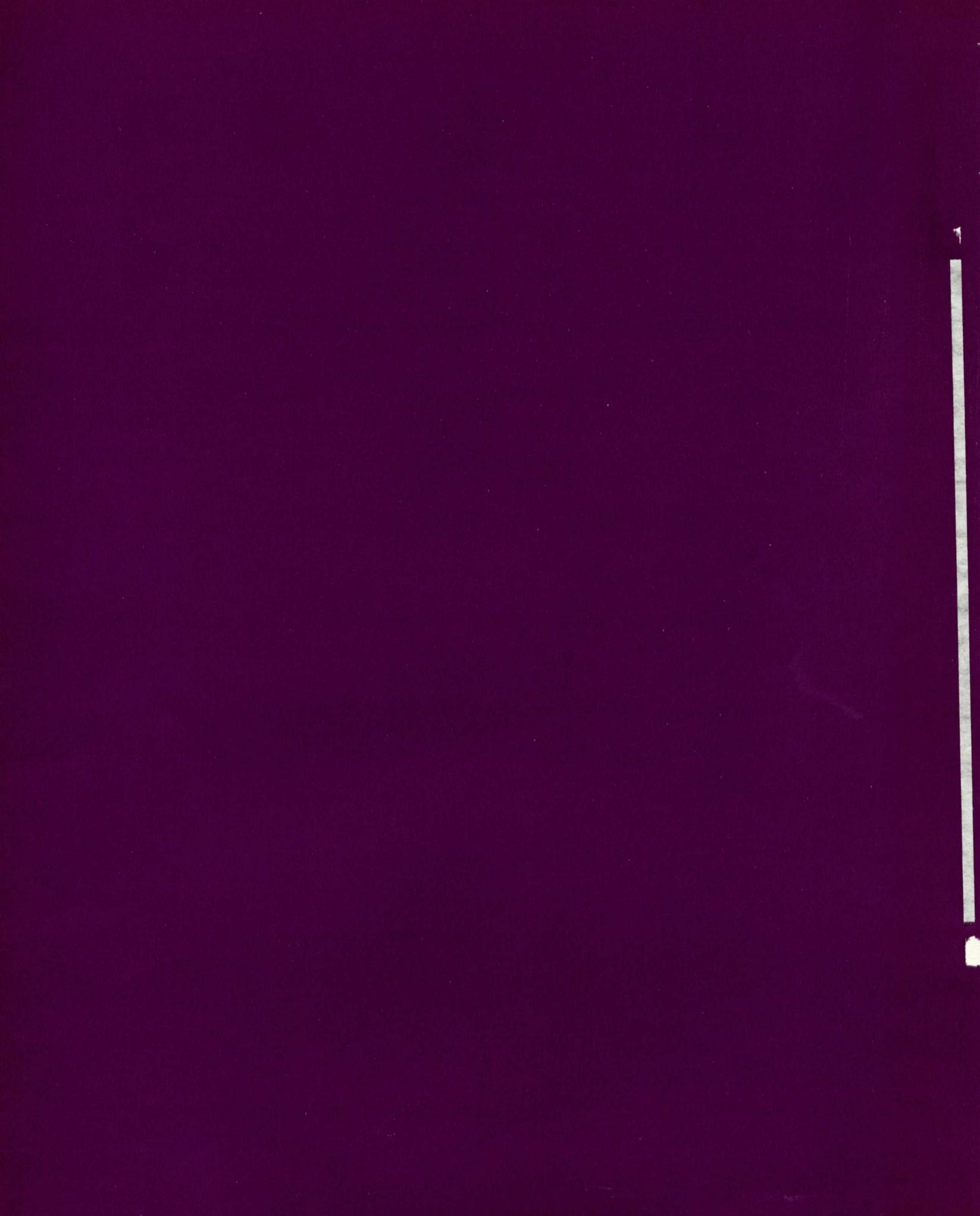
Lo Fantástico es liberación y refugio en lo desconocido, pensamiento mágico<sup>22</sup> que proporciona un nuevo sistema de referencias en el que las paradojas dejan de ser concebidas como elementos contradictorios. Lo Fantástico es el elemento liberador en el que la antítesis de lo posible y lo imposible consigue integrarse en un Todo Imaginario.



## NOTAS

- 1 Louis Vax, *Obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid, 1980, p. 125.
- 2 Vid. Simone Vierne, «La littérature dans le labyrinthe», en A.A.V.V., *La galaxie de l'imaginaire*, Berg International, París, 1980, pp. 202-210.
- 3 Vid. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Gallimard, París, 1963.
- 4 J. L. Borges, *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, p. 25.
- 5 J. L. Borges, *op. cit.*, p. 23.
- 6 Vid. Antoine Faivre, «Génèse d'un genre narratif, le fantastique», en *La littérature fantastique*, «Cahiers d'Hermétisme», Albin Michel, París, 1991, p. 15.
- 7 Ténganse en cuenta la importancia de los trabajos de Vladimir Propp, *Las Raíces históricas del cuento maravilloso*, Fundamentos, Madrid, 1974; *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1981.
- 8 Siguiendo la definición de Fátima Gutiérrez («Epifanías del Imaginario: la leyenda», en *La leyenda: Antropología, Historia, Literatura*, Coloquio Casa de Velázquez y Univ. Complutense, Madrid, Nov. 1986) y entendiendo la leyenda como «la encrucijada de uno o varios elementos históricos, o considerados históricos por la tradición, y un relato mítico». Al igual que el relato mítico, tiene un carácter sagrado.
- 9 Vid. Fátima Gutiérrez, *op. cit.* 10 Roger Caillois, «De la Féerie à la Science-Fiction» (introducción a la edición de 1966), en *Anthologie du Fantastique*, Gallimard, París, 1978, p. 8.
- 11 El relato maravilloso plantea una enseñanza más o menos manifiesta que da primacía al bien sobre el mal, aunque sin entrar por ello en el terreno de la fábula o el apólogo.
- 12 Irène Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Larousse, París, 1974, p. 17.
- 13 Irène Bessière, *op. cit.*, p. 20.
- 14 Italo Calvino, *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, p. 43.
- 15 Louis Vax, *La séduction de l'étrange*, Coll. «Quadrigue», PUF, París, 1987, p. 196. (La traducción es nuestra.)
- 16 Vid. Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, París, 1985, p. 8. (La traducción es nuestra.)
- 17 Irène Bessière, *ibidem*, p. 20.
- 18 Vid. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 9.
- 19 «L'inquiétante étrangeté» —«Das Unheimliche»—: un miedo o temor que S. Freud, en su obra *Essais de Psychanalyse appliquée* (traducción francesa, Gallimard, París, 1977), afirma que proviene de la etapa infantil, anterior a la formación de la personalidad humana. Este miedo se supera según va adquiriendo madurez y consistencia el pensamiento. No obstante, siempre latente, permanece vivo y dispuesto a resurgir ante cualquier estímulo.
- 20 Insistimos en que sólo citamos autores a modo de ejemplo, ya que no tratamos de elaborar ni analizar en este estudio la historia literaria del relato fantástico.
- 21 Vid. Roger Caillois, «De la Féerie à la Science-Fiction» (cit. en n. 10), p. 17.
- 22 Vid. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Plon, París, 1971, p. 203.





## LA FANTASÍA TRADICIONAL EN LAS LEYENDAS ROMÁNTICAS ESPAÑOLAS

Luis F. Díaz Larios  
Universitat de Barcelona



### LEYENDA, GÉNERO ROMÁNTICO

Si exceptuamos *The Romance of History of Spain* que don Telesforo de Trueba y Cossío publicó en Londres en 1830 —título traducido en la edición barcelonesa de 1840 como *España romántica*<sup>1</sup>, cuando más fiel hubiera sido el de *Leyendas históricas españolas*—, corresponde a *El moro expósito* de Ángel de Saavedra el mérito de “presentar al público [...] un género nuevo en la poesía castellana”, según afirmaba en su prólogo Antonio Alcalá Galiano<sup>2</sup>. La extensa narración en verso del futuro Duque de Rivas se presentaba como “leyenda en doce romances” en su edición parisina de 1834. Que el término ‘leyenda’ adquiriría aquí un significado nuevo, lo confirmaba José Joaquín de Mora en el prólogo “Al lector” de sus *Leyendas españolas*<sup>3</sup>, en donde expresaba el propósito de componer “[...] un género de narración que diste tanto de la humilde trivialidad del Romance, como del altisonante entonamiento de la Epopeya”(p. v). Y al final de la misma página subrayaba la novedad de su intento, al que sólo le precede el del aristócrata cordobés: “Con la única excepción del *Moro Expósito*, no tengo idea de un solo poema narrativo de alguna nombradía, que no pertenezca a uno u otro de aquellos dos géneros”.

En cuanto a los asuntos tratados, tanto en la prosa de Trueba como en el verso de Saavedra y de Mora, todos remiten al corpus mítico de la historia de España, a sus protagonistas de acciones heroicas o insólitas. Aunque el último desarrolle también asuntos más cercanos al cuento, llega a advertir en *La Florinda*, su relato más largo:

*Cuento, no en el sentido de patraña.  
Es historia verídica, aunque extraña*<sup>4</sup>.  
(p. 102)



Dos años antes, el jovencísimo José Zorrilla publicaba sus primeras narraciones bajo las denominaciones de 'tradición' (*Para verdades el tiempo y para justicias Dios, A buen juez, mejor testigo, Poesías*, II, 1838<sup>5</sup>; *Recuerdos de Valladolid*, IV, 1839) 'leyenda' (*Honra y vida que se pierden no se cobran, mas se vengan*, III, 1838), 'romance histórico' (*Príncipe y rey*, VI, 1839<sup>6</sup>), 'fantasía' (*El niño y la maga*, ibíd.) y 'cuento' (*El escultor y el duque, Poesías*, VIII, 1840) junto a otras que carecen de identificación genérica, tales como *Las dos rosas*, *Justicias del rey don Pedro* y *El capitán Montoya*, las tres en el vol. VIII de sus *Poesías*, cuya fecha de publicación coincide con la del primero de *Cantos del trovador. Colección de leyendas y tradiciones históricas*<sup>7</sup>.

Esa variedad de términos aplicada a textos muy próximos en sus aspectos verbal, sintáctico y semántico, pone de manifiesto la indeterminación inicial de sus límites. No obstante, sin querer cargar con excesiva discusión y erudición estas notas, se puede observar que, en los años de 1830, tanto fuera como dentro de España, se perfilaba el 'género legendario', se precisaba su polimorfismo y se insistía en el carácter tradicional de sus asuntos<sup>8</sup>. Fue Zorrilla, sin embargo, quien fijó definitivamente el género<sup>9</sup>. Al principio, había usado el término 'leyenda' con vacilaciones, alternándolo con los que acabo de citar, y todavía dudaba bajo qué epígrafe había que colocar su *Capitán Montoya* en la "Dedicatoria a [su] amigo Juan Eugenio Hartzenbusch":

*El pueblo me lo contó  
sin notas ni aclaraciones,  
con sus mismas expresiones  
se lo cuento al pueblo yo.  
Inútil es que me pidas  
Para medirle compás,*

*El pueblo tiene no más  
El compás con que le midas.  
La gente crítica y docta  
Que por decidir se muere,  
Califíquele si quiere  
De milagro o de anécdota*<sup>10</sup>.

Pero en ese mismo 1840, *annus mirabilis* de la poesía romántica española, ya no tenía reparos para agrupar *sub specie* de 'leyendas' las que incluía en los tres tomitos de los *Cantos del trovador*, con independencia de que fueran más o menos 'históricas' (*La princesa doña Luz e Historia de un español y dos francesas*), 'tradicionales' (*Margarita la tornera y Apuntaciones para un sermón sobre los Novísimos*) y 'fantásticas' (*La pasionaria*)<sup>11</sup>.

A estas alturas de su carrera literaria, Zorrilla es plenamente consciente de su labor y, desde luego, de lo que es una 'leyenda'. Precisamente en sendas introducciones a las dos últimas nombradas es en donde el vallisoletano esboza su poética de lo 'legendario' y de lo 'fantástico'. En las *Apuntaciones* [...] advierte "Al lector, el autor":

*Como lo vas a leer  
Me lo contaron, lector:  
Atañe al historiador  
Lo cierto que pudo haber.*

*Lo que más le plazca de ello  
Crea tu razón discreta:  
Mas no olvide que al poeta  
Pertenece lo más bello.*

(I, 664-665)

Al contrario que Mora, Zorrilla reclama el derecho de inventar, de fantasear, a partir de un relato oral —"contaron"— oponiendo al oficio del "historiador", que con la verdad aspira a "enseñar", el del "poeta", que sólo pretende "agradar", según afirma estrofas más abajo. Tal libertad de ficción será un derecho y casi una exigencia del 'género legendario', y así lo proclamará en dos ocasiones al menos, cuando haya olvidado ya sus tanteos iniciales, que compartía con otros pioneros de parecidas aspiraciones. A la primera corresponden los siguientes versos de *Historia de dos Rosas y dos Rosales* (Méjico, 1855):

*[...] esta clase de leyendas,  
cuyo género a luz di yo algún día<sup>12</sup>,  
tienen la preciosísima ventaja  
de admitir todo estilo y todo invento,  
y que ninguno su valor rebaja  
como esté cultivado con talento [...].*

(I, 1762a)

Y a la segunda estos otros de la inconclusa *Leyenda de Don Juan Tenorio*, de póstuma publicación<sup>13</sup>:

*[...] tal es de las leyendas  
el privilegio: su autor  
va por donde se le antoja,  
que vaya bien o que no.  
Poema de nuestro siglo*

*Destartalado, invención  
romántica de moderno  
cuño, aún no le reselló  
con reglas un Aristóteles  
de Academia [...].*

(II, p. 544b)

Lamento abusar de la paciencia del lector con tanta cita, pero prefiero traer aquí las palabras del autor que parafrasearlas para repetir por mi cuenta lo que él expresa con tanta gracia.

De todos esos textos se puede deducir una definición de 'leyenda' tal como Zorrilla y muchos de sus cultivadores —fueran o no imitadores del vallisoletano<sup>14</sup>— la entendieron: 'relato polimórfico y polimétrico de extensión variable, de un asunto tradicional o no, libremente interpretado por el autor'. La 'leyenda romántica' surgía, pues, como un género nuevo concomitante con el poema clásico, el cuento y la novela<sup>15</sup>.

## LO MARAVILLOSO Y LO FANTÁSTICO

Dentro de ese significado tan amplio y elástico que abarca la palabra 'leyenda', quiero referirme a las que en la clasificación de Zorrilla se incluyen bajo los marbetes de 'tradicionales' y 'fantásticas', que se corresponden con las dos nociones apuntadas en el título de estas páginas. En esos límites, la 'leyenda' consistía en la transformación de un informe tema folclórico, es decir, mostrenco, en un artefacto artístico, con marchamo de autor; en definitiva, en creación literaria. Lo que venía a significar que el concepto de 'tradición', vinculado en principio a la 'oralidad' propia de la cultura popular y portadora de los valores morales del pueblo, al pasar a la 'expresión escrita', quedaba incardinado también en el de 'tradición literaria' cualquiera que fuera su origen, erudito o popular, clásico o moderno. Volveré sobre ello en los apartados siguientes.

Si hasta ahora he procurado explicar lo que entiende un escritor romántico por 'leyenda', que desde luego no emplea en la misma acepción que un folclorista o un antropólogo, intentaré acercarme al concepto de 'fantasía' y 'fantástico'. Volvamos a *La pasionaria*, el 'cuento fantástico' al que Zorrilla antepone una supuesta conversación con su mujer en donde, con el artificio de distanciarse de las "exageradas fantasías" de los cuentos de Hoffmann, propios de las "nieblas de Alemania", defiende el "género fantástico" a que pertenece *Margarita la tornera*, que: "[...] es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo" (I, p. 617a).

Dejemos a un lado la graciosa finta en que el lector queda enredado. El autor presenta su 'cuento fantástico', 'septentrional' y 'hoffmanniano', atribuyéndoselo a su esposa, a la vez

que rechaza "los fantasmas, apariciones, enanos y gitanas de ese bienaventurado alemán". Es ella quien se lo 'cuenta' desempeñando la función de 'anónimo transmisor oral', mientras Zorrilla se reserva el papel del 'poeta', y ya veremos cómo se vale de elementos similares.

Tenemos en esas palabras una doble vertiente de lo 'fantástico'. En la primera cabría toda narración que identifique en su significado profundo lo insólito con lo irracional e inexplicable, asociándolo frecuentemente con el sueño y el delirio, que comunican con el caos y lo demoníaco, según una concepción que puede encontrarse mil veces repetida entre los románticos españoles<sup>16</sup>. Las



“locuras y sueños de una imaginación descarriada” se originan sin el control de la razón y, en última instancia, de los principios morales y leyes naturales. A las narraciones con estas características corresponde llamarse propiamente ‘fantásticas’; y su sentido transgresor es causa de las cautelas de Zorrilla y de otros narradores en verso. A la segunda vertiente de lo ‘fantástico’ pertenece lo que procede de la ‘tradición popular’, llámese milagro o prodigio justificado por la fe. Son tan irreales como aquellas, tan ajenas al convencionalismo de que lo narrado ha sucedido en el mundo sometido al orden natural; pero la ‘incertidumbre’ ante el misterio se convierte en piadosa confianza gracias a que lo extraño y sorprendente del desenlace se disipa al reconocerse la intervención de un *deus ex machina* —Cristo— o cualquier mediador celestial — la Virgen, los ángeles...—de cuya existencia no cabe dudar ni de su poder ilimitado como creador del cosmos donde el ser humano es tan solo una criatura. En rigor, no deberían agruparse bajo el marbete de ‘fantásticas’ porque carecen de la tensión producida por la ambigüedad entre lo real y lo ilusorio o imaginario<sup>17</sup>, sino en el de ‘maravillosas’:

[...] poeta de Dios, porque en Dios creo,  
mi inspiración sus maravillas canta.

Una vez más encontramos en los versos de Zorrilla (*El cantar del romero*, II, p. 291b) un excelente ejemplo de la perspectiva ortodoxa en que se sitúa el autor y debe instalarse el narratario. A partir de ahí, todo es posible. En cambio, “lo fantástico —dicho con palabras de Todorov— es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (p. 34). La conocidísima leyenda ‘tradicional’ *A buen juez, mejor testigo* se resuelve en prodigiosa animación de un crucifijo ante los asombrados presentes:

Los escribanos temblando  
dieron de esta escena fe,  
firmando como testigos  
cuantos hubieron poder.  
(I, p. 141b)

Es un ‘milagro’ que cabe agrupar bajo el epígrafe de lo ‘maravilloso cristiano’. Ni la “turba medrosa” vacila sobre el suceso extraordinario que ha visto, ni el narrador sobre lo que cuenta ni el lector sobre lo que lee: la capilla con el altar en donde:

[...] hasta el tiempo que corre,  
y en cada año una vez,  
con la mano desclavada  
el Crucifijo se ve.  
(Ibíd.)

Constituye la demostración palpable de que lo ocurrido siglos atrás no fue producto de la imaginación.

Leyenda 'milagrosa' o 'maravillosa' es también *Margarita la tornera* y todas aquellas en que lo sobrenatural funciona como elemento de sorpresa en el desenlace, pero es aceptado por el personaje y el lector como parte del orden universal sin la menor duda en la percepción de la realidad.

Pues bien, la originalidad de *La pasionaria* de Zorrilla consiste, a mi entender, en cumplir con los requisitos de la 'leyenda fantástica' insertándola en el marco ortodoxo de lo 'maravilloso cristiano', pero dejando en la percepción del lector un resquicio de ambigüedad. Aurora, al cabo de un año de la partida de Félix, tiene noticias suyas por un misterioso caminante. Es tanta su emoción que se desmaya y, cuando vuelve en sí, no sabe si su conversación con el Peregrino ha sido "realidad", "sueño" o de su "loca fantasía/ fue no más una ilusión" (II, p. 635). Un nuevo encuentro con el viajero despeja sus dudas, pero las incertidumbres se suceden cuando, al declararle la joven el extraño deseo de "ser eterno testigo" de la ventura de su amado lejano, que se ha casado con Clotilde, el Peregrino le conteste:

*No hay cosa que alguien no pueda  
y nadie en la tierra sabe  
lo que en lo posible cabe,  
lo que en lo imposible queda.*

(II, p.640b)

Estas enigmáticas palabras, pronunciadas en el centro de la obra (cap. VI), sirven de transición entre la realidad y lo sobrenatural, los dos planos en que se articula el relato. ¿Quién es este "viejo extranjero" que se emociona ante el abnegado amor de Aurora? ¿Qué relación hay entre la tormenta que se desencadena inmediatamente después de sus palabras y la desaparición de la doncella? Y, cuando en la segunda parte continúe la historia en el castillo de Félix y Clotilde, ¿qué explicación tiene la misteriosa relación entre la castellana y la sorprendente pasionaria que ha crecido entre las piedras de su ventana, tras una noche de terrible tormenta en que aullidos y lamentos se mezclaban con los "dulcísimos quejidos/ de voz enamorada" (II, p. 647a) mientras evocaba el esposo su juvenil amor? ¿Por qué le perturba tanto el capricho de la moribunda Clotilde de arrancar la flor para que muera con ella? Solo al final se responderán las preguntas que han mantenido en vilo al lector, desvelándose que la pasionaria es metamorfosis de Aurora. Pero la revelación no se conforma con la razón del personaje:

*Contemplábala atónito don Félix,  
el misterio fatal no comprendiendo*  
(II, 664a)

quien perderá el sentido y acabará sus días buscando a Aurora por el "ameno valle en que vivió". El amor ha transgredido las leyes de la naturaleza y ha dejado un inquietante rastro de muerte, delirio y misterio.

Entre ambos tipos existe un amplio abanico de posibilidades, tanto en las obras del vallisoletano como en las de sus contemporáneos. Hay que advertir que no se trata de los

extremos de una evolución, sino de dos categorías, que obviamente pueden simultanearse. Zorrilla puede componer la 'leyenda' a que acabo de referirme entre *Margarita la tornera* y *La azucena silvestre* (1845), o volver al tema de *Don Juan* después de *El cantar del romero*, excelente a pesar de la incontinente facundia de su autor. Lo mismo se puede decir de Arolas o de Bécquer.

### INTERTEXTUALIDAD Y TRADICIÓN

Era lógico encontrar coincidencias y préstamos entre las obras de un género que subrayaba sus deudas con la tradición. Veamos brevemente algunos ejemplos en donde los mismos temas tienen un tratamiento diferente. Dicho está que el tema o los motivos compartidos proceden de orígenes comunes, bien folclóricos, o sea procedentes de la tradición popular, bien literarios, emanados de la tradición culta. Y no es raro que se den casos en que se fundan las dos fuentes.

Estoy pensando en *El Estudiante de Salamanca* de Espronceda y en el ya citado *Capitán Montoya* de Zorrilla. Ambos beben de los mismos hontanares: las leyendas surgidas alrededor de Miguel de Mañara y del estudiante Lisardo, transmitidas por las compilaciones de Torquemada y Lozano, pero también por romances anónimos, comedias áureas y por la más reciente novela de Merimé *Les âmes du Purgatoire*. Ambos también se insertan en una tradición popular. "Antiguas historias cuentan" escribe Espronceda en su segundo verso y termina con los versos del poeta del Quinientos, Juan de Castellanos, que antes y después fueron tan socorridos hasta convertirse en lugar común de los románticos:

*Y si, lector, dijeres ser comento,  
Como me lo contaron te lo cuento.*

Zorrilla también recurrió a este *glissement* con el consiguiente efecto sobre el destinatario:

*Ni quitaré ni pondré;  
como a mí me lo contaron  
fielmente la contaré,  
y a ser falso, juro a fe  
que en Toledo me engañaron.*  
(I, 351a)

Pero lo que me importa destacar ahora es el distinto carácter de los protagonistas y las categorías diferentes en que se insertan ambas obras. Don Félix de Montemar es, con palabras de su



creador, “segundo don Juan Tenorio” (v. 100), que en el momento culminante del relato se presenta como

[...] *satánica figura* [...] *espíritu sublime en su locura*  
*provocando la cólera divina*<sup>18</sup>.

Su enraizamiento en el mito donjuanesco y su aspecto gnoseológico rebelde-inquisitivo metafísico se funde mal que bien con el de “vil héroe gótico”, como sugiere Ph.W. Silver<sup>19</sup>. Don César Montoya, por el contrario, tras un primer tramo, se convierte en un piadoso y humilde monje después del prodigio que transforma su vida. Ante la misma experiencia sobrenatural, don Félix obra como impío y es castigado, arrebatado no se sabe bien si por el diablo o por el alma en pena de doña Elvira:

[...] *que era pública voz* [...] *que en forma de mujer y en una blanca*  
*túnica misteriosa revestido,*  
*¡aquella noche el diablo a Salamanca*  
*había, en fin, por Montemar venido!!...*<sup>20</sup>

mientras don César, en quien alientan altos valores morales tras su apariencia de burlador, espera retirado en un convento la gracia divina:

[...] *A aquella visión*  
*debéis vuestra salvación,*  
*que aviso del cielo fue.*  
(I, 352a)

‘Fantástico’ es el primer relato, porque deja perplejo al lector frente al quiebro final del autor, que lo encara a una realidad problemática; ‘maravilloso’ y edificante es el segundo, porque, tras descubrir los personajes el sentido de sus vidas, alcanzan la paz de su espíritu y sosiegan el de sus lectores.

Un caso más simple vendrían a representar las versiones respectivas de Zorrilla y Arolas sobre el tema de la monja exclaustrada y arrepentida. Los antecedentes de esta tradición se remontan a los *Illustrium miraculorum et historiarum memorabilium libri XII* de Cesáreo Heisterbach, al que alude el poeta escolapio en un verso de su *Beatriz la portera* (“Cesáreo nos da una historia/ con vislumbres de misterio”, aportando el apellido al pie de la página)<sup>21</sup>. En la nota que añadió a *Margarita la tornera* en el tomo I de sus *Obras completas* de 1884<sup>22</sup>, Zorrilla recordaba, además, las *Cantigas* alfonsinas, los *Milagros de Nuestra Señora* y otros textos menos conocidos. Pero, aunque ninguno lo confesara, ambos habían leído la *Légende de soeur Beatrix* de Charles Nodier. La piadosa historia de la monja, de cuyas citadas versiones españolas se mostraba Menéndez Pelayo tan reticente<sup>23</sup>, es esencialmente la misma en ambos relatos —más breve y en un estadio de concepción más primitivo el de Arolas, no obstante

haber sido publicado después que el de Zorrilla, en 1846—, que también coinciden en su intención de exaltación mariana<sup>24</sup>.

Repetido encontramos también el tema de fray Garín. En esta ocasión, Arolas se adelanta con una 'balada' del mismo nombre que el protagonista<sup>25</sup> a *La azucena silvestre* de Zorrilla, inspiradora a su vez de *La azucena milagrosa* de Rivas. Una vez más, coinciden en lo esencial el poeta de Valencia y el de Valladolid, y muy probablemente también parten de una fuente común, el *Montserrat* de Cristóbal de Virués, aunque pudieron tener presentes otras obras del Setecientos que contenían los elementos básicos de la tradición. La versión de Zorrilla introduce el motivo de la flor en que concentra todo el lirismo fantástico de esta excelente composición, que en su parte de más libre creación recuerda *La pasionaria*.

En nada se parecen esta y *La azucena milagrosa* de Rivas, a pesar de que Saavedra se obliga al pie forzado de componer su 'leyenda' con los elementos del 'ermitaño penitente', los 'animales salvajes que hablan' y, sobre todo, el motivo de la 'azucena-alma'.

No solo cabría mencionar este tipo de interacciones. También deberíamos llamar la atención, por lo llamativos que resultan en el marco fantástico, sobre los elementos de ascendencia clásica, tanto los usados como modelo estilístico, como los que constituyen la base de la estructura temática.

Al primer grupo pertenecen algunas epístolas de amor, como la que Elvira dirige a don Félix en *El estudiante de Salamanca*: aunque "la carta de Espronceda tiene su precedente indudable en [Don Juan de] Byron", según afirmación de Casaldueiro<sup>26</sup> tantas veces repetida, no es menos cierto su origen, más o menos consciente, en la "Heroida VII. Dido a Eneas", lo que no debería extrañar en un discípulo de don Alberto Lista<sup>27</sup>. Si es discutible relacionar con las cartas compuestas por el poeta de Sulmona la que Zorrilla pone en los puntos de la pluma de Mariposa en "El cantar del romero", no ofrecen la menor duda las resonancias horacianas del principio de la segunda parte de esta tardía leyenda del vallisoletano, que claramente se inserta en la estela de imitaciones del "Epodo II" (*Beatus ille...*):

*Feliz quien a la sombra de los castaños vive  
al pie de los que humea su hereditario hogar,  
y cartas, ni intereses, ni tiene ni recibe  
de más allá del monte, ni más allá del mar.*

(II, p. 308)

Otros recuerdos horacianos pueden rastrearse en otros textos de Zorrilla, como el principio de la X parte de *La pasionaria*. Pero si estos motivos funcionan con independencia de la función fantástica, como 'ornato' del estilo, quizá puedan encontrarse otros en los niveles sintácticos y semánticos del texto. La ascendencia tradicional de que suelen alardear los autores de 'leyendas', invocando al pueblo como fuente de un imaginario del que el 'poeta' se nutre, no deberíamos tomarla al pie de la letra. Lo cierto es que la materia prima hunde sus raíces a veces en la más pura tradición clásica, reelaborada o deformada o adaptada al

medio, circunstanciada oportunamente en un escenario, en un espacio geográfico próximo y reconocible para el lector, y frecuentemente indeterminada en su temporalidad. Algunas estructuras temáticas cabría integrarlas en un segundo grupo de lo que más arriba he considerado formando parte de la ascendencia clásica de la tradición, lo que no deja de parecer un contrasentido si restringimos lo 'tradicional' a lo 'popular'. Concomitantes con las fábulas mitológicas de Acteón y de Narciso, podría considerarse *El rayo de luna* y *Los ojos verdes* de Bécquer. La última coincide con el bello romance *La fuente de la mora encantada* de Quintana, aunque difícilmente pudiera conocerlo el sevillano. En *El cantar del romero*, el autor lleva a cabo una compleja fusión de materiales diversos: desde el mito de Eco, que sin embargo rechaza con donaire —“no vayas indiscreto o distraído/ a alardear de saber mitología” (II, pp. 292b-293a)— hasta el realismo costumbrista.

Solo en algunos autores y de manera muy incompleta se ha indagado en las fuentes de que se nutrieron. Muchos motivos proceden de un casi inabarcable folclore euroasiático con multitud de variantes —recuérdese el excelente estudio de Menéndez Pidal *Sobre los orígenes de “El convidado de piedra”*<sup>28</sup>—, pero lo más frecuente es que los autores legendarios beban en hontanares librescos, del tipo de los apuntados en los ejemplos anteriores. Algunas orientales del P. Arolas son auténticas 'leyendas' inspiradas por *Las mil y una noches*. Timoneda, Lozano, el P. Mariana, fueron ricas canteras de donde extrajeron sus materiales Zorrilla, Romero Larrañaga y otros muchos. Hay que considerar también las versiones de narraciones europeas, probablemente conocidas a través de sus traducciones francesas, confesadas unas veces, como *Las nueve. Leyenda alemana* y *El anillo de Carlomagno. Leyenda francesa* de Arolas (II, pp. 199-201 y 201-212), otras no, como *Las bodas del diablo* y *La mano fría* del mismo (II, pp. 303-308; III, 55-66).

## RELACIONES DEL AUTOR CON EL LECTOR

Condenados con frecuencia a llenar, *pane lucrando*, los “boletines” de diarios y revistas, inevitablemente incurrierán en propiedades ajenas que, por su puesto, se ocultaban o disimulaban con las socorridas referencias a la transmisión oral del “vulgo”, bien recurriendo a frases hechas como “de boca en boca”, bien mediante sintagmas impersonales de los tipos “dicen que” y su versión arcaica “diz que”, y “hay quien”, además de las incontables variantes de los versos de Castellanos citados antes. Cuando se alude al origen libresco del asunto es para ponderar la casualidad de su hallazgo o la antigüedad del manuscrito en donde queda constancia, lo que es también un viejo tópico. No hay que decir que estas fórmulas son comunes a todo tipo de relatos, sean o no sean legendarios o fantásticos. Pero quizás en estos últimos intensificaban la indeterminación por una parte, y por otra establecían un cierto distanciamiento del autor con respecto a lo que contaba. Escepticismo, ironía o duda que producía en el lector la ‘incertidumbre’ entre la realidad y la apariencia:

“Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia — escribe Bécquer al principio de *El rayo de luna*—; lo que puedo decir es que en su fondo hay una

verdad [...] de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación.

Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato"<sup>29</sup>.



## NOTAS

- 1 La traducción española de Andrés Mangláez, impresa por Sellas y Oliva, procede de la versión francesa *L'Espagne romantique*, Ch. A. Defaucaufret, trad., Paris, Granelon, 1832.
- 2 Duque de Rivas, *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo décimo*, Á. Crespo, ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1982, 2 vols., I, p. 7.
- 3 Londres, C. y H. Senior, 49, Pall Mall, 1840.
- 4 La cursiva de las citas es mía mientras no se advierta lo contrario.
- 5 Madrid, Imprenta de Don José María Repullés, como los tomos III, IV y VIII.
- 6 Madrid, en la Imprenta de Yenes, calle de Segovia.
- 7 Madrid, I. Boix, editor, Impresor y Librero, calle de Carretas, número 8, 1840-1841, 3 vols. En esa fecha reúne también Gregorio Romero Larrañaga sus *Cuentos históricos, leyendas antiguas y tradiciones populares*, Madrid, J. Boix, 1841. Como en otros muchos ejemplos que podrían citarse, se trata de composiciones aparecidas con anterioridad en la prensa periódica. Es el caso de las publicadas por el padre Arolas a partir de 1839, en el *Diario Mercantil* de Valencia, recogidas después en *Poesías caballerescas y orientales*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo, 1840; *Poesías*, Barcelona, Imprenta del Constitucional, 1842 (con sendos prólogos de A. Ribot [y Fontseré]); y las póstumas *Poesías religiosas, caballerescas, amatorias y orientales*, Valencia, Juan Mariana y Sanz, editor, 1860, 3 vols.
- 8 A mediados de esa década empiezan a publicar narraciones en verso bajo la denominación de 'leyendas' el Duque de Frías (*Don Juan de Lanuza, Justicia de Aragón*, 1837), Salvador Bermúdez de Castro (*El maestro de Santiago*, 1837), Josefa Massanés (*El trovador*, 1837), etc.
- 9 Tanto se le identificaba con sus orígenes y desarrollo, que Manuel Ossorio Bernard escribía en su *Novísimo diccionario festivo* (Madrid, 1868):

*Leyenda. Molde que usó  
Zorrilla, y que se llevó  
Al nuevo Mundo en el barco [...].*

- (Cit. por J.M. de Cossío, *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1960, 2 vols., I, p. 806).
- 10 *Poesías de [...]* Tomo VIII, Madrid, Imprenta de don José María Repullés, 1840, p. 5. (A partir de aquí, las citas de Zorrilla corresponden a las más asequibles *Obras completas*, ed. de Narciso Alonso Cortés, Valladolid, Librería Santarén, 1943, 2 vols. Como en esta, sólo indicaré tomo, página y columna: I, p. 329a).
  - 11 La clasificación se debe al propio Zorrilla, quien las dividía así en las "Cuatro palabras" con que encabezaba el único volumen publicado de sus *Obras Completas [...]* *Corregidas y anotadas por su autor. Edición monumental y única auténtica. Tomo I. Leyendas tradicionales [...]*, Barcelona, Sociedad de Crédito Intelectual, 1884, pp. vii-viii (cfr. I, 2193, n.1). R. Navas Ruiz distingue cuatro tipos: históricas, religiosas, novelescas y orientales (*La poesía de José Zorrilla. Nueva lectura histórico-crítica*, Madrid, Gredos, 1995, pp. 87-88). Por su parte, R.P. Sebold señala la diferencia entre 'leyendas' (fantásticas) y 'romances' (históricos): aquellas "participan de todas las técnicas características de los romances, pero estos no participan del carácter prodigioso de los desenlaces de aquellas". ("Zorrilla en sus leyendas fantásticas a lo divino", en: *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura*, J. Blasco Pascual, R. de la Fuente Ballesteros, A. Mateos Paramio, eds., Valladolid, Universidad de Valladolid/ Fundación

- Jorge Guillén, 1995, p. 209). Buen resumen de estas cuestiones en *José Zorrilla. Leyendas*, S. García Castañeda, ed., Madrid, Cátedra, 2000, "Introducción", p. 23. Puede verse también, sobre las afinidades y diferencias entre 'romance', 'cuento' y 'leyenda', mi artículo "Notas para una poética del cuento romántico en verso (con algunos ejemplos)", en: *Scriptura* ("El cuento español en el siglo XIX. Autores raros y curiosos") 16 (2000), J. Pont, ed., pp. 9-23.
- 12 Años más tarde, en la nota que acompañaba a su primera leyenda, *Para verdades el tiempo y para justicias Dios* en las *Obras completas* de 1884, reconocería la prioridad de Mora en dar nombre al género (Cfr. I, p. 2196, n.12).
- 13 Barcelona, Montaner y Simón, Editores, 1895.
- 14 La huella de Zorrilla se puede rastrear en sinnúmero de poetas contemporáneos y posteriores, como bien señaló J.M. de Cossío, *op. cit.*, I, pp. 117-185.
- 15 Era tanta su novedad y tan ambiguo su deslinde, que con frecuencia se encuentran en los prólogos de las primeras colecciones definiciones que hacen siempre hincapié en su triple carácter novelesco, histórico y lírico. En las *Historias caballerescas españolas de Don Gregorio Romero y Larrañaga* (Madrid, Imprenta de D. Vicente de Lalama, 1843), el editor señalaba "el gusto que se ha despertado en el día a este género de literatura novelesca, en el que la poesía y la historia contribuyen con sus atavíos a embellecer las ficciones del autor". Por su parte, Antonio Ribot y Fontseré, que en su *Emancipación literaria didáctica* (Barcelona, Imprenta de Oliva, 1837), había planteado la renovación de la épica proponiendo como ejemplos modernos "El cristiano en Oriente" de Salas y Quiroga, y "El bulto vestido de negro capuz" de Escosura, en el Prólogo a *Solimán y Zaida o El precio de una venganza. Leyenda árabe* (Madrid, Librería de Gaspar y Roig, Editores, 1849), escribía, a propósito de la distinción entre estos géneros sentidos entonces tan fronterizos: "[...] Walter Scott desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas magníficas novelas, las cuales, si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían mucho más a las baladas alemanas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos" (p.ix). Zorrilla comienza su tardía leyenda *El cantar del romero* (1886), con el empaque del exordio épico ("Vuelve a surgir, inspiración dormida/ en el fondo de mi alma fatigada/ [...]") y cita en dos ocasiones al novelista escocés como narrador legendario (II, pp. 291a; 296b y 297a).
- 16 Cfr. *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, J. Pont, ed., Lleida, Milenio, 1997; y, reducida a la lírica, mi comunicación a las Primeras Jornadas de Literatura Fantástica (29 y 30 de Noviembre, 2000): "Fantasía: textos y contextos en la poesía romántica española", *Museo Romántico* 3 (2001), pp. 27-36.
- 17 Existe una copiosa bibliografía cuyos autores no siempre coinciden en sus definiciones sobre la literatura fantástica. Recordaré tan solo el luminoso estudio de T. Todorov, *Introduction à la Littérature Fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1969. ( La siguiente cita procede de la ed. esp.: *Introducción a la literatura fantástica*, S. Delpy, trad., Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982).
- 18 Cito por la ed. de R. Marrast, Madrid, Castalia, 1980, pp. 140-141, vv. 1245-1248.
- 19 *Ruina y restitución: Reinterpretación del romanticismo en España*, Madrid, Cátedra, 1996, p. 46.
- 20 Ed. cit., p. 156, vv. 1697-1702.
- 21 *Obras de Juan Arolas*, L.F. Díaz Larios, ed., Madrid, Atlas, 1982-1983 (B.AA.EE 289-291), 3 vols., III, pp. 48-54.
- 22 Cfr. ed. cit., I, pp. 2208, n. 31.

- 23 *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, E. Sánchez Reyes, ed., Santander, CSIC, 1949, 6 vols, II, pp. 104-106. Sobre la transmisión de esta leyenda véanse A. Cotarelo Valledor, *Una cantiga célebre del Rey Sabio (La leyenda de sor Beatriz)*, Madrid, 1904; y R. Guiette, *La légende de la Sacristine*, París, 1927.
- 24 La tradición seguía viva a principios del siglo XX, según deja constancia Unamuno en “El Cristo yacente de Santa Clara (Iglesia de la Cruz) de Palencia” (Cfr. *Obras completas*, M. García Blanco, ed., Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, 16 vols., XIII, pp. 839-843).
- 25 Apareció en el *Diario Mercantil* del 2-10-1839 (Cfr. *Obras*, ed. cit., II, pp. 185-186). También Piferrer trata el asunto en su bella balada *El ermitaño de Montserrat*, en: *Composiciones poéticas de D. Pablo Piferrer, D. Juan Francisco Carbó y D. José Semis y Mensa*, Barcelona, Imprenta de Pons y C<sup>a</sup>, Calle de Copons N<sup>o</sup> 2, 1851, pp. 49-52 (Recoge y comenta este poema, datándolo entre 1842 y 1845, R. Carnicer Blanco, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, CSIC, 1963, pp. 280-291 y 358-359).
- 26 *Espronceda*, Madrid, Gredos, 19672, pp. 186-187. Casaldueiro continúa en esta ocasión una larga tradición crítica sobre la influencia del poeta inglés sobre el español —Valera, Churchman, Piñeyro— que había empezado en vida de este. N. Alonso Cortés había advertido “que esta [la escrita por Julia] a su vez guarda estrechas relaciones con la ‘Epístola de Eloísa a Abelardo’, de Pope, y que todas tienen un remoto y natural precedente en las *Heroidas* de Ovidio” (*Espronceda. Ilustraciones biográficas y críticas*, Valladolid, Librería Santarén, 1945, p. 126). También son reticentes con esa subordinación E. Pujals, *Espronceda y Lord Byron*, Madrid, CSIC, 19722, pp.449-452; y R. Marrast, *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du Romantique*, Klincksieck, 1974, p. 658.
- 27 Tampoco es único el caso de Espronceda: antes bien, lo normal fue que los jóvenes románticos adquirieran una formación humanística en los centros de enseñanza de la época fernandina regidos en su mayoría por órdenes religiosas que ponían el acento de su docencia en la gramática, la retórica y la imitación de los clásicos latinos. Las muchas “academias” creadas en torno a profesores prestigiosos por literatos en ciernes, en donde se componían hexámetros virgilianos y horacianos, dejaron honda huella en la obra posterior de un Arolas, un Gil y Carrasco y hasta de un Zorrilla, por poner solo tres ejemplos.
- 28 Recogido en *Estudios literarios*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 19578, pp. 81-107.
- 29 *Leyendas*, J. Estruch, ed./ R.P. Sebold, estud. Preliminar, Barcelona, Crítica, 1994, p. 149 .





## DE LAS CRÓNICAS DE INDIAS A BORGES: LA NOSTALGIA DE LA FANTASÍA

José Luis de la Fuente  
Universidad de Valladolid



*Quizá la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas.*

(Jorge Luis Borges, "La esfera de Pascal",  
*Otras inquisiciones*)

### LA IMAGINACIÓN, HACIA LA NOSTALGIA DE LA FANTASÍA

El descubrimiento de Colón y los viajes posteriores de exploración y conquista supusieron la visión de una realidad nueva que se interpretó desde una perspectiva antigua. Se trataba de intentar explicar un mundo nuevo e insólito con las palabras, conceptos y mitos del viejo, lo cual obligaba a *traducir* imágenes en un sorprendente resultado. Las aventuras y los personajes fantásticos de las *historias naturales* clásicas y la mitología griega, los viajes extraordinarios y las maravillas de los libros de caballerías y los lugares de la poesía provenzal, además de otros géneros épico-líricos medievales, se constituyeron en las imágenes comparables que hallaban los cronistas de Indias para ilustrar cuanto observaban asombrados. Asimismo, Europa, por fin, encontró un lugar donde se podían reproducir sus fantasías; se cumplía la definición de Aristóteles, para quien la fantasía era "la facultad de reproducir los datos de las sensaciones en ausencia de los objetos que las habían provocado". Como dijo Pedro Henríquez Ureña, "la imaginación de los europeos halló en estas descripciones, entre tantas nuevas extrañas, la confirmación de fábulas y sueños inmemoriales"<sup>1</sup>. Efectivamente, entonces los cronistas también narraban lo que en su época ansiaba el lector, acostumbrado a las historias bíblicas, a los mitos clásicos y a las leyendas medievales, así como a las explicaciones cosmográficas de épocas pasadas. Las exploraciones

se convertían en modelos de aventura caballeresca plagada de mitos antiguos que siempre acababan por desvanecerse, como si el espíritu de don Quijote hubiera nacido de los sueños de Indias y no en los tediosos caminos de Castilla.

Con el hallazgo de esas tierras de aspecto primordial, la imaginación pareció abrirse a una visión nostálgica que devolvía al escritor a la fantasía de los primeros días. El descubridor se creía algo parecido a un mago, a una mezcla de dios que desvelaba o, más bien, *creaba* una realidad nueva. Igualmente el descubridor se consideraba un sacerdote –o un Cristo– que sembraba la semilla del Espíritu en el Nuevo Mundo que se encontraba en sus orígenes. Esto explicaría el mesianismo de Colón, de Cortés, de Cabeza de Vaca, quienes destapaban un nuevo universo a los ojos europeos para integrarlo a la fe cristiana. El español pretendía modelar ese mundo a la forma europea: religión, agricultura, urbanismo e instituciones políticas. Así, con la conquista de México, Hernán Cortés nombraba a los reinos sometidos como Nueva España, imponía sus figuras cristianas en lo alto del templo mayor, al tiempo que informaba a los aztecas de su error al creer en ídolos, y, en suma, aspiraba a reestablecer, como en época romana, un imperio universal<sup>2</sup>, pero de carácter cristiano. Con su decisión y empeño, regiría esa tierra el recién coronado emperador Carlos, quien “se puede intitular de nuevo Emperador della y con título y no menos mérito que el de Alemania que por la gracia de Dios Vuestra Sacra Majestad posee”<sup>3</sup>, le escribió Cortés en su segunda *carta*. Efectivamente, durante el Renacimiento y en proximidad con los mitos de origen, los españoles quedaron convencidos de que habían heredado la hegemonía imperial universal que provenía de oriente y se desplazaba indefectiblemente hacia occidente, hacia la Península Ibérica. Cortés sentía que él era quien definitivamente le brindaba esa posibilidad a España, pues el descubrimiento y la conquista de las Antillas no habían supuesto las riquezas que presagiaban las promesas de Colón. El extremeño sí había conseguido el oro y se había apropiado de un imperio; incluso se ofrecía a ir hasta China y por fin incorporar a la Corona esos lugares míticos con los que pretendió entrar en contacto el Almirante.

La nostalgia de la fantasía supone, en consecuencia, un periódico retorno de la imaginación humana por la necesidad de encontrar los tiempos primigenios. En esos tiempos en que se creaba América sobre la destrucción del universo precolombino, la fantasía se convertía en el constituyente fundamental con el que obrar su génesis; como siempre en los inicios de los pueblos, se requería de la fantasía para conformar una nueva cosmogonía y una teogonía a partir de las cuales podrían actuar sus dioses, sus héroes y sus hombres, lo cual se concibió también bajo patrones europeos antiguos. Además, la búsqueda de «el otro» durante el medievo no había aspirado tanto al encuentro con «el diferente» como al hallazgo de *un nosotros anterior* y así fueron tipificados los indígenas americanos. De manera que, con el arribo al continente nuevo, aún antes de la certeza del descubrimiento y de su importancia, se produjo el encuentro con un espacio, unos seres y un tiempo de aspecto primordial que despertaron en los españoles de entonces –y en la Europa que comenzó a leer los diarios, cartas e informes que se traducían– una fantasía producida por la nostalgia de los orígenes. Suponía también un regreso a los inicios de la civilización europea: divisaron el Paraíso,

visitaron la Edad de Oro, se toparon con las Amazonas, persiguieron las siete ciudades de los siete obispos portugueses huidos de la ocupación árabe... Era un retorno a los orígenes; significaba confirmar los principios de Europa y éstos hallarlos al otro lado del océano, en el otro extremo del mundo. ¿Qué acto de la imaginación podría resultar más fantástico que éste operado por la nostalgia? Ese regreso a los orígenes parecía haber hecho reintegrar la cultura occidental a los tiempos antiguos, pues se trataba de hallar algunos mitos paganos, mezclados con elementos bíblicos, que ya habían emergido en textos de fines de la Edad Media, pues eran compatibles ambas creencias para los humanistas, que unían libremente mitos antiguos a dogmas cristianos<sup>4</sup>. Con ello, en unos momentos críticos en lo que respectaba a la definición del mundo, éste se iría determinando tanto de realidades vistas como de fantasías ambicionadas. En España, al gusto por las antigüedades, por el mundo clásico, se unió, como en otros países del continente, una busca de la identidad hispánica, peninsular, latina y cristiana. Esta búsqueda de la esencia mediterránea, occidental y cristiana, ajena al mundo centro y norteeuropeo y a la órbita musulmana, quedaba también determinada por el conflicto religioso europeo y el rechazo a la práctica islámica. Todo ello, pero sobre todo la moda arqueológica, redundó en la pesquisa de unos orígenes grecolatinos que se trasladaron también a la definición del mundo americano.

Ante la certeza de no haber encontrado el oriente espléndido de Kublai Khan que visitó Marco Polo en *Il Milione*, los primeros descubridores españoles creyeron hallar el oriente indómito del que hablaban las cosmografías griegas y medievales, con sus descripciones teratológicas y su curiosidad por lo hechiceresco bárbaro. La sensación de los descubridores al llegar a las Indias fue la de que habían regresado a unos tiempos elementales poblados de monstruos y ordenados por la magia. El cronista español –como algunos novelistas contemporáneos– se abandonaba a la imaginación que moldeaba su nostalgia de la fantasía, que lo transportaba a un pasado de creencias primordiales. A este respecto, resulta interesante considerar las palabras de James H. Frazer cuando en *La rama dorada* trató de la omnipresencia de los demonios y solicitó una comprensión hacia lo que llamaba la mente salvaje, que acepta con credulidad apariciones extraordinarias pero naturales para quien aún entiende mágicamente la naturaleza:

*Sólo en los ensueños de los poetas o en los apasionados lirismos oratorios es dable recoger un vislumbre de la última ondulación de las banderas de los espíritus en retirada, escuchar el batir de alas invisibles, el eco de sus burlonas risas o los "crescendos" de la música angélica apagándose en la distancia. Muy de otro modo sucede en el salvaje. En su imaginación, el mundo está todavía pletórico de esos seres abigarrados que una filosofía más sensata ha arrumbado. Hadas y duendes, espíritus y demonios, todavía revolotean a su alrededor, lo mismo despierto que dormido; ellos le siguen sus pasos, ofuscan sus sentidos, entran en él, le acosan, le embaucan y atormentan de mil maneras caprichosas y malévolas. Las desgracias que sobre él caen, los daños que sufre, los dolores que ha de aguantar, suele achacarlos, si no a la magia de sus enemigos, sí al rencor, la ira o el capricho de los espíritus.*<sup>5</sup>

Al hallarse en contacto con civilizaciones prerreligiosas y precientíficas –en el sentido dado por Frazer–, en los descubridores y en las crónicas se produjo un regreso a esos tiempos por difusión inmediata, por causa de una mezcla de fascinación y de temor atávico que se transformó en una nostalgia por los tiempos mágicos que alimentaba la fantasía.

A pesar de la dura realidad que imponían las exploraciones en una naturaleza con frecuencia hostil y de las cruentas luchas de conquista, los protagonistas sentían, por tanto, la necesidad de la fantasía, que venía reclamada por impulsos ancestrales que traía la cultura europea y que habían fraguado su imaginación y su mitología. La nostalgia fantástica representaba, por tanto, la necesidad y la búsqueda del mundo primordial, feliz, perfecto, la Edad de Oro, la Arcadia, el Paraíso, lo cual se emprendió en las crónicas de Indias y perduró hasta las novelas mundonovistas de Güiraldes, Gallegos y Rivera y las utopías contemporáneas: el *brave new world* de Borges en “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”; las islas de Bioy Casares, como en *La invención de Morel*, donde la ciencia ha logrado la inmortalidad de la imagen y la palabra. Pero era también la nostalgia de ser dioses, de poseer los poderes cuasidivinos del mago entre los indígenas primitivos, para así poder obrar de tal manera en la realidad más controlada. No es de extrañar que Colón, Cortés, Bernal Díaz o Cabeza de Vaca se sorprendieran y se sintieran halagados y plenos de ufanía cuando conocieron que los consideraban como dioses, pues en sus escritos lo repetían vanidosamente. Aun conscientes de que no lo eran, parecían a menudo actuar como si lo fueran. De hecho, esa nostalgia de ser dioses les impelía a crear un mundo a la imagen de esa ilusión, lo cual motivó la formación y la reproducción de acontecimientos y lugares que así lo verificaran. Esto ocurrió no sólo con la certeza del encuentro con el Paraíso en Colón o con el reino de El Dorado en Diego de Ordás y tantos otros, sino más sorprendentemente con la resurrección en Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y con la búsqueda de la fuente de la inmortalidad en Juan Ponce de León.

Los descubridores y los cronistas podían recrear ese mundo nuevo y lejano por medio de relatos de ambientes insospechados para quien los leía desde Europa, desde donde últimamente estaban acostumbrados a las ficciones de los libros de caballerías, que sirvieron incluso de modo de conducta y de forma para la captación de lo real<sup>6</sup>. Con las noticias americanas se convertían en verídicas las hazañas de esos héroes que se aventuraban en reinos de ensueño, que sorteaban monstruos terribles y que se enfrentaban a ejércitos indomables. La ficción se convertía en una realidad; lejana, pero muy veraz. El relator, además, frecuentemente podía permitir a su pluma regresar a los tiempos aún no ordenados por el cristianismo y a menudo reglamentados por la magia, los mitos y los héroes. El contacto con gentes y creencias primordiales donde la magia y el chamanismo constituían la forma de explicación de los hechos naturales y la causa de la organización de los acontecimientos sociales estimuló a los conquistadores a una especie de vuelta estética a los tiempos primitivos. El ambiente, a veces, dictaría ciertas transgresiones en exceso ficcionales, no sólo en los conquistadores que provenían del pueblo inculto sino también entre los miembros más instruidos. El clima y las condiciones del lugar, por un lado, y la lejanía, el

bagaje cultural traído de Europa y la contemplación de esos indígenas extraordinarios, por otro, impondrían en los inicios un sesgo fantástico a las relaciones y crónicas que habría que vincular con la nostalgia del Paraíso y de la Edad de Oro, por ejemplo. Asimismo, en pleno Renacimiento, se recordaron otros mitos occidentales, aunque también sensaciones primordiales abiertas al observar a los *salvajes*. Por tanto, esa literatura fantástica, ¿no sería una operación de la nostalgia hacia los tiempos prerreligiosos, hacia las épocas donde el mago era el señor de la realidad y de la palabra? Esos españoles, considerados como mesías por la mentalidad del Viejo Mundo y como dioses por la del Nuevo, ¿no se sentirían impelidos a crear un *otro mundo* que poblaron con sus fantasías más extraordinarias, en las que mezclaron las quimeras europeas con las indígenas? Por citar un caso claro de mestizaje cultural, ¿cuál fue el papel de Álvar Núñez Cabeza de Vaca si no el de un chamán que actuó según procedimientos mágicos aunque imbuido de la revelación cristiana? La etnografía americanista invadía la historiografía de Indias.

### LA NOSTALGIA DEL PASADO: LA MAGIA COMO FANTASÍA

En la Edad Media la religión había logrado un ordenamiento espiritual del mundo que parecía ir quebrando la ciencia con el Renacimiento, al aportar ésta un nuevo sistema de organización y permitir una ampliación de lo físico. La extensión del espacio espiritual resultaba más inquietante merced a las renovadas creencias mágicas que emergían con las prácticas hechicerescas de diferentes partes de Europa y con los humanistas italianos<sup>7</sup>. Hacia 1460 había aparecido la obra mágica del supuesto Hermes Trimegisto, de Marsilio Ficino, de Pico della Mirandola..., y se aguardaba la de Giordano Bruno. El hombre que resultó de todo ello se dejaba de nuevo seducir por la fantasía que procedía de la magia y esta fascinación se manifestaba en la literatura: aparecía en los libros de caballerías y en *La Arcadia* de Lope de Vega y llegaba a las crónicas de Indias o a *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Se retornaba a la cosmología y a la mitología no validadas ni por la fe ni por la ciencia pero necesarias para la imaginación humana; ya no eran sólo las cosmogonías y teogonías clásicas pues a éstas se unían las aztecas y las de otras civilizaciones precolombinas. A menudo se producía el sincretismo: Bernardino de Sahagún contaba en su *Historia general de las cosas de Nueva España* cómo era el “paraíso terrenal” de los aztecas, explicaba que Huitzilopochtli fue como Hércules, “robustísimo y de grandes fuerzas y muy belicoso”<sup>8</sup> y que Tezcatlipoca se trataba de otro Júpiter. Por otra parte, consideraba a Huitzilopochtli un “nigromántico o embaiador, que se transformava en figura de diversas aves y bestias”. Esta caracterización de los dioses y de los indígenas resultaba habitual: el panteón pagano se imbricaba en el culto cristiano, así que nuevamente se vinculaban los dioses infieles a la presencia diabólica. De manera muy especial los frailes, pero también los conquistadores imbuidos de un exacerbado sentimiento católico, sintieron que las poblaciones indígenas obedecían a cultos de incitación diabólica, lo que probaba la necesidad de la implantación evangélica en esas tierras. La ignorancia en lo que respecta a la fe cristiana y la instigación del Diablo provocaba que tanto dioses –a la manera de los grecorromanos– como indígenas se entregaran a las prácticas



hechicerescas y mágicas. La misma ignorancia motivó usos y ritos semejantes en la Europa protocristiana y en la España medieval, donde aún existían gentes que se rendían a esos cultos mágicos que los conquistadores y evangelizadores creyeron ver en Indias. Durante la conquista y en la escritura se perseveraba en la atención a estos hechos que preocupaban a los españoles, quienes reproducían el temor que en Europa infundían esas prácticas nigrománticas –asociadas también a la antropofagia–, a las que, como se ha visto, Bernardino de Sahagún asociaba a Huitzilopochtli.

La fascinación por la magia, por tanto, también era exhibida por la fantasía literaria que se abrió de manera

asombrosa con el descubrimiento de América, al hallarse el descubridor en un mundo donde, dentro del Renacimiento, la especulación mágica sí tenía cabida. Ese retorno –aunque las manifestaciones mágicas medievales resulten abundantes<sup>9</sup>– significaba una consecuencia más de las ansias, durante el Renacimiento, de vuelta al pasado que se consideraba más interesante y rico, como mostraban los mitos y los testimonios escritos. Entonces resultaba contemporáneo un pensamiento *más antiguo* o *primitivo*, mágico, y el religioso de esencia posterior<sup>10</sup>. El humanismo experimentaba una nostalgia por las épocas más antiguas y por el pasado de la Edad de Oro y valoraba la concepción cíclica del tiempo, que se consideraba principiar nuevamente, a la vez que se temían los resultados próximos de las sospechas milenaristas. Estas ideas quedaban fortalecidas por las experiencias y las sensaciones de los humanistas en sus tareas de recuperación de los textos clásicos y del estudio de las narraciones sagradas del cristianismo<sup>11</sup>. Por otra parte, durante el Renacimiento se habían mezclado las supersticiones antiguas clásicas y las modernas con las creencias cultas en la astrología, la práctica de agüeros y la consideración de los presagios, entre otros ritos mágicos<sup>12</sup>. Todo ello hubo de afectar a la forma de observar la realidad de parte de exploradores como Cabeza de Vaca, cuyos *Naufragios* no sólo atienden a la magia amerindia, sino que además recogen el vaticinio de una mujer musulmana que predijo el desastre de la armada de Pánfilo de Narváez en las costas de la península de Florida. El descubrimiento de América y las exploraciones subsiguientes confirmaban las sospechas y los temores que desde finales de la Edad Media y los inicios del Renacimiento albergaba la Europa más cultivada. Pero en ocasiones también se verificaban las convicciones de certidumbre que desde el mundo antiguo habían ocupado a la gente menos culta que creía en magias y hechicerías, en demonios y metamorfosis.

En el umbral del Renacimiento, por tanto, ocurrió en Indias el contacto de los españoles con algunas poblaciones primitivas que permanecían aún orientadas por la magia; algunas de ellas se encontraban en el tránsito hacia la religión monoteísta, como en sus *Comentarios reales* exponía Garcilaso de la Vega con respecto a los incas. Los españoles de finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento se hubieron de sentir en una encrucijada fascinante que originó un entusiasmo y despertó una imaginación que produjeron resultados sobresalientes desde el punto de vista antropológico, cultural y literario. España se hallaba, más tal vez que otras naciones de Europa, en una situación histórica en que la religión orientaba en mayor grado la mentalidad social y política; ni la Reforma posterior afectará a esa vocación española, pues incluso experimentará un acrecentamiento notable la influencia de lo religioso en la vida civil. Pero, en esos instantes, los nuevos descubrimientos científicos, técnicos y geográficos han abierto el mundo a una época nueva: las verdades de la religión no han resultado tan infalibles y sí parecen refutables. La primera prueba resultaba la misma existencia de las Indias y de sus pobladores. El mundo de la religión parecía angosto y la imaginación reclamaba una realidad más espaciosa. Por su parte, la ciencia comenzaba a permitir una visión más amplia y auténtica de la realidad y, en consecuencia, a cuestionar las verdades de la religión. En ese tránsito, en Europa surgieron pensadores que regresaron a la confianza en la magia, mientras España entraba en contacto con culturas que aún vivían y creían en la magia como ordenadora del mundo. Por lo tanto, cuando en la Europa renacentista se pretendía un retorno a la magia, algunos españoles en Indias también anhelaban creer en las maravillas que les contaban o que creían ver; inconscientemente deseaban regresar a los tiempos de la magia como un niño el retorno a sus cuentos. Esa nostalgia de la fantasía surgía del deseo y de la confusión ante el estrepitoso choque no sólo espacial sino también temporal producido en suelo americano. La encrucijada supuso para los europeos una repentina confusión de magia, religión y ciencia, que en un sentido inverso afectó también a los americanos. El desorden, junto a la fascinación y el temor, se instalaba en las mentalidades de los naturales de ambos continentes.

### LA CONTEMPORÁNEA EXTENSIÓN DE LA REALIDAD

A lo largo de la historia del hombre, cada vez que el progreso científico ha permitido un avance notable, se ha evidenciado la sensación de una ampliación de las posibilidades de lo real. Un optimismo en el progreso de este tipo produce a la vez una nostalgia por el mundo antiguo que se va abandonando y brotan recuerdos que se retrotraen mucho tiempo atrás. Así, las revoluciones científicas, tecnológicas y sociales contemporáneas han permitido una nueva vocación de expansión de lo real, como lo había autorizado la filosofía oculta renacentista. Como reacción contra el positivismo, desde fines del siglo XIX y en los inicios del XX acontece un nuevo regreso a la magia con las corrientes teosóficas y otras doctrinas ocultistas, según aparece en las obras del momento. El interés por estas tendencias esotéricas y de huida hacia el pasado y el auge de la ciencia-ficción alcanza a Rubén Darío, Leopoldo

Lugones, Roberto Arlt, Adolfo Bioy Casares o Jorge Luis Borges. Darío permanece atento al pitagorismo que atendió a la armonía universal que tanto afectó al hermetismo renacentista con *De harmonia mundi* del cabalista Francesco Giorgio. Octavio Paz ha explicado ese momento:

*En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo.*<sup>13</sup>

El pitagorismo, el cabalismo, el gnosticismo, la alquimia y otros conocimientos ocultos provenían en Darío de su lectura de *Los grandes iniciados: un estudio de la historia secreta de las religiones*, de Edouard Schuré, que le hará sentirse un teósofo<sup>14</sup>. La búsqueda de la armonía y la creencia en el eterno retorno posiblemente se aunaban en la creencia de que podía conseguirse la emulación del lenguaje prebabélico por medio del cual Dios había hablado y hablaba a la Naturaleza. Esto suponía que Darío participaba también en esa tradición ocultista de búsqueda de la lengua perfecta. Esta busca había tradicionalmente guardado una cierta inclinación por la cábala judía y su cristianización tardomedieval y renacentista en las manos de Ramón Llull y Giovanni Pico de la Mirandola, respectivamente.

Posteriormente, la preocupación de Borges por lo oculto se reveló en relatos como "El Aleph", cuya esencia cabalística se advierte por la búsqueda denodada de la divinidad, cuya imagen es el objeto central del relato. Su contemplación pasa por un descenso al infierno en compañía del Dante argentino que le muestra al Borges protagonista la esfera extraordinaria. El objeto ha de resultar una de las emanaciones de Dios puesto que las letras de la cábala, "método de contemplación religiosa y de análisis semántico", han de permitir la contemplación mística en "un sistema teosófico que aspira a conocer a la Divinidad directamente (prescindiendo de la revelación) por medios lingüísticos"<sup>15</sup>. Con el recurso a la letra del alfabeto hebreo, Borges emulaba a los buscadores de la lengua perfecta (de Dante Alighieri a John Wilkins): una sola letra se comporta como el alfabeto transmutado por el sistema cabalístico, pues al decir de Umberto Eco, muestra la estructura del universo y coincide con esa lengua misma<sup>16</sup>. En el relato de Borges, el aleph significa la lengua y es también el universo que contiene y en el que es contenida la esfera: por medio del aleph, continente y contenido, significado y significante son lo mismo; el símbolo del creador y su creación resultan idénticos. El objeto y el cuento se convierten, como la cábala, en una forma de búsqueda de Dios.

La fantasía se había convertido en otra vía de acceso a Dios pues la religión no pareció haber resultado un camino triunfante. El hombre había contemplado la Creación y sintió nostalgia del mundo previo a la expulsión del Edén y mezcló la añoranza del Paraíso con las ansias de extender su solar. La fantasía, por lo tanto, fue la otra vía de acceso a un espacio intelectual

mayor, como había ocurrido durante el Renacimiento, cuando acompañó a la exploración de la geografía terrestre la indagación en los sueños humanos. Cuando el espacio del mundo había sido ya explorado, Borges se interesó también por una ampliación de lo real por medio de los viajes por entre los dédalos del tiempo. Para ello se sirvió no tanto de la ciencia como de los mismos libros, o de tradiciones esotéricas anteriores, en consecuencia, como la cábala judía medieval, que pretendía “una compleja búsqueda del sentido escondido de las Escrituras”<sup>17</sup>.

El resultado antiutópico a la definición ilusionante de la realidad de Hispanoamérica durante los descubrimientos resulta semejante al proporcionado por las invasiones de irrealidad en “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges o por las imágenes huecas de *La invención de Morel* de Bioy Casares. La paradoja de la técnica queda manifiesta en esta novela por la redacción del protagonista: “¡Por eso la mató, se mató con todos sus amigos, inventó la inmortalidad!”<sup>18</sup>. También en esta novela se muestra esa desconfianza del siglo XX en alguna ciencia que, en cambio, se ha convertido en deshumanizante, opresora del hombre y destructora de la vida. El Borges protagonista de los relatos opera igualmente un movimiento temporal invertido que contrarresta el desarrollo científico, como una especie de contrapeso al vertiginoso avance técnico, y demuestra una preocupación por la cábala, el infierno, el sueño, el tiempo. Como Isaías, Ulises, Eneas, Vasco de Gama, Ercilla o el protagonista de *The Time Machine* de Herbert G. Wells, los personajes de Borges ven el futuro o lo anticipan, porque el tiempo es maleable y permite viajar a su transcurso. Pero el futuro no ofrece utopías porque el pasado las invalidó.

Borges mantenía que algunas novelas contemporáneas eran regidas por un orden que procedía de “la primitiva claridad de la magia”<sup>19</sup>. Ese orden es el que gobierna el espacio de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o el tiempo de narraciones de Carpentier como *Viaje a la semilla* o *Los pasos perdidos*. En ésta, el protagonista emprendía una nueva odisea por el mundo americano y la historia; para ello se sumergía en el mito, regresaba al génesis y anticipaba el apocalipsis, como los pergaminos de Melquíades. Por fin se operaba el acto mágico de la transmutación del orden temporal; el tiempo se invertía en la novela de Carpentier. El personaje se siente un conquistador en busca de Manoa en el año 1540, pero pronto entra en la Edad Media; la cronología se mueve y el tiempo “destranscurre”:

*Y he aquí que ese pasado, de súbito, se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo, como otros viajan en el espacio... Ite misa est, Benedicamos Dómino, Deo Gratias. Había concluido la misa, y con ella el Medievo. Pero las fechas seguían perdiendo guarismos. En fuga desaforada, los años se vaciaban, destranscurrían, se borraban, rellenando calendarios, devolviendo lunas, pasando de los siglos de tres cifras al siglo de los números. Perdió el Grial su relumbre, cayeron los clavos de la cruz, los mercaderes volvieron al templo, borróse la estrella de la Natividad, y fue el Año Cero, en que regresó al cielo el Ángel de la Anunciación. Y tornaron a crecer las fechas del otro lado del Año Cero –fechas de dos, de tres, de cinco cifras–, hasta que alcanzamos el tiempo en que el hombre, cansado de errar sobre la tierra, inventó la agricultura al fijar sus primeras aldeas en las orillas de los ríos y, necesitado de mayor*

*música, pasó del bastón de ritmo al tambor que era un cilindro de madera ornamentado al fuego, inventó el órgano al soplar en una caña hueca, y lloró a sus muertos haciendo bramar un ánfora de barro. Estamos en la Era Paleolítica.<sup>20</sup>*

El musicólogo de la novela añora el pasado que le explique el origen de los instrumentos musicales; para él, es el Pasado Mejor<sup>21</sup>. Esa selva, como en *The Lost World* de Arthur Conan Doyle, se convierte en el lugar virgen en el que el tiempo no ha avanzado o, si no, ha retornado a sus orígenes. Es el reino de la magia y las leyes resultan otras: la magia se convierte en la posibilidad de una ampliación de lo real y la fantasía, antes como ahora, cumple la función de hallar los lugares y los tiempos que aspira visitar el hombre por su nostalgia de los orígenes.

### EL MITO DE LA INMORTALIDAD COMO UTOPIA SUMA

Los rituales mágicos que observaban los españoles en las Indias significaron el deslumbramiento de quien accede al otro lado de lo real que maneja el Demonio. El temor de los cristianos a la presencia del Maligno ocupa las páginas de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* en las que Bernal Díaz del Castillo describe los sacrificios aztecas o los momentos cuando en la *Crónica de los reinos de Chile* Jerónimo de Vivar habla de los hechiceros del sur del continente. Ese temor sempiterno contra brujas y hechiceros se acrecentó en Europa con la obra de Jean Bodin *De la démonomanie des sorciers* en 1580, cuya publicación confirmaba la existencia de un ambiente de preocupación por esas prácticas mágicas. Poco antes de ese año Fray Bernardino de Sahagún había terminado la redacción de su *Historia general de las cosas de Nueva España*. Su obra monumental se abre con la presentación del dios Huitzilopochtli, demandante de sacrificios humanos, a quien le atribuye la capacidad de la metamorfosis y los haceres nigrománticos<sup>22</sup>. El lector europeo sentía el regreso de la magia; junto a los sacrificios, el temor a la magia negra convertía al dios en una criatura diabólica y temible, próxima a las imágenes demoníacas que llegaban de la Europa clásica y medieval. Su fuerza, pues "fue otro Hércules", y su aspecto, ya que poseía "una cabeza de dragón muy espantable, que echava fuego por la boca"<sup>23</sup>, mostraban a Huitzilopochtli como un ser extraordinario y temible. Su habilidad nigromántica coincide con la que se concede a los indígenas del continente. Artes semejantes causaban el pavor de los conquistadores, de los colonizadores y, por supuesto, de los europeos que leían las crónicas de Indias desde el otro lado del océano, todos los cuales asociaban esos saberes al Demonio. El Demonio, que había sido asociado desde los inicios del cristianismo a todo tipo de manifestación que conservaba el ritual pagano, quedará después relacionado con los cultos indígenas y éstos con el mal y el misterio que infundían. En una Europa en la que la práctica de la magia y la nigromancia eran habituales y la presencia del Demonio se sentía muy próxima, resultaba lógica la asimilación de estos fenómenos con los dioses aztecas o los ritos de otras culturas amerindias. Tras la cristianización del occidente europeo pervivieron ritos mágicos y se mantuvo la presencia cotidiana del Demonio, como constata Julio Caro Baroja<sup>24</sup>.

De los rituales y noticias que llegaban a la vista o a los oídos de los españoles, los que suscitaron el deslumbramiento mayor fueron aquellos que tocaban al misterio más cautivador: el dominio sobre la vida sí que aproximaba verdaderamente al hombre a la categoría de un dios. No es de extrañar que, en una mezcla de ilusión, curiosidad y vanidad, los cristianos llegados a Indias desearan creer en el más recóndito de los misterios y se dejaran seducir por las supercherías indígenas. Anhelaban la mixtificación y la victoria definitiva sobre el tiempo. El tiempo se había dado la vuelta en América y se acababa por dominar la vida con la magia –y las leyendas– de los nativos.

Un ejemplo ayudará a entender la permeabilidad de la sociedad hispánica del momento en lo que respecta a estos mitos. Estos se refieren a la aspiración fundamental del ser humano, que también anhela en el suelo americano: el dominio sobre la vida. Así, las noticias sobre Juan Ponce de León acerca de la inmortalidad se habían rechazado en un principio, como demuestran las crónicas y otras manifestaciones escritas, pero durante los años posteriores se concedió la posibilidad de la inmortalidad. Los cristianos no renunciaban a esa experiencia de hallarse ante unos tiempos nuevos, en un nuevo espacio y con nuevas leyes naturales: la vida podía no terminar en la muerte y, si ésta llegaba, se disponía de la posibilidad del milagro de la resurrección, como parecía ocurrir en los *Naufraios* de Cabeza de Vaca. Como en los tiempos del Antiguo y del Nuevo Testamentos, se lograba el dominio sobre la vida. Adán la poseyó por la gracia divina antes de comer del árbol de la vida, pues después Yavé le advierte: “el día que de él comieres ciertamente morirás” (*Génesis 2, 17*). Incluso en el reglamentado espíritu cristiano permanecía ese anhelo universal e intemporal del deseo de la victoria sobre el final de la vida que ya había advertido Bronislaw Malinowski incluso entre los pueblos más primitivos: “La muerte y su negación –la inmortalidad– han formado siempre, como forman también hoy, el más acerbo tema de los presentimientos del hombre”<sup>25</sup>.

De la búsqueda de Juan Ponce de León de la fuente de la inmortalidad quedaron, tras el viaje, dudas acerca del éxito de esa empresa, como se aprecia en las primeras *Décadas del Nuevo Mundo* de Pedro Mártir de Anglería. A pesar de ello, Juan Gil, que explica detalladamente el proceso, considera que a finales del siglo XV e inicios del XVI, el mito de la eterna juventud parecía advertirse en Cristóbal Colón. Opina que ya el mito tentó al Almirante, como lo prueba en su *Diario* la atención a la edad de los indígenas de la primera isla descubierta. De los habitantes de Guanahaní dice: “ninguno vide de edad de más de XXX años”<sup>26</sup>. Añade que otros navegantes se habían interesado por el asunto y que incluso Vespuche afirmó en una carta de 1502 que los indios de las tierras descubiertas alcanzaban a vivir muchísimos años<sup>27</sup>. Pero la historia más conocida es la de Juan Ponce de León, descubridor de las islas Bimini y de la península de Florida, quien desde la isla de San Juan marchó hacia el norte para hallar en Florida la fuente de la eterna juventud. Esa segunda expedición le costó la vida; recibió unas heridas de las flechas indígenas de las que murió poco después en Cuba. La existencia de esa fuente hubo de serle confirmada por los indios en su primer viaje, aunque seguramente que el mito se construyó conforme a como ocurriera otras veces en

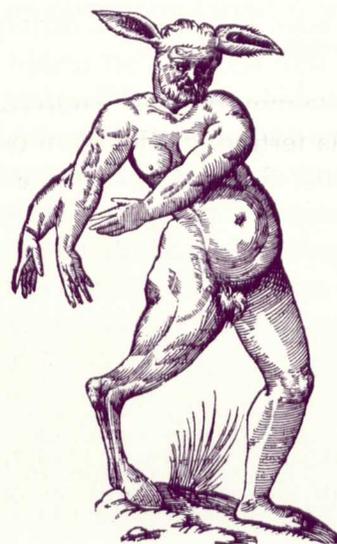
Indias: los españoles buscan un ideal y los indígenas, o por la falta de una comunicación correcta, o por condescender con los anhelos de los conquistadores, confirman la existencia de esos lugares que ansían encontrar los descubridores. Las causas pudieron ser idénticas en los casos de Ponce de León, en el de Vázquez de Coronado que persigue las siete Ciudades de Cíbola o en el de Diego de Ordás y los posteriores exploradores en busca de El Dorado. Asimismo, los orígenes resultan europeos y en el caso de la eterna juventud se relacionan con la posible existencia del Paraíso en la zona de las Antillas, como había aseverado Colón en el *Diario* de su tercer viaje con la anotación de un amplio conjunto de autoridades. Pero el origen europeo resultaba de varias procedencias. En primer lugar, provenía de la consideración mágica y divina del agua, dadora de vida, como explica Frazer acerca de la diosa de los bosques Diana<sup>28</sup> y puede advertirse en múltiples cultos a la fertilidad del agua. Por otro lado, en un momento posterior, procede de la leyenda de la existencia de una fuente o río que produce la inmortalidad, como ocurre en la *Geografía* de Estrabón y en Arriano. Y, en un tercer momento, se considera la asociación del agua a los ríos del Paraíso, como aparece en Diodoro de Sicilia y en los viajes de John de Mandeville.

La Antigüedad había mostrado otras vías de acceso a la inmortalidad. El *Poema de Gilgamesh* relataba el viaje del héroe en su busca, pero la planta que la proporcionaba le fue arrebatada por una serpiente mientras él se detuvo ante una fuente para saciar su sed<sup>29</sup>. La misma inmortalidad le fue ofrecida a Ulises por Calipso en la isla Ogigia<sup>30</sup>, lo cual no aceptó. Zeus se la otorgó a Fineo como castigo, según contó el dios a los Argonautas<sup>31</sup>. Las religiones más orientales también persiguieron la inmortalidad, como recuerda Mircea Eliade del taoísmo y del budismo<sup>32</sup>. Igualmente el culto a Orfeo en Grecia pretendía haber alcanzado la inmortalidad<sup>33</sup>. Osiris, los misterios de Eleusis y el cristianismo ofrecieron también la resurrección y una promesa de inmortalidad que simbolizaba el grano, luego convertido en pan. Con todo, es el agua el elemento que facilita esa protección, conforme comienza a constar en los testimonios escritos y atendiendo, por ejemplo, al significado del bautismo cristiano y a los ritos de purificación hindúes, como se advierte en los ritos de Allahabad –en la confluencia de los ríos Ganges, Yamuna y Saraswati–, donde cayeron derramadas unas gotas de la lucha entre dioses y demonios por la posesión de la vasija que contenía el néctar de la inmortalidad. Pudo considerarse que si proporcionaba el cuidado de los cuerpos vivos y la fertilidad a los campos, ciertas aguas podían también estimarse como protectoras del alma, donde el salvaje consideraba que se hallaba la vida.

Asimismo, el hombre primitivo creía posible eludir la mortalidad. Anota Frazer que el salvaje dejaba su alma en algún lugar seguro en momentos de peligro: “mientras el alma permanezca incólume en el lugar donde la ha depositado, el hombre mismo es inmortal; nada puede matar su cuerpo, puesto que su vida no está en él”<sup>34</sup>. Y Bronislaw Malinowski ha dejado constancia de ese afán de la inmortalidad entre los primitivos melanesios que puede servir de síntoma universal. Según estos salvajes, el hombre poseía en los primeros tiempos el poder de mudar la piel –como las serpientes y lagartos– y rejuvenecer, lo cual se perdió como cuenta el mito de las tres mujeres que registra Malinowski<sup>35</sup>. En consecuencia, como en el *Génesis*

bíblico, los hombres primitivos del otro lado del mundo pensaban también que el hombre poseyó la facultad de la inmortalidad, que perdió, como relatan diferentes mitos a lo largo del globo. Los relatos de cosmógrafos, historiadores y viajeros trataban de hallar el *antídoto* a esa maldición de la mortalidad. Sin embargo, el mito del Judío Errante que sirve a *Cien años de soledad* de García Márquez o a *El castillo de la memoria* de Olga Nolla, aunque se mantiene en la ortodoxia cristiana al presentar la mortalidad como algo asignado por Dios –único poseedor y consentidor del don de la inmortalidad–, responde, como esas novelas, a la nostalgia por los tiempos en que se creía el mito como reflejo de una realidad pasada y el hombre vivía en la confianza de que una vez sí que pudo ser inmortal y eludir el fin –ya sólo superado con la Resurrección del hombre anunciada en los *Evangelios* y por las cartas de Pablo de Tarso–. No resulta extraño que esa nostalgia coincida con otra, la de la magia, que responde igualmente a la necesidad humana de creerse aún dios. No resulta, por consiguiente, extraña la afirmación de Malinowski: “la pérdida del rejuvenecer le preparó el terreno a la brujería”<sup>36</sup>. Ansia de magia y de vida, con sus reflejos mitológicos y literarios, responden a la nostalgia humana por los tiempos en que creía poseer de los poderes sobre la vida.

De las creencias primitivas que constataron Frazer y Malinowski se hubo de pasar a considerar que algunos lugares privilegiados como el Paraíso, los oráculos o las fuentes de un poder místico especial proporcionaban un agua que posibilitaba la protección del alma. Esa cualidad pasó a apreciarse en determinados escritos cosmográficos. Ciertamente, el poder del agua de ciertos ríos se encontró en Diodoro de Sicilia<sup>37</sup>, que situaba una corriente especial próxima a la India, como Arriano<sup>38</sup>, además de recogerlo Estrabón<sup>39</sup> y, en la Edad Media, John de Mandeville. Muy seguramente estos últimos, aunque omitían su carácter mágico, siguieron el mito divulgado por Heródoto, quien contó que en las tierras de los etíopes existía una fuente con agua aromática y de escasa densidad que era la causa de la longevidad de ese pueblo<sup>40</sup>. Plinio el Viejo no olvidó los prodigios, extrañas maravillas y poderes asombrosos de algunas aguas, de fuentes y de ríos<sup>41</sup>. El mito perduró, se diversificó en época clásica<sup>42</sup> y permaneció durante la Edad Media, aunque cristianizado. Pierre d’Ailly, en cambio, hablaba de la extraordinaria longevidad de aquellos habitantes que vivían en climas agradables como “sería el caso del paraíso terrenal, y probablemente tales serían los lugares que los autores llaman islas Afortunadas”<sup>43</sup>. En el imaginario medieval, por tanto, la fuente que propocionaba la juventud se localizaba,



como en los casos de Arriano y de Diodoro de Sicilia, en las tierras de la India, en la proximidad de una montaña, fluyendo desde el Paraíso. John de Mandeville describió en su *Libro de las maravillas del mundo* la disposición del Paraíso y los cuatro ríos que de él partían; después, su narración marchaba a la India para detallar el lugar de la fuente:

*Item, a la fin de aquesta floresta está la ciudad de Plumbea, y encima de aquella ciudad está una gran montaña que ha nombre Plumbe, donde toma la ciudad el nombre. Y al pie desta montaña está una fuente que ha olor y sabor de todas las especias, y en cada una hora muda su olor y sabor; y si alguno bebe de aquella agua tres vegadas en ayuno, sana de cualquier enfermedad que haya. Y los que allí moran beben muchas veces de aquesta agua, por lo cual ellos no tienen alguna enfermedad. E yo he bebido tres o quatro vegadas de aquella agua, y parésceme que yo valgo más por aquello agora. E dicen que aquella fuente viene del paraíso, y que por tanto es tan virtuoso. E por tanto éstos que cada día beben della, parece que sean mozos. Por donde algunos dicen que la llaman la fuente de mocedad, por lo que suso es dicho.*<sup>44</sup>

En consecuencia, se vinculaba la fuente a los ríos del Paraíso, de los cuales Colón creyó ver uno en el otro extremo del Atlántico, lo que le llevó a asegurar en el *Diario* del tercer viaje que se encontraba al finalizar el oriente, pues aseguró: “tengo asentado en el ánimo qu’es allí el Paraíso Terrenal”<sup>45</sup>. De tal manera que, si Colón había arribado a las Indias y si había entrevisto el Paraíso en el Caribe, no se podría considerar exagerado pensar que por esas partes se hallaría la fuente o el río de la juventud, pues la tradición decía que se hallaba en la India. El plan de Ponce de León de hallar el origen de ese agua no resultaba descabellado. Por tanto, en ese mar de las Antillas próximo al Paraíso, piensan Ponce de León y posiblemente algunos cronistas del momento, ha de encontrarse el río y la fuente de la inmortalidad. Su viaje en busca de la fuente le permitiría a Ponce de León descubrir las islas Bimini y la península de Florida. En estas tierras fue atacado por los nativos; buscó auxilio en Cuba, pero murió en esta isla al poco de arribar en 1521. Sin duda, el Quijote caminaba por América encerrado en su armadura antes de salir al encuentro de aventuras por las tierras de España.

También Lucas Vázquez de Ayllón se preocupó por las propiedades de las aguas americanas, pues defendió las virtudes del río Jordán de las islas del norte de la Española<sup>46</sup>: como el de Tierra Santa, proporcionaría un renacimiento espiritual ligado al corporal por la imaginación popular. De hecho, el río San Juan Bautista pasó a denominarse Jordán por el significado regenerador que ya en Tierra Santa poseía su homónimo, asegura Juan Gil, quien lo constata con diferentes documentos medievales y modernos<sup>47</sup>. Por su parte, Hernando de Escalante Fontaneda persiguió hacia 1574 ó 1576 el mismo propósito de Juan Ponce de León de hallar la fuente de la eterna juventud; debido a “la autoridad de la leyenda lo impulsó a bañarse en muchos ríos sin que para su desgracia acertara a dar con el Jordán”<sup>48</sup>. De hecho, la misma Corte española y algunas de las mentes más preclaras del momento creían hacia 1523 en esas cualidades milagrosas del río<sup>49</sup>. Décadas después, Garcilaso de la Vega refirió ya desapasionadamente que Ponce de León “fue en demanda de una isla que llamaban Bimini

y según otros Buyoca, donde los indios fabulosamente decían había una fuente que remozaba a los viejos, en demanda de la cual anduvo muchos días perdido sin la hallar<sup>50</sup>.

Sin embargo, por esos años las noticias resultaban contradictorias. Bartolomé de las Casas se había ocupado del descubrimiento de Florida por parte de Juan Ponce de León y de su muerte en estas tierras<sup>51</sup> pero nada dijo de su búsqueda de la fuente o el río de la juventud. En cambio, Pedro Mártir de Anglería se había detenido en el detalle al hablar de las islas del Caribe descubiertas por Colón y al mencionar la fuente de la juventud, que situó en el actual Puerto Rico:

*Entre ellas, y a distancia de 325 leguas de la mencionada isla [de la Española], hay otra, según cuentan los que han explorado su interior, llamada Boicua o Ananeo, con una tan famosa fuente, que con beber de su agua se rejuvenecen los ancianos. Y no crea Tu Beatitud que esto dicen por broma o de ligero, sino que tan seriamente han osado propalarlo por toda la corte, que el pueblo entero, y no pocas personas a quienes el valor o la fortuna distingue del vulgo, tiénelo por verdad. Si se me pregunta mi opinión diré que no atribuyo poderío tanto a la naturaleza madre de las cosas, y que Dios se reservó para sí tal prerrogativa como no menos propia que la de escrutar el corazón humano o sacar las cosas de la nada. A menos que nos vayamos a creer la leyenda de Medea referente al rejuvenecido Esón o la de Sibila...*<sup>52</sup>

Mártir de Anglería regresó a la historia años después: “En mis primeras Décadas, que impresas andan por el mundo, se hizo mención de una fuente, cuya oculta fuerza dicen ser tanta, que bebiéndola o bañándose en ella se rejuvenecen los ancianos<sup>53</sup>. Las opiniones de autoridades como Aristóteles y Plinio el Viejo y de los testimonios de algunas altas personalidades le llevaron a detenerse en el mito desde otra perspectiva. Conforme a las declaraciones de Ayllón, Figueroa y otros, expuso: “Los tres están de acuerdo en haber oído hablar del poder restaurador de la fuente, y dado en parte crédito a sus informadores, asegurando empero que ni lo vieron ni lo experimentaron<sup>54</sup>. También cita el caso del anciano padre de Andrés Barbudo, quien desde su isla natal próxima a Florida y “atraído por la fama de la fuente y el deseo de prolongar la vida” partió a tomar ese agua y, efectivamente, al tomarla rejuveneció<sup>55</sup>. De manera que Pedro Mártir de Anglería deja de dudar de las propiedades del agua: “No me maravillaría, por tanto, si las aguas de la tan decantada fuente, poseyeran alguna fuerza desconocida para moderar ese mal humor, restaurando sus virtudes acuosas y aéreas<sup>56</sup>. Y acaba por aceptar alguna asombrosa facultad, aunque no la inmortalidad: “... y consiguieron prolongar su vida, por fuerza han debido ser pocos, y aun éstos no con tanta eficacia que les haya hecho inmortales o permitiéndoles disfrutar por mucho tiempo de tan insólita prerrogativa”<sup>57</sup>.

Gonzalo Fernández de Oviedo también se había ocupado de los descubrimientos de Ponce de León y de su final<sup>58</sup> y mencionó su creencia en la fuente de la eterna juventud<sup>59</sup>, lo cual consideraba un engaño del Diablo sobre los indígenas<sup>60</sup>. En otras ocasiones comentó la búsqueda de Ponce de León<sup>61</sup>, a quien, después de seis meses, le llevó a descubrir Florida. Asimismo recuerda el hecho Francisco López de Gómara, quien no negó la existencia de dicha fuente aunque apuntaba que Juan Ponce de León no logró encontrarla<sup>62</sup>. Entonces se

iban abandonado las búsquedas y las esperanzas; frente a la fascinación se anteponía el temor, como se advierte en el conocido anuncio cristiano que cita Juan Gil: “La búsqueda de este hontanar de la Juventud contrariaba en definitiva la esencia misma de la religión cristiana, que no admitía otra fuente que la bautismal”<sup>63</sup>. De existir una fuente que prolongara la estancia en la vida habría de ser producto del Diablo, que, como recuerda Fernández de Oviedo, ya había engañado a los indígenas. Mircea Eliade ha explicado que esa fuente se encuentra en lugares de acceso difícil y que sólo dioses o demonios pueden proporcionar su agua<sup>64</sup>. Si el Dios cristiano otorga la vida eterna después de la muerte, sólo el Diablo podría facilitar la inmortalidad y así impedir esa vida eterna ofrecida por Dios. Ese temor diabólico permanece en el Juan Ponce de León diseñado por Olga Nolla en su novela *El castillo de la memoria*. La presencia del Diablo la extrae la escritora de las prácticas tardomedievales de los Sabbat, tal como lo describe Caro Baroja en su estudio sobre las brujas y su entorno<sup>65</sup>.

En cambio, la escritora puertorriqueña no recurrió a la seductora idea que aparecía en el texto de la *década* II de Mártir de Anglería, donde éste se refería a la isla “Boicua” (¿en las islas Bimini o en la actual Puerto Rico?) como lugar en que decía hallarse la fuente del rejuvenecimiento. En su lugar, Olga Nolla optó por la versión más conocida, que, además, aportaba una significación de mayor alcance en el análisis de la identidad y el destino político de Puerto Rico. Al ser Florida el espacio que contenga la fuente de la eterna juventud –y no Puerto Rico–, es decir, al situar en territorio actualmente estadounidense esa esperanzadora fuente, Olga Nolla, a través de la decepción de Ponce de León y de su temor al Diablo, advertía de lo efímero, banal y falso de la inmortalidad y del placer otorgado por aquello que llegaba de las tierras de los Estados Unidos –la Utopía contemporánea– como le ocurrirá en *El castillo de la memoria* también al pueblo puertorriqueño de 1898, fascinado por la nueva vida pero pronto preso de ella y de sus engañosas promesas.

#### **DE LAS INDIAS A AMÉRICA: HACIA LA FANTASÍA BORGEANA**

América oscila entre la magia y el milagro, que resulta la forma cristiana de explicar los hechos maravillosos. García Márquez en *Cien años de soledad* sabrá aunar esa doble herencia americana. Pero antes, desde el modernismo, la magia se había convertido de nuevo en la vía de acceso a una realidad hastiada de positivismo y técnica. El pasado retornaba a las páginas de los relatos de Rubén Darío o de Leopoldo Lugones. Un poco más tarde, Borges reivindicó los procedimientos mágicos y regresó a los mitos que preocuparon a los primeros americanos, desde la utopía de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” hasta el río de la eterna juventud. Este último es el caso de “El inmortal”. En este cuento de “El Alpeh” se traza un argumento que retoma directamente la tradición europea de viajes en un marco conocido: el recuerdo de la *Iliada*, un manuscrito encontrado en su interior, un personaje extraído de Flavio Josefo. El cuento de Borges, como las crónicas de Indias, parte parcialmente de la tradición histórica y cosmográfica clásica y la medieval de viajes. El río de la inmortalidad, la

localización en las proximidades de la India, y la travesía por pueblos extraordinarios recuerda los espacios de Heródoto, Estrabón y Plinio el Viejo y los periplos relatados por Diodoro de Sicilia, John de Mandeville y Marco Polo.

El ambiente viene marcado por esos seres extraordinarios que denotan el salvajismo de los lugares que circundan al río de la inmortalidad: los trogloditas. Estas criaturas de aspecto bestial, que vivían bajo tierra o en cuevas, responden parcialmente al antiguo mito griego de los hiperbóreos, que anteriormente había llegado desde los primeros escritos sobre América hasta las crónicas del sur del continente, donde igualmente se sugería el salvajismo de los indígenas por su incapacidad de construirse una vivienda y su falta de creencias religiosas<sup>66</sup>. El caso de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega es el más significativo. Cuando escribió de los indios que poblaron Perú antes del dominio de los incas, describió unos usos que se asemejan al patrono medieval anterior, pero establece una gradación:

*En las habitaciones y pueblos tenían aquellos gentiles la misma barbaridad que en sus dioses y sacrificios. Los más políticos tenían sus pueblos poblados sin plaza ni orden de calles ni de casas, sino como un recogadero de bestias. Otros, por causa de las guerras que unos a otros se hacían, poblaban en riscos y peñas altas, a manera de fortaleza, donde fuesen menos ofendidos de sus enemigos. Otros en chozas derramadas por los campos, valles y quebradas, cada uno como acertaba a tener comodidad de su comida y morada. Otros vivían en cuevas debajo de tierra, en resquicios de peñas, en huecos de árboles, cada uno como acertaba a hallar hecha la casa, porque ellos no fueron para hacerla. Y de éstos hay todavía algunos [...] los cuales están hoy en aquella rusticidad antigua, y estos tales son los peores de reducir, así al servicio de los españoles como a la religión cristiana, que como jamás tuvieron doctrina son irracionales y apenas tienen lengua para entenderse unos con otros dentro en su misma nación, y así viven como animales de diferentes especies...*<sup>67</sup>

La serie muestra que los más próximos a la animalidad son los que carecían de creencias religiosas, lo cual se aproxima al tópico medieval. Pero los que viven en cuevas subterráneas son los más relacionados con el modelo de los trogloditas clásico que llega a Borges. El del argentino es un troglodita pagano y arreligioso.

Esa animalidad se produce en la transición paleocristiana y medieval, como puede advertirse en algunos textos. En primer lugar, en *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo, se percibe un recuerdo a ese hábitat subterráneo. Los romanos buscan al huido Josefo en los sepulcros, entre los cadáveres. Pero él "había saltado al interior de una profunda cisterna, con la que estaba comunicada por uno de sus lados una amplia cueva que no era visible desde arriba. En este lugar halló escondidos a cuarenta personajes destacados y una provisión de víveres suficiente para bastantes jornadas. Por el día Josefo permanecía allí oculto"<sup>68</sup>. La reducción a una segunda clase, a la animalidad, previa al fin del estado hebreo, parece anunciarse con esa huida de los judíos, con su reclusión en las cuevas del país. En segundo lugar, se advierte en el Evangelio de *San Lucas*, que constata: "Arribaron a la región de los gerasenos, frente a Galilea, y bajando Él a tierra, le salió al encuentro un hombre de la ciudad poseído de los demonios,

que en mucho tiempo no se había vestido ni morado en casa, sino en los sepulcros" (8, 26-27). Lo que se plantea en el texto son tres notas que desde entonces van a quedar vinculadas a estos seres: su imagen como reflejo del poder del Demonio, su incapacidad para crearse una vivienda, y su proximidad a la muerte, como indica el uso de los sepulcros, para los que se aprovechaban las cuevas. Este espacio, indicador de bestialidad, viene vinculado a los animales, como se advierte en el texto de Ricoldo da Monte Croce: "Habitan generalmente debajo de tierra, como topos. Salen de sus cuevas subterráneas como ratas"<sup>69</sup>. Las imágenes clásicas se dotan también desde el cristianismo de ciertos caracteres que indican el salvajismo desde un punto de vista cristiano como la desnudez y la posesión demoníaca. En *Il Milione* de Marco Polo aparecen pueblos semejantes a los que califica de bestiales y que por el frío "viven en casas subterráneas"<sup>70</sup>. El clima frío los apoxima al modelo clásico hiperbóreo. Y vecina a esta tierra se encuentra la provincia de La Oscuridad, así llamada "porque siempre reinan en ella las tinieblas". Sus habitantes son pálidos y sin color por la falta de sol, a lo cual se une su condición de bestias: "Esta gente no tiene señor y viven como animales"<sup>71</sup>. A la falta de una organización social correctamente estructurada se une esa condición animal. Finalmente, el último y definitivo rasgo de los salvajes medievales vendrá determinado por la antropofagia<sup>72</sup>. En esencia, el mito es antiguo y de ascendencia literaria homérica, pues a la figura de Polifemo y los cíclopes antropófagos se une Circe, maga que convierte a los hombres en animales. También ha de considerarse la terrible imagen del gigante negro antropófago que aterroriza a Simbad y a sus compañeros en *Las mil y una noches*. En su cuarto viaje se topa en una isla con unos desnudos caníbales que también son magos. Su rey es un ogro: de nuevo se une la antropofagia a la nigromancia. Siglos después, el libro de Mandeville, como otros medievales, contendrá este tipo de gentes cuyo arquetipo pasará a Indias, a menudo unido al de lo demoníaco, lo hechiceresco y lo mágico.



La cosmografía de Eneas Silvio Piccolomini, Pío II, a quien leyó y anotó Colón tras su segundo viaje, daba cuenta de esos seres extraordinarios que recogieron los clásicos. Contaba, por ejemplo, que los trogloditas "a causa del frío habitan en cavernas"<sup>73</sup>. Esta imagen resultaba sumamente atrayente para la fantasía pues a la imaginación llegaban por medio de esa figura los tiempos en que algunos humanos habían permanecido tan primitivos que resultaban incapaces de construirse una edificación y calentarse con fuego para evitar el frío; quizá también el inconsciente evocara la más primitiva habitación humana. Estos trogloditas permanecieron en la

imaginación de los cronistas, que los encontraron en varios puntos del continente. Otro pueblo extraordinario que anota Eneas Silvio es el de los hiperbóreos, próximos a Tule, que disfrutaban de una tierra fértil, un clima saludable y una posición geográfica tal que tenían noches y días que duraban seis meses<sup>74</sup>. Los hiperbóreos llegaban de textos hoy perdidos de Homero y Hesíodo y alcanzaron a Píndaro y Diodoro, entre otros. Pero Heródoto parecía haberles dotado de una dimensión histórica, aunque enigmática. Se creía que vivían al norte de Escitia –más concretamente en la zona del grupo fino-ugrio– y estaban relacionados con el culto de Apolo, como el mítico Ábaris que cita Píndaro, y, como Artemis, la hermana del dios, también estaba vinculado a las amazonas, por lo que podría considerarse que existió un nexo entre ambos grupos míticos<sup>75</sup>. Heródoto había contado que obsequiaban con ofrendas a Delos a través de un periplo que iba desde las tierras de los escitas hasta las de los tenios<sup>76</sup>. Pío II precisó que su país era una isla situada frente a los celtas (tal vez se refería a Irlanda), de una extensión semejante a Sicilia y próxima al Ártico. Si no tenemos en cuenta un ligero desliz geográfico, lo cierto es que parece referirse a la mítica Tule (a Islandia), que mencionaba Séneca en su *Medea* como preámbulo al desvelamiento de un mundo nuevo y a la que llega Colón en 1477. Añadía Eneas Silvio que tenían su propia lengua y que los griegos alcanzaron mucho tiempo atrás el país de los hiperbóreos, con quienes establecieron una relación de firme amistad<sup>77</sup>.

Esa leyenda de los hombres subterráneos llegó a la América de los descubrimientos. Entre otros cronistas, Garcilaso de la Vega hablaba, como ha quedado anotado, en sus *Comentarios Reales* de unos salvajes que vivían en cavernas. También en las tierras de la actual Argentina se encontraban hombres de unas cualidades sorprendentes. Existían tanto los gigantes patagones, cuyas huellas vio Magallanes en 1521, como los que Ruy Díaz de Guzmán llamó pigmeos –en su crónica de 1612 que ha venido titulándose *La Argentina*–, que habitaban debajo de la tierra<sup>78</sup>. En ello se unían, como se ha ido viendo, la tradición recogida por Heródoto<sup>79</sup>, Plinio el Viejo<sup>80</sup>, Pierre D'Ailly, John de Mandeville y otros viajeros medievales, y la de los hiperbóreos o trogloditas que poblaron la literatura clásica, que llegaron a las *Peregrinatores medii aevi quatuor* de Ricoldo da Monte Croce y la *Historia rerum ubique gestarum* de Eneas Silvio Piccolomini.

La tradición confluyó en “El inmortal” de Borges. La huida del protagonista, con su refugio en una caverna, hace recordar *La guerra de los judíos* de Flavio Josefo. Por otro lado, el descenso del personaje de Borges a esa especie de infierno laberíntico poblado de bárbaros trogloditas refleja un espacio de misterio en el que se aúnan los caracteres procedentes del mundo clásico. Ascende de los hipogeos a la Ciudad de los Inmortales. Entonces, la compañía de un troglodita le convierte al protagonista en un nuevo Ulises, pero el moderno, el Robinson Crusoe de Daniel Defoe que enseña su lengua a Viernes, encerrado en la cueva que se ha construido en su isla y rodeado de caníbales. Eso intenta el tribuno para convertir a la racionalidad al bárbaro con la esperanza de que algunos animales son capaces de repetir palabras. Fracasa; la animalidad del troglodita parece sin solución. Su nombre así lo indica: es Argos, como el perro de Ulises, de lo cual parece después consciente el bárbaro. La

conclusión resulta la misma que subyace a la presencia de esos seres tanto en las cosmografías griegas como en los libros de viajes medievales y las crónicas de Indias: "Pensé que Argos y yo participábamos de universos distintos".<sup>81</sup> Pero se produce un giro en el relato que conecta el mito de los hiperbóreos o de los trogloditas con el del río de la inmortalidad. Argos resulta ser Homero que ha pervivido por beber de esa fuente. Homero es un troglodita y los trogloditas son los inmortales que han bebido del río. A continuación, se suceden los mitos: el viaje a la utopía (los viajes, desde Simbad y Ulises hasta los del protagonista), la cosmogonía, el Paraíso y el eterno retorno, que convierte al tribuno en el protagonista de una obra de una riqueza estructural admirable que se enriquece con los procedimientos preferidos por Borges.

El Borges narrador se comporta como un nuevo cronista de Indias: interpreta América desde una perspectiva fantástica en la que la magia aparece como la ordenadora de ese mundo extraordinario. Las fuentes que utiliza resultan similares a las exploradas por las crónicas, como se puede apreciar en sus cuentos o, más claramente, en *El libro de los seres imaginarios*, donde ensaya, en forma de bestiario, una literatura fantástica con la que puebla ensayos, poemas y relatos. Son semejantes a las utilizadas directa o indirectamente por los cronistas de Indias: cosmografías clásicas, viajes medievales, recuerdos orientales, literaturas utópicas cristianas, judías y musulmanas, la magia medieval y renacentista... Homero y la épica griega, Heródoto, Plinio el Viejo, John de Mandeville, Marco Polo... Borges es un nuevo cronista de América pues la contempla aún desde una perspectiva en la que se mezcla la épica y lo maravilloso. Buenos Aires y la América contemporánea son aún el territorio de los sueños europeos. Así como fundó su Buenos Aires, Borges funda nuevamente América sobre una mitología europea.

#### **MÁS ALLÁ DE BORGES: LA VICTORIA ANTILLANA DE LA VIDA.**

En el Caribe, donde las creencias africanas resultan más importantes, se regresa a la vida por el intermedio de la magia, como demuestran las obras de Alejo Carpentier, Mayra Montero e incluso Abel Posse, pues el protagonista de *Daimón* es muerto en Venezuela. En el caso del español Álgar Núñez Cabeza de Vaca, errante, desde el Caribe y la Florida, por el sur de los Estados Unidos y el norte de México, el triunfo frente a la muerte se produjo simbólicamente por medio de un rito mágico, pero la elaboración artística procede de la asunción de las Sagradas Escrituras cristianas. Si bien resulta un caso de magia nativa, su transposición en el texto lo convierte en un milagro semejante a los de Cristo. En cambio, otros varios casos resultan de un origen clásico y de sus secuelas medievales. Diferentes geógrafos e historiadores habían hablado de las propiedades de aguas, ríos y fuentes antiguas que fueron asociadas a la posibilidad de vencer al castigo humano por comer del árbol de la vida, como se recordó más arriba al citar el *Génesis*. Esta forma es natural (pues el río se encuentra en la naturaleza), pagana, sin relación con lo religioso ni lo mágico. El protagonista de "El inmortal" de Borges se vale de ese don que poseía un río. Una forma

científica resulta la de *La invención de Morel* de Bioy Casares: la máquina se compone de la combinación de elementos naturales. Tampoco hay nada de mágico ni de espiritual. Es un producto muy elaborado de la naturaleza intervenida por el hombre. El resultado fantástico lo provocan sus efectos; no su origen. Pero el caso más sobresaliente, por su amplio desarrollo, su génesis clásica y sus resultados estéticos, es el personaje de Juan Ponce de León de *El castillo de la memoria* de Olga Nolla. El descubridor nacido en Valladolid y gobernador de Puerto Rico buscó quijotesca la fuente de la eterna juventud en Florida. En la novela halla ese agua extraordinaria; bebe y vive hasta 1898, por lo que acompaña a la historia de la isla como colonia española. El origen es también clásico y natural, pero, posiblemente por el origen antillano de la autora, en esa transformación de Ponce de León, en su consecución de la inmortalidad interviene fáusticamente el Demonio. En efecto, si Dios castigó al hombre con la mortalidad, sólo el Demonio es capaz de obrar su contrario y permitir un lugar en el que hallar el antídoto. Beber del río por esa intervención del Demonio parece significar un nuevo bautismo pero diabólico; el nuevo inicio viene marcando su destino espiritual y al de su pueblo de adopción, pues el otro principio ha significado la adopción de una nueva nacionalidad. El sacrificio con sangre –como en el cuento de Borges– representa el regreso al mundo cristiano por medio de un ritual cristiano. El Demonio reaparece como vehículo en un caso en el que, aun volviendo a los orígenes clásicos, intervenían lo mágico, lo milagroso y lo natural-científico. Las tres formas marcan el devenir humano, la evolución de las creencias y la dirección del pensamiento humano y su relación con el mundo físico y espiritual.

Desde las crónicas de Indias se produce, en consecuencia, un tránsito hacia lo extraordinario que alcanza a la literatura contemporánea, lo que viene determinado por la nostalgia de la fantasía de los tiempos primigenios. Tanto en el siglo XVI como en el XX, América ha representado la más asombrosa necesidad humana, pues la nostalgia de la fantasía ha permitido al hombre ser dios, mago o científico, lo cual, a su vez, le ha otorgado la victoria definitiva sobre la caída humana, al revelarse capaz de dominar la vida y permanecer en ella a pesar de las leyes divinas que dictaron el final del hombre por el yerro del tiempo.



## CITAS

- 1 *Las corrientes literarias en la América Hispánica*, México, F. C. E., 1949, pp. 10-15.
- 2 Victor Frankl, "Imperio particular e imperio universal en las *Cartas de relación* de Hernán Cortés", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 165, octubre, 1963, pp. 443-482.
- 3 *Cartas de relación*, Madrid, Castalia, 1993, p. 161.
- 4 Paul Oskar Kristeller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México, F. C. E., 1993, p. 269.
- 5 *La rama dorada: magia y religión*, México, F. C. E., 2ª ed., 1998, p. 617.
- 6 Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, F. C. E., p. 29.
- 7 No faltaron las manifestaciones anteriores como demuestra, entre otros, el libro de Antonio Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- 8 Madrid, *Historia* 16, 1990, p. 9.
- 9 Como muestra Antonio Garrosa Resina, *Magia y superstición en la literatura castellana medieval*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987, pp. 29-39.
- 10 En Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1992, p. 30.
- 11 Frances A. Yates, *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 17.
- 12 Julio Caro Baroja, op. cit., p. 133.
- 13 *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 10.
- 14 Cathy Login Jrade, *Rubén Darío y la búsqueda romántica de la unidad. El recurso modernista a la tradición esotérica*, México, F. C. E., 1986.
- 15 Ángela Muñiz-Huberman, *Las raíces y las ramas: fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebraica*, México, F. C. E., 1993, p. 14.
- 16 *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona, Grijalbo, 1999, p. 38.
- 17 Francis A. Yates, *La Filosofía Oculta en la Época Isabelina*, México, F. C. E., 1982, p. 13.
- 18 *La invención de Morel*, Madrid, Alianza, 1989, p. 121.
- 19 "El arte narrativo y la magia", *Discusión*, Madrid, Alianza, 1997, p. 111.
- 20 *Los pasos perdidos*, Madrid, Cátedra, 1985, p. 240.
- 21 Término de L. Óscar Velayos Zurdo, *Historia y utopía en Alejo Carpentier*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1990, p. 130.
- 22 Madrid, *Historia* 16, 1990, p. 9.
- 23 Ibid.
- 24 Op. cit., p. 99.
- 25 *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1994, p. 47.
- 26 *Textos y documentos completos*, Madrid, Alianza, 2ª ed., 1997, p. 110.
- 27 *Mitos y utopías del descubrimiento. 1. Colón y su tiempo*, Madrid, Alianza, 1992, p. 267.

- 28 James G. Frazer, op. cit., p. 184.
- 29 *Poema de Gilgamesh*, Barcelona, Hispamérica-Orbis, 1986, pp. 85-86.
- 30 Homero, *Odisea* [V], Madrid, Eds. Ibéricas, 9ª ed., 1965, pp. 81 y 83.
- 31 *El viaje de los Argonautas*, Madrid, Alianza, 1987, pp. 98 y 106.
- 32 *Mito y realidad*, Barcelona, Kairós, 1999, pp. 84-85 y 87; e *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Desde la época de los descubrimientos a nuestros días*, Barcelona, Herder, 1996, pp. 72-79.
- 33 Jon Juaristi, *El bosque originario: genealogías míticas de los pueblos de Europa*, Madrid, Taurus, 2000, p. 176.
- 34 Op. cit., p. 750.
- 35 *Magia, ciencia, religión*, Barcelona, Ariel, 1994, pp. 147-148.
- 36 *Ibid.*, p. 154.
- 37 *Diodorus of Sicily* [Libro II, cap. 37], II, Londres-Cambridge, William Heinemann-Harvard University Press, 1961, p. 13.
- 38 *L'Inde* [VI, 3], París, Les Belles Lettres, 2ª ed., 1952, p. 30.
- 39 *Geografía* [XV, 1, 38].
- 40 *Historia* [III, 23], II, Madrid, Gredos, 2000, pp. 58-59.
- 41 *Historia Natural* [Libro II], Madrid, Gredos, 1995, pp. 465-472. También el Alejandro Magno creado por Calístenes persiguió el Paraíso y la Fuente de la Vida. Véase su *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Madrid, Gredos, 1977.
- 42 Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1996, pp. 132-133, 183-184 y 200-201.
- 43 *Ymago Mundi*, Madrid, Alianza, 1992, p. 53.
- 44 Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid, Visor, 1984, p. 112.
- 45 *Textos y documentos completos*, cit., p. 384.
- 46 Juan Gil, op. cit., pp. 269-279.
- 47 *Ibid.*, pp. 278-279.
- 48 *Ibid.*, p. 280.
- 49 *Ibid.*, p. 281.
- 50 *La Florida del Inca*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 74.
- 51 *Historia de las Indias*, II, Madrid, Aguilar, 1930-1960, pp. 450-451.
- 52 *Décadas del Nuevo Mundo*, I [Déc. II, Libro 10], México, Porrúa, 1965, p. 281.
- 53 *Décadas ...*, II [Déc. VII, Libro 7], cit., p. 623.
- 54 *Ibid.*, p. 624.
- 55 *Ibid.*
- 56 *Ibid.*, p. 628.

- 57 *Décadas...*, II, [Déc. VII, Libro 7], cit., p. 627.
- 58 *Historia general y natural de las Indias*, Madrid, Atlas, 2ª ed., 1991, pp. 319-321.
- 59 *Ibid.*, p. 320.
- 60 *Ibid.*, 321.
- 61 *Historia...* [I, cap. 11], pp. 102 y 105.
- 62 *Historia General de las Indias, I. Hispania Victrix*, Barcelona, Iberia, 1985, p. 78.
- 63 *Mitos y utopías...*, cit., p. 282.
- 64 *Tratado de historia de las religiones*, cit., p. 227.
- 65 *Op. cit.*, p. 116.
- 66 Jerónimo de Vivar, *Crónica de los reinos de Chile*, Madrid, Dastin, 2001, p. 266.
- 67 *Comentarios Reales*, México, Historia 16, 2ª ed., 1990, p. 24.
- 68 *La guerra de los judíos*, I [III], Madrid, Gredos, 2001, p. 377.
- 69 Ricoldo da Monte Croce, en *Peregrinationes medii aevi quatuor, Lipsiae*, 1864, cap. VIII, p. 114. Cit. por Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal, 1986, p. 179.
- 70 *Viajes [CCXVIII]*, Madrid, Espasa-Calpe, 6ª ed., 1979, p. 214.
- 71 [CCXIX] *Ibid.*
- 72 Claude Kappler, *op. cit.*, pp. 178-180.
- 73 *Descripción de Asia [II]*, Madrid, Alianza-Quinto Centenario-Universidad de Sevilla, 1992, p. 53.
- 74 *Ibid.* [XIV], p. 25.
- 75 Alonso del Real, *Realidad y leyenda de las Amazonas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967, pp. 95-110.
- 76 *Historia*, II [IV, 32-36], pp. 306-312.
- 77 *Ibid.*, p. 26.
- 78 Madrid, *Historia 16*, 1986, p. 81. En otro momento los llama Chiquitos y dice que habitan en casas pequeñas y redondas. *Ibid.*, p. 227. La obra del jesuita Juan Patricio Fernández se dedica a estos nativos: *Relación historial de las Misiones de los Indios que llaman Chiquitos, que están a cargo de los Padres de la Compañía de Jesús de la Provincia de Paraguay...*, Asunción, Biblioteca Paraguaya, 1896.
- 79 *Historia [IV]*, Madrid, Gredos, 2000, pp. 306-312.
- 80 *Historia Natural [VI]*, Madrid, Gredos, 1998, p. 297.
- 81 *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1997, p. 20.





## EL PASADO ES IMPREDECIBLE: LAS UCRONÍAS

Agustín Jaureguizar



“El pasado es impredecible” fue un dicho popular en algún régimen totalitario en el que el pasado se reescribía para acomodarlo a los intereses del presente. La literatura fantástica nos ofrece una espléndida muestra de ello en el *1984* de Orwell, donde en un mismo discurso y sin solución de continuidad los enemigos de siempre pasan a ser los amigos de toda la vida y viceversa. Preguntado Orwell, por cierto, no recuerdo si acerca de esta novela o de *Rebelión en la granja*, de cómo se le había ocurrido la idea, contestó para sorpresa de su entrevistador que fue oyendo una emisión para el exterior de la BBC.

La palabra ucronía es un término de gran elasticidad semántica y así se puede llegar a leer que la primera ucronía de la historia (1288 a.C.) la protagonizó el faraón Ramsés II cuando hizo decorar los muros de los templos de Tebas -los cómics de la época, como alguien les ha llamado alegremente- con dibujos e inscripciones de un parte oficial de guerra que describe una tan sólo imaginada victoria en Kadesh: “Los embajadores hititas acudieron a Ramsés para suplicarle que accediera a la paz; a él, el toro de los reyes, que extiende las fronteras de su país como le place”. Eso es la crónica misma de la humanidad, donde las supercherías históricas han intentado suplantar tantas veces a la realidad y en ocasiones lo han conseguido, pero no es el objeto de estos comentarios.

Para algunos autores, y cito aquí expresamente al admirado Raymond Trousson, la ucronía es la utopía de los tiempos venideros; las “islas felices” se fueron ubicando en escenarios cada vez más remotos -África y América, las tierras australes, la luna y los siete planetas-, hasta que se encontró que podían ser más plausibles si se ubicaban en el futuro, primero de unos pocos años, después de muchos miles de ellos, y como ejemplo de la primera ucronía importante de este género cita la del polígrafo Mercier *L’an 2440. Rêve s’il en fut jamais* (*El año 2440. Sueño como jamás lo hubo*), aparecida en 1770. Tampoco estas ucronías son el objeto de estos comentarios.

Lo son las narraciones que contemplan un pasado histórico diferente del acaecido, presentadas al lector como una especulación plausible o un ejercicio de conjetura, como el simple escenario, incluso, de una trama argumental, que dan lugar a ricos mundos peculiares de fantasía. Una hermosa especulación plausible, pongo por caso, son los ensayos sobre una historia alternativa de los árabes en España preparados por profesores de la Universidad de Cambridge, uno de los cuales nos presenta a un rey moro que no rinde Granada a los Reyes Católicos.

Desde entonces, y a lo largo de cinco siglos, la casa de Boabdil se va haciendo cada vez más fuerte y el reino de Granada más extenso, en lo que juegan un papel importante las sabias alianzas internacionales que concierta. En el siglo XX, Boabdil VII está aliado con los Estados Unidos, la Unión Soviética y los restos del Imperio Otomano, de modo que Granada se puede aprovechar de su control sobre el estrecho de Gibraltar, sus avances tecnológicos y científicos -a los que no son ajenos los refugiados protestantes que acogió- y su gran energía para el comercio, para hacer de España el centro mercantil e industrial del mundo. Desde los tiempos de Roma no había habido otro imperio territorialmente tan bien conectado y nunca lo hubo más ilustrado.

Ni qué decir tiene que se trata de una ucronía culta, prácticamente un ensayo escrito por un conocedor de la historia que nos propone temas de reflexión interesantes para el mundo en que vivimos, como determinadas consideraciones sobre el Islam, e incluso nos insinúa un tema de gran alcance -que rebasa los límites de esta exposición-, ¿azar o determinismo?, ¿la historia es fruto de la casualidad o tiene su lógica propia?

Mas no son éstas las obras preferidas del lector de hoy, por más que su autor las amenice con anécdotas entretenidas, como la nunca explicada desaparición del poeta Swinburne en 1885, cerca del serrallo real, que hizo peligrar las buenas relaciones de Granada con Inglaterra.

Estas ucronías han sido objeto de auténticas tesis doctorales, aunque hay que distinguir entre su fondo y su forma. Desde el punto de vista de su presentación formal, cabe destacar la tan ambiciosa como conseguida *For Want of a Nail (Por un clavo, 1973)*, de Robert Sobel, que toma su nombre del conocido poema "Por un clavo se perdió una herradura, por una herradura se perdió un caballo", etc., y que lleva el esclarecedor subtítulo de *If Burgoyne Had Won at Saratoga (Si Burgoyne hubiera vencido en Saratoga)*. En ella el Norte y el Este de los Estados Unidos, junto con el Canadá, siguen siendo colonia británica, con la irónica denominación de Confederación Norteamericana, mientras que los rebeldes independentistas han "liberado" el Sur y el Oeste, y han conquistado Méjico -después Cuba- y se conocen como los Estados Unidos de Méjico.

Su reedición mereció un premio a la mejor historia alternativa -ya quiere decir algo que exista este premio-, merecida recompensa a un texto repleto de citas de inexistentes libros verosímiles, con su índice onomástico, las listas de los gobernadores de la Confederación y los presidentes de los Estados Unidos -varios de los cuales son cameos de personajes conocidos- y demás. Pese a lo que pudiera parecer, se lee con gran facilidad.

En las ucronías que simplemente sirven de marco a una acción, no se explica, ni importa, cómo ni por qué la historia sucedió de otra manera. Así, en *The Sound of His Horn* (1952), traducida como *Cuerno de caza*, de Sarban -el seudónimo bajo el que quiso ocultarse el diplomático inglés John W. Wall-, sólo se sabe que Alemania ganó la Segunda Guerra Mundial cuando el protagonista, evadido de un campo de prisioneros, se ve acosado por los perros: los jefes nazis han convertido Europa en un inmenso bosque, coto de caza de presas humanas; el escenario fantástico, la inhumanidad de los cazadores y el terror de los perseguidos es lo que cuenta. Es un libro tan apasionante como extraño, cuya lectura deja un regusto amargo.

Y algo semejante sucede con *The Two Georges* (*Los dos Jorges*, 1996), del actor Richard Dreyfus y el maestro de la historia alternativa Harry Turtledove, donde nos enteramos de que las colonias americanas no se han independizado de la corona británica porque asistimos a la persecución, por parte de un coronel de la Real Policía Montada de América, del grupo terrorista "Los Hijos de la Libertad", que ha robado el cuadro que da título al libro, una pintura que recoge el momento de la firma de un acuerdo de paz entre Jorge Washington y el rey Jorge III de Inglaterra. No se dan más explicaciones.

Estas ucronías constituyen hoy un género muy apreciado por los lectores, muchos de los cuales las prefieren a las llamadas "novelas históricas", quizá porque a menudo poseen ese "sense of wonder", ese sentido de la maravilla que hace que el aficionado suspenda su "sentido de la incredulidad" y se sumerja apasionadamente en sus páginas.

Han llegado a la literatura más popular -me refiero a los cómics, ahora a los de verdad-, donde se las conoce como "what-ifs", "¿y si...", ¿y si Luis XVI hubiera sido un rey enérgico y hubiera reaccionado frente a los revolucionarios con firmeza?, que es el primer pasaje ucrónico que recogen como tal los libros de referencia, 20 páginas en uno de los 12 tomos de *Ma République* (1791), de Delisle de Sales.

Empezando por el principio, ucronía es término acuñado por el filósofo francés Charles Renouvier, quien en 1857 publicó anónimamente en la "Revue philosophique et religieuse" la primera obra que llevó ese nombre. Veinte años más tarde se editó en forma de libro -un grueso tomo en 8º de cerca de 500 páginas-, con el título definitivo de *Ucronía* (*Utopía en la historia*). *Bosquejo histórico apócrifo del desarrollo de la civilización europea tal como no fue, tal como hubiera podido ser*, que responde a la intención del autor, quien imaginó ucronía, de "ou cronos" -en ningún tiempo-, en paralelo con la utopía de Moro, de "ou topos" -en ningún lugar-. Y realmente la imaginó como una utopía de la historia, de una historia que pudo ser mejor, que a él le hubiera complacido que fuera de otro modo, adelantando en casi un millar de años la civilización del occidente europeo.

La narración -que pretendo que sirva de hilo conductor para cuanto voy a exponer- se presenta como la edición de un manuscrito del siglo XVI -la "cláusula de autenticación"-, obra de un monje del que no se dice si tuvo acceso a otro universo, aunque eso explicaría sus problemas con la Inquisición, y arranca de los felices reinados de Nerva y Trajano, a finales



del siglo I, aunque su punto jumbar -así se conoce en este género al punto en que la ficción histórica diverge de la historia real- tiene lugar en el año 175, cuando llega a Roma la falsa noticia de que Marco Aurelio ha muerto y se proclama emperador a Ovidio Casio. Cuando regresa aquél, su frustrado sucesor le escribe una carta en la que detalla cómo pensaba haber gobernado, y el emperador filósofo queda tan impresionado que adopta a Casio Ovidio y repudia a Faustina y a su hijo Cómodo, el degradado emperador que descendía a la arena del circo para fingir victorias: en este mundo no se hubiera rodado *Gladiator*.

A la muerte de Marco Aurelio le sucede Ovidio Casio y su programa de gobier-

no contempla una larga serie de medidas progresistas que consigue llevar a la práctica: cesión de tierras sin cultivar a quienes se comprometían a trabajarlas, emancipación de todo esclavo que haya tomado en arrendamiento perpetuo tierras de su amo y las haya cultivado durante tres años, educación gratuita y servicio militar obligatorio para todos y, en general, reconocimiento de la libertad y la igualdad como derechos fundamentales del hombre. Se concede la ciudadanía romana a todos los habitantes de las provincias occidentales, a excepción de los cristianos, a quienes se requiere formalmente para que digan si su interés está en este mundo o en el otro; si responden que en el otro, no se les concede la ciudadanía o se les priva de ella, si ya la poseen.

Después de varios años de ucronías distópicas -me refiero a los que van de mediados de la década de los 60 a mediados de la de los 80, del siglo XX- ahora se han vuelto a escribir ucronías utópicas -eucronías, podríamos decir-, en las que el tema de los derechos humanos preocupa y se aborda decididamente. *Fire on the Mountain* (*Fuego en la montaña*, 1988) es una obra de un decidido luchador por estos valores, casi un amigo, Terry Bisson, quien partiendo de un hecho reductivo al parecer tan sencillo como que, en vísperas de la Guerra de Secesión, se culminó con éxito el asalto de John Brown al arsenal de Harpers Ferry y triunfó el motín de los esclavos, cien años después llega a un universo alternativo en que impera una verdeara justicia social y no existe la discriminación racial: África es el primer mundo.

La que quizá es la mejor ucronía sobre la guerra civil americana, *How Few Remain* (*Qué pocos quedan*, 1998), del ya citado Turtledove, arranca del extravío de la Orden Especial 191 del general Lee, con sus planes para la batalla de Antietam, el día más sangriento e la guerra,

que entonces cambió de signo, y que en nuestro mundo fue el punto de inflexión para la victoria yanqui y para el carácter "libertador" que revistió después la contienda que, para el autor y algunos más, en un principio tuvo bastante de lucha entre clanes familiares e industriales. En el mundo de este "what-if", en cambio, supuso que el Norte no venciera al Sur y en su desenlace presenta el tema de los derechos del individuo -y por eso la traigo aquí-, con un fuerte partido socialista fundado por Abraham Lincoln, tema que vuelve a aparecer en su continuación, *American Front* (1999), donde Roosevelt y Wilson, que dieron nombre a dos filosofías opuestas sobre la manera en que su país debería comportarse con el resto del mundo -engullir o convivir, elementalmente expresado-, son dos cameos que aparecen como los máximos mandatarios de los Estados Unidos del Norte y la Confederación del Sur, respectivamente.

Las explicaciones reductivas constituyen una de las tachas que ponen los historiadores a los fabuladores de la historia, aduciendo que ésta es como un río de corriente impetuosa al que un accidente puede desviar de su cauce, pero termina por volver a él, lo que desacredita que un acontecimiento singular baste para modificar el porvenir lejano. ¿Cronistas vs. ucronistas...?¹

Pero a veces estos fabuladores consiguen grandes logros a partir de presupuestos heterodoxos, como es el caso de nuevo de Turtledove, en *The Guns of the South* (*Las armas del Sur*, 1995), que narra con maestría cómo el hecho de que unos sudafricanos racistas viajen a la América de 1864 y proporcionen al ejército confederado cien mil modernos fusiles de asalto, hace que derroten a la Unión.

Volviendo a Renouvier, Roma, y con ella toda la Europa occidental, se rigen por la filosofía, entendida por el autor como comprensión y tolerancia. Emperadores y acontecimientos se van sucediendo entre la realidad y la ficción -cada vez con más ficción- hasta llegar a Carlomagno, y como anécdota contaré que las Cruzadas tienen lugar a la inversa, ya que son los cristianos de Oriente quienes intentan la reconquista de los Santos Lugares, la ciudad santa de Roma donde murió y está sepultado el apóstol Pedro, "la piedra sobre la que se edificó la Iglesia". Esta historia que podríamos llamar "especular", porque sustituye a la real como mirándola en un espejo, es una de las formas que a menudo reviste la ucronía.

Buen ejemplo de ello lo compone el gran *The Man in the High Castle* (*El hombre en el castillo*, 1962), una "if story" que valió un premio Hugo a su autor, el tristemente desaparecido Philip K. Dick, donde aparecen unos Estados Unidos divididos en una zona de ocupación alemana y otra japonesa. En ésta, un autor de ciencia ficción, que vive en un "alto castillo" escribe una ucronía en la que los aliados ganan la guerra y, consultado el Yi-king, un método de adivinación que están imponiendo los nipones, éste revela que el mundo imaginado por el escritor es el real, mientras que aquél en que los personajes creen vivir, y ellos mismos, son sólo aspectos virtuales de la realidad.

Y mejor ejemplo todavía lo ofrece el también premiado -con el Planeta- en 1976, el año siguiente al de la muerte de Franco, *En el día de hoy*, de Jesús Torbado, que obviamente toma

su título del “parte” del 1 de abril de 1939: “En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército faccioso, las tropas de la República han alcanzado sus últimos objetivos. La guerra ha terminado”, firmado por Manuel Azaña, Presidente de la República. El pero principal que se puede poner a esta ucronía es que resulta más oportunista que ambiciosa, pues al igual que en su contemporánea *El desfile de la victoria*, de Fernando Díaz-Plaja, el enfrentamiento entre las dos Españas tiene lugar del mismo modo y el bando vencedor excluye tras su triunfo al vencido: sólo varía quiénes fueron unos y otros.

Retomo de nuevo a Renouvier, cuya ucronía se remata con Carlomagno, en el siglo XVI de las Olimpiadas, según la datación del libro; para entonces ha concluido ya la Edad Moderna, con lo que nuestra historia se anticipa en casi un milenio. Fechar los acontecimientos según un calendario diferente del que utilizamos es moneda de cambio común en estas obras para establecer un “orden de diferencias”, y los aficionados nos sabemos de memoria que vivimos en el año 2754 *ab urbe condita* o, desde el 1º de septiembre, en el 7510 *etos kosmou*, año del mundo, que contaban los bizantinos.

Otro recurso a que suele acudir el ucronista para crear este orden de diferencias es la utilización de un lenguaje arcaico, en el estilo en general y con determinadas palabras en particular; así, en el citado *Los dos Jorges*, las cerillas son “lucifers”, los automóviles “steamers” y se emplean habitualmente formas de tratamiento desusadas, como “chief” o “excellency”.

Al final Renouvier detalla los adelantos científicos ya conocidos entonces, que van desde los cristales que corrigen los defectos de visión hasta las alas artificiales que permiten volar a los hombres, desde el alumbrado con antorchas que no se consumen hasta los barcos tripulados por un solo hombre que navegan más rápidos que si los moviesen centenares de remeros, desde los puentes sin pilares que cruzan los ríos más anchos hasta los ingenios que permiten levantar pesos enormes sin esfuerzo. El autor, honestamente, menciona aquí cuánto ha tomado del *Mirabili Potestas Artis et Naturae* de Roger Bacon.

La primera ucronía digna de ese nombre, aunque todavía no lo llevara, fue la que publicó en 1836 el también francés Louis Geoffroy, titulada *Napoleón y la conquista del mundo. 1812 a 1832. Historia de la conquista universal*, reeditada cinco años después como el *Napoleón apócrifo*, que es el título por el que se la conoce.

Se trata de un libro muy extenso que retrata a Napoleón como a un hombre excepcional. Existen personajes apetecidos por los ucronistas, como es el caso de Jorge Washington -al que hay autores que terminan ajusticiando-, la reina Isabel de Inglaterra -que no suele reinar en las ucronías- o Hitler -los “Hitler wins” componen todo un subgénero dentro del género- y Bonaparte es uno de ellos. Son muchos los que se han preguntado “¿y si Napoleón hubiera vencido en Waterloo?” y varios los que lo han respondido, aunque existen otras ucronías napoleónicas interesantes, como la que supone que huye de Santa Elena y funda los Estados Unidos de América Latina, denominación que en este caso ni el mismo Cela podría rechazar.

El *Napoleón apócrifo* pertenece a otro estilo de ucronías ya periclitado, es una epopeya, un canto épico a la *grandeur* de Bonaparte y de Francia, largamente desarrollada con fervor

napoleónico y patrio, dotada -como méritos principales- de coherencia interna y ricos detalles. Toma la historia en 1812, cuando el emperador entra triunfante en Moscú -"Napoleón entre Alejandro y Dios", que escribiría Victor Hugo-, y en poco más de un año, de la batalla de Novgorod a la de Cambridge, de Rusia a Inglaterra, conquista toda Europa.

Después de tres años de paz, emprende la conquista de Asia y África en una aventura plena de acontecimientos. La sublevación de Egipto, por ejemplo, la castiga desviando el Nilo desde Tebas, lo que convierte su feraz valle en un árido desierto. Luego une el mar Rojo y el Mediterráneo no por un canal, sino por un verdadero brazo de mar, para lo que no duda en emplear millones de trabajadores.

Buena parte de las ucronías presenta de alguna manera una ucronía dentro de la ucronía, que viene a ser la historia real. En las que suponen que los Estados Unidos no se independizaron de Inglaterra, por ejemplo, no suele faltar el libro ucrónico titulado "Las colonias triunfantes", o cosa parecida, y aquí lo que sucede es que, cuando Napoleón llega a Santa Elena, le asalta la pesadilla de no poder entrar en un Moscú en llamas, perder su ejército en retirada en el Beresina y regresar casi solo a una Francia dispuesta a traicionarlo; le invade un sudor frío y llega a ser presa del pánico, pero consigue reaccionar y volver al mundo que es el real para él, haciendo saltar la isla por los aires.

Asia y África son todas suyas en 1826, y América se echa en sus brazos en 1827, por decisión de los gobiernos de todos sus pueblos, así como las islas del Pacífico: queda entonces instaurada la monarquía universal. El Congreso de París de diciembre de 1827 declara al francés lengua del planeta, tanto para los hombres, pues desaparecen los demás idiomas, como para Dios, pues sustituye al latín en las ceremonias religiosas.

Con una sola lengua, un solo Derecho y una sola religión, que igualmente de eso se ocupa Napoleón, el mundo entero es feliz. El emperador tan sólo ve incumplido uno de sus deseos, el de que la piel de todos los hombres sea del mismo color; los sabios le informan de que eso precisará de siete generaciones. Por lo demás, progresan extraordinariamente las artes y las ciencias; éstas conocen los globos dirigibles de una capacidad grandiosa y los barcos de diez, veinte o más ruedas de palas. En el campo de la medicina se descubren vacunas para casi todas las enfermedades y se aprende a curar la ceguera y la sordera.

En 1828 Clemente XV, el anciano cardenal Fesch, tío del emperador, que ha sido elegido papa, lo corona: "Dios os consagra por mis manos monarca universal de la Tierra. Que su nombre sea adorado y el vuestro glorificado". Y Dios ofrece al mundo un prodigio en el cielo, tras el cual han desaparecido dos estrellas de la constelación de Orión. Como dice Versins -al que he recurrido para estas dos primeras ucronías francesas-, a Jesucristo sólo se le inmoló una nova, la estrella de Belén, y a De Gaulle ni una... El emperador muere cuatro años después, el 23 de junio de 1832, y se desconoce si su imperio se mantuvo o cómo se lo repartieron sus diadocos.

Ya se puede apreciar que las ucronías empezaron siendo escritas por los historiadores, en general hostiles a los autores de ficción por considerarlos poco rigurosos, que trataron con

conocimiento de causa los “condicionales contrafácticos” de la historia -prefiero estos términos al también empleado de “contrafactuales”-. Hoy día, en cambio, es más frecuente que estén escritas por autores de fantasía y ciencia ficción, con presupuestos históricos que pueden perder en rigor pero ganar en interés, quedándose los estudiosos de la historia con los ensayos.

Dejando a un lado pasajes como el del personaje de los *Episodios Nacionales* que está escribiendo una Historia de España auténtica, en la que Fernando VII es fusilado, la primera ucronía hispana que conozco recoge la crónica de siglos pasados, como la de Renouvier, y está inflamada de ardor patriótico, como la de Geoffroy. Es *Cuatro siglos de buen gobierno* (1885), de Nilo María Fabra, el hombre que hizo pasar nuestra prensa de periódicos para leer a periódicos para ojear, de “páginas grises, monótonas y amazotadas”, que dice Seoane, sin el menor relieve tipográfico, repletas de artículos de opinión y financiadas por los partidos, a páginas de información con titulares y noticias, con anuncios que permitían su financiación independiente. Fabra fundó la agencia de su nombre que, junto con Febus y Fama, fueron las tres que se encontró Franco en 1936 y, aprovechando que las tres empezaban por la misma letra, las fundió en la agencia Efe.

*Cuatro siglos de buen gobierno* arranca con la buena noticia alternativa de que el infante Miguel, hijo del rey Manuel de Portugal y nieto de los Reyes Católicos, no murió en 1500, a la edad de dos años, sino que llegó a la edad adulta y se convirtió en rey de Castilla, Aragón, Navarra, Portugal, Sicilia y el Norte de África, hasta el desierto de Libia. (Tampoco se hubiera rodado *Juana la loca* en este universo).

Este monarca ucrónico toma las medidas necesarias para que España no llegue al cabo de cuatrocientos años al estado en que ha llegado. Recupera a los judíos expulsados, convierte a los moriscos que se han quedado y hace de Iberia, con doble capitalidad en Toledo y Barcelona -el primer puerto del mundo-, la potencia hegemónica del mundo en todos los órdenes, supremacía que mantiene a finales del siglo XIX.

Entre sus conquistas técnicas figuran la construcción de ferrocarriles, que se desarrollan en nuestro país inversosímilmente pronto, y la canalización de todos nuestros grandes ríos. En lo político, Don Miguel alcanza ya unas Cortes con representación popular y, en lo económico, toma medidas para impulsar el comercio internacional, siempre con adelanto sobre las demás naciones. En lo religioso, tras proclamar la inquebrantable fe católica del monarca y la inamovible lealtad del pueblo ibérico a Roma, empieza por moderar la Inquisición y termina prohibiendo las donaciones testamentarias a la Iglesia, lo que hace que no se produzca la desamortización de Mendizábal, que tanto preocupaba al autor.

Esto pertenece ya a la segunda parte, donde se explica que no faltan árboles porque se ha atendido a la repoblación forestal, no se acepta la revolución francesa porque “aquí se habían implantado por medio de evoluciones lentas y progresivas, derechos y libertades que en otras partes sólo pudieron conquistarse por la violencia”. Cuando los franceses pretenden exportar sus ideas revolucionarias a Iberoamérica, España concede la independencia negociada a estas

naciones y las incorpora a la corona peninsular. En estos cuatrocientos años, España sólo mantiene una guerra, que la enfrenta al integrismo islámico, y a África llegamos, naturalmente, circulando por el túnel que pasa por debajo del estrecho de Gibraltar.

Al final de la ucronía, es de rigor, se vuelve sobre la realidad histórica para asustarse de cómo podrían haber ido las cosas: “¡Cuán grandes infortunios no lloraríamos ahora si la muerte, arrebatando en flor a Don Miguel I, último vástago varón de las dinastías nacionales, hubiera elevado al trono español a la Casa de Austria, convirtiendo a la nación señora de tantos pueblos en feudo de una familia ajena a nuestras costumbres!”.

Se trata de una narración regeneracionista, escrita por un autor que supone que la sociedad se basa en el avance de la ciencia y el buen gobierno, representado por la monarquía -estamos en tiempos de la Restauración-, que describe a Don Miguel como una máquina de tomar decisiones.

El tratamiento que da Fabra a esta ucronía coincide con el de sus cuentos de anticipación: “Entonces nuestra Caballería, que renovaba las proezas de su preclara historia, cargó con furioso ímpetu a los gritos de ¡Viva España!, sembrando la muerte y el pánico entre el ejército invasor”, y, luego, “por la gloria del Cuerpo y la voz de la Patria ultrajada”, los acorazados españoles maniobraron con tal audacia y valor que pasaron por ojo a los cruceros enemigos, evidenciando la superioridad de las dotaciones españolas, que peleaban por la honra de su bandera, sobre los mercenarios que no tenían más móvil que su soldada”.<sup>2</sup>

Iba a decir que esta coincidencia resulta paradójica, mas no es así: las ucronías funcionan a menudo como “anticipaciones” de un pasado diferente. Cuando empezaron a aparecer los ordenadores, los viejos cerebros electrónicos, sólo Murray Leinster, en su gran relato *Un lógico llamado Joe*, imaginó lo que podrían llegar a ser -y no se apreció debidamente en su momento, porque el lector no participaba de esa imaginación-. En cambio ahora sólo cabe recrear un pasado en el que el ordenador se inventa antes y describir los cambios a que dio lugar en la sociedad. Es lo que hacen, por ejemplo, en *The Difference Machine* (*La máquina de diferencias*, 1991) William Gibson, el cantor del ordenador, y Bruce Sterling, el inventor del término “cyberpunk”.

E, intentando hacer esto lo más ameno posible, diré que la última ucronía española que se ha escrito aparece en el *Visiones 2001*, la antología que prepara anualmente la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción. Un autor



novel, Ricardo Manzanaro -éste es su primer relato- nos cuenta en *Transferencia* un despacho entre el Presidente del Gobierno, el almirante Carrero Blanco, y el rey Don Juan Carlos, donde el primero informa al segundo de que están apareciendo en las afueras de Madrid unos extraños contenedores de basura que, además de los desperdicios que cabría esperar, contienen revistas porno y, lo que es peor, periódicos que ofrecen la noticia de que una persona sin importancia, como es Adolfo Suárez, ha jurado el cargo de Presidente del Gobierno ante Su Majestad. Obviamente, nuestro universo se está desprendiendo de la basura que le incomoda enviándola a un universo paralelo.

Mundos o universos paralelos y mundos o universos alternativos son expresiones que se suelen manejar como equivalentes, aunque en puridad habría que distinguir entre los universos alternativos, que son aquéllos en los que la existencia de uno excluye la del otro, y mundos paralelos, que son aquéllos en que los universos coexisten y, de alguna manera, es posible la comunicación entre ellos.

Apurando más las cosas, cabe que un viajero del tiempo pase de un universo alternativo a otro que destruye el suyo de partida, deviniendo el crononauta un náufrago temporal. Es lo que acaece en el clásico *Bring the Jubilee* (1952), de Ward Moore, que el traductor vertió como *Lo que el tiempo se llevó*, donde un americano que se desplaza doscientos años atrás arriba a unos Estados Unidos en que la Confederación ha ganado la guerra a la Unión, mas su llegada altera a su pesar el curso de la historia: Lee es derrotado en Gettysburg y surge el mundo que conocemos, desvaneciéndose el del protagonista.

El recurso al viajero del tiempo no está bien considerado hoy, se prefiere suponer que la historia se modifica por "causas naturales". Una espléndida conjunción de ambos la proporciona mi amigo Pedro Alberto García Bilbao quien, en ocasión del centenario del abandono de Cuba por España, escribió *Fuego sobre San Juan*, donde se combinan dos factores, un muy difícil y conseguido revés de la historia, debido a las distintas decisiones que tomaron una serie de responsables, dentro de la lógica de las cosas, y la intervención de un viajero del tiempo que, por decirlo así, va más allá del ámbito de esta narración concreta.

Hay novelas en las que la presencia de los viajeros del tiempo es intrínseca a las obras mismas. "Los arañas" y "los serpientes" que protagonizan *El gran cambio*, de Fritz Leiber, dos bandos opuestos que viajan por el tiempo para que la historia transcurra del modo que a ellos les interesa, es evidente que no podrían darse de otro modo, como tampoco los danielianos de Poul Anderson en *La patrulla del tiempo*, unos seres bondadosos del futuro, lejanos descendientes nuestros, que se desplazan igualmente por el tiempo para preservar la historia conocida y así su propio mundo.

Con lo que ya podemos pasar a las ucronías modernas, empezando por la que seguramente es la más conocida entre nosotros, por su calidad y por haber sido traducida hace años, que está dedicada a otro gran personaje ucrónico, la reina Isabel I. Keith Roberts fue un escritor muy británico que en 1968 publicó una ucronía distópica, *Pavana*, más distópica si cabe por la aparente frialdad y distanciamiento con que narra los acontecimientos. En ese 1968, en

Inglaterra no existen los Beatles ni Mary Quant, sino que padece un régimen medieval, sometida al férreo control de la curia romana.

Es una de las primeras ucronías que explicaron el cambio histórico por una multiplicidad de factores, aunque éstos se puedan sistematizar y jerarquizar: la reina Isabel muere asesinada, la Armada Invencible logra su objetivo, la Iglesia católica domina toda la Europa occidental, no aparece el capitalismo de origen protestante, los gremios y los sindicatos evolucionan de otra manera, etc.

Se trata de una narración antihispánica y anticatólica, y de un canto al progreso, cuyo principal enemigo es la fe ciega. Los mejores logros de este "fix-up", esto es, un conjunto de relatos enlazados entre sí a la manera de capítulos de una novela, son su prosa rica y detallada, y la caracterización de una serie de personajes aparentemente menores, el primero de ellos Jesse Strange, que abre el libro conduciendo alegremente su locomotora por una carretera de hierro; la bula papal *Petroleum veto* ha hecho que la evolución no vaya más allá de la máquina de vapor. (En las ucronías que reflejan un retraso técnico es frecuente que se manifieste a través del vapor, sin que haya aparecido el motor de gasolina).

La otra gran ucronía isabelina, que apareció ocho años más tarde, es *The Alteration*, del también inglés Kingsley Amis -sir Kingsley Amis, pues fue ennoblecido por la reina Isabel II a pesar del trato que dio a su antecesora Isabel I-, quien sólo escribió esta novela de ciencia ficción, pero sí varias de sátira social.

Y bastante de ella encierra *La alteración*, una novela en la que el escenario vale por toda la acción y donde sucesivamente vamos encontrando a un ucrónico Esteban I, hijo de Catalina de Aragón y el "abominable hereje" Enrique VIII, al que sucede en el trono, a un Lutero que llega al solio pontificio como Germánico I y varios "cameos" más. Se conoce como "cameos" a los personajes históricos que juegan en la ficción un papel distinto al que jugaron en la realidad, y también se da el fenómeno de que personajes de ficción en nuestro mundo sean reales en éste, como es el caso de James Bond, tan caro al autor, que le dedicó un ensayo entero.

La novela está repleta de guiños, como descuidos, al lector culto: Mozart vivió varios años más y compuso un segundo *Requiem* (K 837), "su mejor obra", *Hamlet* no lo escribió Shakespeare sino Thomas Kid y la Capilla Sixtina no la pintó Miguel Ángel sino Tiépolo. Pero sería un error no superar este nivel de lectura del libro, entendiéndolo tan sólo como un divertimento o como una obra ocurrente, calificativos ambos que ha merecido.

Su condicional contrafáctico de partida, su punto jumbar es que la Reforma protestante no tuvo éxito: apenas hay unos pocos protestantes de origen holandés en la Nueva York alternativa que es Nueva Amsterdam. Mas la acción de la novela no se desarrolla en los tiempos pasados, sino en 1976 cuando, entrado ya el último cuarto del siglo XX, Hubert Anvil es un candidato a "castrato".

En este universo el régimen inglés no es tan duro como el de *Pavana* y la técnica es algo superior: se conoce el motor de explosión y existen hasta artefactos voladores, más unos

trenes larguísimos que circulan a 50 Km/h (en Inglaterra se ha implantado el sistema métrico decimal). Como último guiño al lector se dice que existe la ciencia ficción, una *science fiction* que no se abrevia a las conocidas siglas SF, sino a CW, de *counterfeit worlds*, y hay también ucronías, abreviadas a TR, *time romances*.

El rizo de las ucronías isabelinas lo riza *Gloriana. The Unfulfill'd Queen* (*Gloriana. La reina insatisfecha*, 1978), del nuevamente inglés Michael Moorcock, más fantástico que ciencia-ficcionero, una a modo de fábula sexual laica que tiene lugar en un mundo alternativo al de Isabel y cuyo condicional contrafáctico arranca del siglo XII a.C., cuando unos supervivientes de la guerra de Troya arriban a las costas inglesas: cerca de treinta siglos después, Inglaterra no es la histórica, aunque reitero que tiene más de fantasía que de ucronía.

Además de estas narraciones de fantasía pura, se han escrito numerosos ensayos isabelinos, entre los cuales, por mencionar uno, citaré el que analiza cuán diferentes fueron los acontecimientos históricos tras la boda de don Juan de Austria con la reina María de Escocia.

Y, ahora, en vez de atender a un personaje, atenderemos a un acontecimiento histórico muy tratado en las ucronías o, mejor dicho, a dos, las dos grandes guerras de la nación americana. Ningún pueblo se ha preocupado tanto del reordenamiento de su pasado histórico, nos recuerda Nail Ferguson en su *Historia virtual*, como los Estados Unidos, haciéndolo siempre con un marcado carácter de inevitabilidad. Quizá por eso han sido los autores de ficción quienes han jugado el papel que no quisieron jugar los historiadores.

Sprague De Camp fue un norteamericano, fallecido el pasado año, que viajó por el mundo entero, habló muchas lenguas y lo mismo realizó investigaciones originales en los campos de la historia y la lingüística que dirigió los programas de "La Voz de América" que daban a conocer los últimos descubrimientos de la ciencia, además de escribir varios libros de ensayo y aún más novelas. Entre ellas figuran las dos primeras ucronías modernas, aparecidas en 1939 la una y un año después la otra.

La primera fue *Lest Darkness Fall* (*Que no descendan las tinieblas*), un título interesante en sí mismo y más todavía si se considera que fue el libro que decidió al mejor ucronista de la actualidad, el "maestro de la historia alternativa" Harry Turtledove, a estudiar historia, primero, a especializarse en historia bizantina, después, y a crear luego ese maravilloso tardoimperio romano, con capital en Bizancio, que en el siglo XIV mantiene todos los territorios de la Roma más extensa, en un universo donde Mahoma no fundó el Islam sino que se convirtió al cristianismo, pronunciando la famosa sentencia: "No hay más Señor que Dios y Cristo es su Hijo". San Mahoma es muy venerado en el Levante español, donde terminó sus días como obispo de Cartagena.

La segunda fue *The Wheels of If* (*Las ruedas del si*), que arranca de dos puntos jumbares independientes. El primero es que en el año 664, en el sínodo de Whitby, el rey Oswiu de Northumbria permaneció en la fe céltica; el segundo, que los árabes no fueron derrotados en 723 en Poitiers, cerca de Tours. En consecuencia lejana del uno, los vikingos descubrieron América en el siglo IX y, mediado el XX, su mapa es distinto. En el Norte aparece Vinlandia

-unos Estados Unidos que sólo se extienden desde Georgia hasta Winnipeg-, frecuentemente enfrentados a naciones indias como Dakotia, Cheroquia o Aztequia. En el Sur el imperio inca se ve amenazado por el emirato árabe de Darl-el Harb, como consecuencia remota de la referida victoria de Poitiers.

Los países más poderosos del Oeste de Europa son Northumbria, nuestra Escocia, y el emirato de Córdoba, que se extiende por toda España y la mitad de Francia, mientras que el Este está dominado por Bizancio. La iglesia católica occidental aparece como marcadamente céltica y no latina.

El libro no es nada parco en la descripción de este universo alternativo que, en el "orden de diferencias", habla un inglés medieval; se trata de una de las primeras ucronías que experimentó con el lenguaje. Toda ella está envuelta por un aire deliciosamente arcaico; los duelos de honor, por ejemplo, son muy frecuentes y están regulados por la ley: es la herencia de la noble rudeza vikinga. Los automóviles están movidos a vapor; el Colón alternativo fue por tiempo motivo de chanzas de beodos, por sostener que el mundo era redondo en un universo que lo sabía plano, etc.

Que los indígenas americanos fueran colonizados o no por los europeos es tema del que se han ocupado varias ucronías posteriores, con mayores pretensiones, como *Inca*, de Suzanne Alles Blom, donde Pizarro llega a un imperio que le hace frente con éxito, o *Aztec Century*, de Christopher Evans, donde Cortés es derrotado; muy inglés el autor, los aztecas terminan por conquistar Gran Bretaña. Estas ucronías proporcionan respuestas, a su manera, a las acusaciones hechas a los conquistadores, ibéricos o no, con respecto al trato que dieron a los indios y se interrogan *What if...?*, ¿y si los indios hubiesen sido los promotores de las democracias?

Escribe, entiendo que acertadamente, Robert Fogel que "todo historiador que se ha propuesto dilucidar las causas de la Guerra Civil (ciertamente todos los que argumentaron a favor o en contra de su necesidad) ha supuesto implícita o explícitamente lo que le hubiera pasado a la esclavitud si el desarrollo de algunos acontecimientos hubiera seguido un curso distinto del que realmente tomó". Gran parte de la voluminosa literatura sobre las causas de esta guerra no es ni más ni menos que el ordenamiento de la evidencia sobre los hechos que condujeron a ella, dictado por las distintas versiones de este mundo contrafáctico, aunque no utilicen el lenguaje de los condicionales contrafácticos.

Los ejemplos de estas ucronías los he ido poniendo durante la exposición, así que me dispongo a terminar, que ya he excedido largamente mi tiempo. Sólo dos cosas más:

La primera es que si, para las ucronías francesas era deudor de Versins, con respecto a las inglesas y americanas lo soy de mi amigo Alfred Ahlmann y George Hunt, que bajo ambos seudónimos finge ocultar su identidad Jesús Gil, Jesús Gil Fuensanta, un gran arqueólogo diplomado en ciencia ficción y licenciado en ucronías.

La segunda, que conozco más de medio centenar de ucronías, así que sé las muchas que me dejo. He prescindido de la eucronía *Ariosto Furioso*, de Chelsea Quinn Yarbro, donde se

plantea un Renacimiento italiano de mayor alcance político, lo que adelanta la unificación de Italia y hace que sea la potencia hegemónica en la América descubierta. Y de la cacocronía SS-GB, de Len Deighton, cuya espléndida trama policiaca se desarrolla en una Inglaterra conquistada por los alemanes en 1941.

También de la ambiciosa *Historia de la República Española*, de Víctor Alba, que supone que no llegó a haber guerra civil y que en 1940 nuestro país fue invadido por los alemanes, dirigiendo la lucha de los ejércitos "autonómicos" de guerrillas, desde Canarias, los héroes de la República, los generales Franco y Rojo.

La no menos ambiciosa, aunque no tan conseguida, *Alfonso XIV. Memorias de un regente*, de José Antonio Vaca de Osma, cuyo punto jumbur arranca de la noche del 14 de abril de 1931, cuando un ucrónico primo de Alfonso XIII se hace cargo de la regencia de España, que conoce un espléndido trienio de paz y prosperidad entre 1936 y 1939.

Ni una más (por más que me duela dejar de citar *El coleccionista de sellos*, de César Mallorquí, o *Las grietas del tiempo*, de Ángel Torres Quesada). A pesar de todas las que he omitido, espero haber acertado a dar una visión de lo que pueden ser las ucronías y su contribución peculiar al campo de la fantasía.



## NOTAS

- 1 Esta feliz expresión se debe al profesor Juan Ignacio Ferreras, quien intervino en el coloquio para manifestar que le hubiera gustado que se prescindiera de muchas referencias y se hubiera profundizado en esta cuestión.
- 2 Francisco González Rubio expuso en el coloquio que en estas ucronías late un “sentido de imperio” que vuelve a encontrarse cien años después en muchas obras de ciencia ficción, empezando por las del propio Asimov.



CONSTANTES ÉPICO-NOVELESCAS EN *DRÁCULA* DE  
BRAM STOKER: EJEMPLOS DEL RAPTOR/SEDUCTOR  
DEMONÍACO SEGÚN LA ÓPTICA DUMEZILIANA.

Javier M. Lalandá  
Universidad de Salamanca



El objetivo de la presente exposición no es otro que la comparación del *Drácula* (1897) de Bram Stoker, una de las novelas fantásticas más notorias del mundo occidental, con otros textos mitológicos y literarios relacionados con la misma. Como estos últimos no se refieren al tema del vampirismo, las analogías que observaremos se centrarán en los motivos acotados por corchetes [ ], provenientes de la, ya clásica, sistematización de Thompson (1955).

Según la clasificación que, durante el pasado siglo, Georges Dumézil postuló para el panteón religioso de los diferentes pueblos indoeuropeos, éste se repartía en tres clases, que reproducían las que formaban su sociedad: de primera función, sacerdotal; de segunda función, guerrera; y de tercera función, productora, dedicada al mantenimiento de todo lo necesario para la vida (por ejemplo, Dumézil 1985). A esta perspectiva obedece la generalidad de los textos a los que antes se hiciera mención, ya que es la única que puede estructurarlos coherentemente. También proviene de un detalle singular que llama la atención del lector, el modo en que Drácula se mueve por su castillo, tal y como lo describe Jonathan Harker (las referencias son de la edición que aparece en la bibliografía final):

*Le vi utilizar todos los salientes e irregularidades para descender a velocidad considerable, como un lagarto que se deslizara por una pared [...] Una vez más he visto salir al conde con sus movimientos de "lagarto" (Drácula, cap. III, p. 43).*

La similitud, al menos desde el punto de vista zoológico, entre el lagarto y el dragón (*Dracul*), apelativo este último aplicado al voivoda Vlad Tepes, famoso por sus violentos ataques a los turcos en la Valaquia del siglo XV, o sea Drácula, y el hecho de que éste seduzca a las mujeres que le agradan, conduciéndolas a sus dominios, ora arquitectónicos (castillo) ora demoníacos (las convierta en súbditas del Diablo), avala el intento de

comparación del Conde literario con los dragones o sierpes monstruosas [B 11.2.12: “el dragón es de un tamaño enorme] de las mitologías más antiguas de la Humanidad, que retienen contra su voluntad, simbólicamente hablando, a los elementos relacionados con la tercera función indoeuropea. Siguiendo esta línea de investigación, descubriremos que dichos seres suelen situar sus fortalezas en lo alto de montañas [B 11.3.2] —a las que llevan las mujeres que raptan [G 303.9.5]—, separadas, en ocasiones, del mundo de los mortales por corrientes de agua [F 141: “el agua como barrera del Otro Mundo”], que son vencidos en combate [B 11.11] y que, dado su carácter diabólico [B 11.9] pueden dominar los elementos, lo mismo que nuestro vampiro:

*las influencias atmosféricas que puede provocar el conde (Drácula, cap. XXIV, p. 328).*

Si bien es cierto que, al contrario de la mayor parte de los textos que se comentarán, Drácula no rapta a la protagonista principal de su novela, Mina Harker, sí que la seduce, haciéndola suya y preparándola para que le siga, llegado el momento, hasta su fortaleza:

*Cuando mi cerebro te diga: “Ven”, tú atravesarás tierra y mar para obedecer mis órdenes (Drácula, cap. XXI, p. 291).*

Sin más preámbulos, pasemos revista a algunos de los textos que pueden aportar una visión novedosa al mito de Drácula.

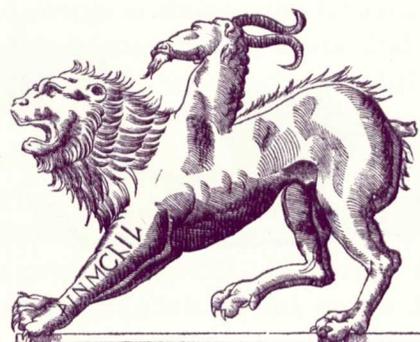
## EN LA INDIA Y EN IRÁN

Tanto en el Irán anterior a la llegada del zoroastrismo como en la India védica se celebraba, a finales del invierno, la festividad del Año Nuevo. En ella, los comparsas que recorrían los principales asentamientos urbanos representaban la muerte de un dragón: el dragón Vritra (también llamado Ahi o Azhi, “la Serpiente”), tras apropiarse de los recursos de la vida (aguas, vacas y mujeres), los retenía en su fortaleza [G 303.9.5: “rapto por el Diablo”]. El héroe divino Indra (Vritrahan = “matador de Vritra”) conquistaba dicha fortaleza, mataba al monstruo [B 11.11: “lucha contra el dragón”] y liberaba aguas, vacas —con lo que la fertilidad y los alimentos volvían a la tierra— y mujeres, que se entregaban a él en una hierogamia o matrimonio sagrado. Durante el combate, Indra era ayudado por los Maruts, que, en su calidad de bardos, le alababan con sus cánticos (Gonda 1962: 73-75; Widengren 1968: 59).

Vritra es descrito como una gran serpiente que vigila el mundo desde lo alto de una montaña [B 11.3.2], robando, deteniendo y apresando todas las aguas [B 11.7.2: “dragón que guarda un lago”]. Como nota curiosa, cabe recordar que la primera representación del dragón en los bestiarios obedece a la de un monstruo acuático, tal y como aparece en el *Fisiólogo griego*, posiblemente del siglo III (Malaxecheverría 1987).

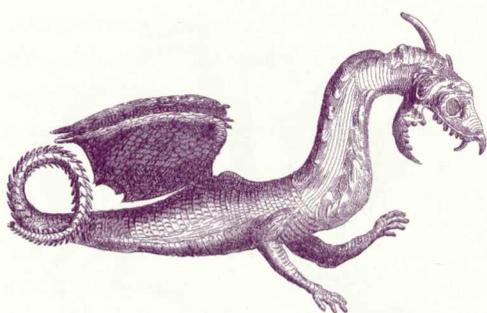
Con la transmutación de los mitos en epopeya, el *Ramayana*, escrito en un sánscrito relativamente popular por Valmiki y en una fecha próxima a los comienzos de la era cristiana

(pero deudora de hechos y situaciones propios de la época védica de la India, que anteceden al s. VII a. C.), repetirá, pues tal es la función del mito, el combate entre Indra y Vritra, personificados en esta ocasión, respectivamente, en Rama y Ravana. Recordemos que este gran poema épico narra cómo Rama, por orden de su padre, el rey Dasharatha, debe abandonar la ciudad de Ayodhya para vivir catorce años en la selva. Su propio hermano, Lakshmana, y su esposa Sita le acompañan al destierro. En medio de los bosques, Rama, vestido de cortezas como los anacoretas, da muerte a catorce mil rakshasa, súbditos de Ravana, que gobierna la isla [F 141: “agua como barrera del Otro Mundo”] de Lanka, posiblemente Ceilán. Ravana,



de diez cabezas [B 11.2.3: “dragón de muchas cabezas”] y a quien el poema tilda de “demonio noctívago”, “espíritu impuro” y de “impuro merodeador de la noche” (pues los rakshasa son demonios devoradores de hombres, uno de cuyos apelativos es el de *raktapa* o “bebedores de sangre”) rapta a Sita [G 303.9.5: “rpto por el Diablo”], aprovechando un momento en que ni Rama ni su hermano la acompañan, y la lleva en un carro volador hasta su isla, para convertirla en la primera de sus esposas, a pesar de la oposición de Dhatayú, el rey de los buitres. Tras muchas vicisitudes, los dos héroes, ayudados por el pueblo de los monos, en particular por su príncipe Hanumán, y el de los osos, asaltan Lanka [F 110: “viaje a otros mundos de la Tierra”; B 579.1: “viaje acompañado por animales”; B 563: “viaje guiado por animales”] y matan a Ravana [Q 213: “castigo del raptor”]. Sita es liberada [R 161.1: “amante rescata a su amada del raptor”], pero Rama la repudia. Sita se arroja a una hoguera: el fuego la respeta. Renacida de este modo, Rama -que ha recibido la revelación de ser un avatar de Vishnú (y no de Indra, como debió de constar en la redacción original del poema)- la acepta, recibiendo el reino de su padre Dasharatha, cumplidos ya los catorce años de exilio. Por petición del héroe, Indra resucita a todos los monos muertos durante el combate. Ya en Ayodhya, Rama instaaura la Edad de Oro.

Hasta aquí el resumen de los libros III al VI de la redacción primitiva de la epopeya, que concuerda con un texto anterior, el *Ramopakhyana*, insertado en el *Mahabhárata*, y con el primer capítulo del libro I, que es un resumen de la obra, ya que el *Ramayana*, tal y como ha llegado a nosotros en la versión posterior a Valmiki, consta de siete libros. En el séptimo, que, como ya se ha dicho, acusa el influjo del pensamiento vishnuista, Rama, tras conocer que sus súbditos no ven con buenos ojos que haya acogido nuevamente como esposa a Sita



-porque ésta permaneció hospedada durante un año en la casa de Ravana-, ordena que sea conducida fuera del reino y abandonada en la ermita del poeta Valmiki. Allí da a luz dos hijos. Cuando, más tarde, Rama va en su busca, ella desaparece milagrosamente de su vista.

Debe puntualizarse que Rama sólo consigue su reino al aceptar a Sita (Dubuisson 1986: 89), pues ésta, al igual que las diosas del lugar célticas -de las que Ginebra en los mitos artúricos es una personificación- son las detentadoras del poder regio. La escena de la repudiación última trae también a nuestra memoria la que Arturo efectúa en la persona de Ginebra, tal y como se expresa en

algunas versiones del mito artúrico, por lo que merecería una comparación entre ambos ciclos, ahora imposible en el presente contexto.

El dios Mithra, que bajo el nombre de Mitra llega a Roma en los últimos tiempos del Imperio, era el encargado en el dominio iránico de acabar con el dragón, como Indra en la India, tal y como nos informa uno de los rituales de su culto (Widengren 1968: 62), que escenifica un simulacro litúrgico de la batalla, en el transcurso de la cual el oficiante de mayor grado mata a la bestia a golpes de maza [B 11.11: "lucha contra el dragón"]. Dicho sea de paso, este mito se relaciona con el de Marduk matador de Tiamat, descrito en el babilónico *Poema de la Creación* (o *Enuma Elish*), redactado en la forma que ha llegado hasta nosotros, en dialecto acádico, por el tiempo de la IIª Dinastía de Isin (del 1150 al 1025 a. C.), posiblemente durante el reinado de Nabucodonosor I (Bottéro 1985: 115). Curiosamente, esta dinastía sucede a la dominación de los cassitas (entre 1590 y 1150 a. C.), pueblo dominado por una aristocracia indoiraniana, que pudo extender el mito del matador de dragones al ámbito mesopotámico.

Con el transcurso del tiempo el Irán reelaboraría este mito, convirtiéndolo en la historia de Trita Aptya (el tercero, *trita*, de tres hermanos, los Aptya), vencedor de un monstruo de tres cabezas [B 11.2.3.2: "dragón de tres cabezas"], que el *Avesta* convierte, a su vez, en Thraetaona, adversario del tricéfalo Azi Dahaka (Widengren 1968: 59-60; Dumézil 1985: 26-43). Precisamente, Firdusi se basará en ella a la hora de escribir el episodio de Feridún y Zohak, inserto en el *Libro de los Reyes* (*Shah Námah*), compuesto durante los primeros años del siglo XI con la intención de narrar la historia mítica del Irán, historia que, a los trescientos cincuenta años del hundimiento del imperio sasánida por obra de los invasores islámicos, comienza a desdibujarse en el recuerdo.

En dicho episodio, que muestra la importancia que Firdusi otorga al simbolismo femenino, Feridún, armado con una maza, el arma arquetípica de los héroes divinos como Indra, Mithra, Hércules o Thor, vence al usurpador Zohak, que, humano en un principio, se había convertido en un monstruo de tres cabezas -dos serpientes nacieron en sus hombros después de tomar los alimentos impuros que le sugirió Iblis, el Diablo iranio-islámico-, suplantando luego al rey Yemshid y llevando por la fuerza a su palacio [G 303.9.5: “rapto por el Diablo”] a las dos hermanas de éste, Shehrinaz y Ernevaz. Finalmente, ambas son liberadas por Feridún [B 11.11.4: “lucha contra el dragón para liberar a princesa”; R 111.1.3: “rescate de princesa (o doncella) raptada por el dragón”], que encadena a Zohak en una cueva del monte Demavend [Q 213: “castigo del raptor”] hasta el fin de los tiempos.

Veamos el breve fragmento en que Feridún descubre a las dos jóvenes y traza los planes de su venganza con un lenguaje muy similar al de las obras caballerescas europeas de aquel tiempo (Firdusi 1989: 55-84):

*-Señor, tú eres Feridún, destinado a convertir en nada magias y encantamientos, aquél por cuya mano ha de morir Zohak. Tu valor librará al mundo. Éramos inocentes doncellas de stirpe real y a él nos sometimos por temor a la muerte. De otro modo, ¿cómo hubiéramos podido sufrir el yacer y levantarnos con semejante sierpe a nuestro lado?*

*Y Feridún respondió:*

*-Si el alto Cielo me concede la justicia que merezco, arrancaré de la tierra toda mancha del monstruo; dejaré inmaculado este mundo impuro. Mas ahora debéis decirme dónde mora el hórrido reptil.*

## EN LA EUROPA MEDIEVAL

En el ámbito europeo, las historias del matador del dragón, siempre raptor de elementos de tercera función, darían lugar a la leyenda de San Jorge. Aunque el cristianismo haya moldeado poderosamente los materiales originales, en un claro intento de asimilación del paganismo, aún es posible encontrar características de sus rasgos primitivos en las antiguas leyendas de Egipto, en especial las conservadas entre los coptos, y Etiopía (Wallis Budge 1888 y 1930). La figura de San Jorge podría ser el resultado de la fusión del mito indoiranio del matador de dragones con el egipcio de Horus, archienemigo de Set-Tifón (ambas divinidades relacionadas con la sequía y la esterilidad) y, posteriormente, de la serpiente Apep, que merodea por el mundo de ultratumba (en copto *Apof* o *Apofis*), tal y como muestra un conocido relieve tardo-egipcio de época romana, estudiado hace más de cien años (Clermont-Ganneau 1876-1877), que reproduce el combate de Horus caballero -con cabeza de halcón y tocado egipcio, pero vestido a la romana, armado de loriga y cubierto con el manto de los oficiales superiores del ejército- con un cocodrilo, símbolo tardío de Set, que intenta debatirse de la lanza con la que el jinete le clava literalmente en el suelo.

Sabemos que la leyenda cristiana, tipificada por Jacopo Voragine en su *Leyenda Dorada*, hace de San Jorge un tribuno, oriundo de Capadocia, que llega a Silca, en la provincia de Libia, amenazada por el dragón que vive en un lago cercano a aquella ciudad [B 11.3.1.1] e infecta con el aliento a sus moradores. Pasado el tiempo, al echar éstos a suertes quién ha de ser la persona que, junto con una oveja, constituya la diaria ración alimenticia del monstruo [B 11.10.2: “dragón devora a gente”; B 11.10.0.1: “sacrificio de animales al dragón”], la elección recae en la hija del rey [S 262.4: “sacrificio de una doncella para salvar a sus parientes”]. En aquel momento llega el tribuno, llamado por el monarca [R 111.1.3: “rescate de princesa (o doncella) raptada por el dragón”], y acaba con el dragón [B 11.11: “lucha contra el dragón”]. El rey se bautiza y construye una enorme iglesia dedicada a Santa María y a San Jorge, de la que comienza a manar una fuente muy abundante de agua tan milagrosa que cura las dolencias de todos los que la beben.

Los particulares de que el dragón viva en un lago (ocupando sus aguas e impidiendo toda proximidad a ellas), que el sacrificio diario exigido sea de ganado y de una persona (en el caso particular estudiado una doncella) y que a su muerte nazca una fuente (se liberen las aguas), relaciona a San Jorge con el mito de Indra, matador de Vritra. Un poema en árabe, *La alabanza de Girgis el romano* (Davidson 1984), que se recita durante la festividad de San Jorge, nos informa de la pervivencia del mito en las iglesias de credo copto. Así comienza:

*En Beirut había un río de aguas que bajaban, era como el río de Egipto que llevaba agua a los hombres y al ganado: en aquel río había un dragón, y en él entró y moró el maldito, y en el vientre de este dragón entró el Diablo, el adversario del Justo. Cada año, a comienzos del mes, el Diablo se metía en el río: la gente vivía en pena e indignación por la maldición de sus aguas [...]. Durante todo un año había sido la costumbre de ese Maldito quedarse en el bosque. Pero luego bajó al río, hermanos, y retuvo las aguas con su lengua, y toda la gente tuvo sed por aquello y se aterrorizó de su ira [...] cuando exclamó fieramente: “¡Soy el amo de este valle! ¡Traedme una novia de vuestra tierra para que mis ojos disfruten de ella y para que, después de disfrutarla, acabe con ella! Entonces dejaré de retener las aguas”. Y allí se quedó durante una estación, recibiendo una novia de mis señores. Cada año le dieron una virgen, vestida toda ella de verde, hasta el año en que la suerte recayó, para que fuera a él, en la hija del Sultán.*

El color verde de los atavíos de las vírgenes refuerza la idea de que se trata de representantes de la fertilidad (de la tercera función), al asociar sus ropas a este color, que, por otra parte, es el que le corresponde en el mundo islámico a San Jorge, llamado El-Khidhr (“El Verde”). Observemos que el dragón, habitado por el Mal, retiene las aguas (“con su lengua”, lo que es imposible, a menos que se trate de un sentido simbólico) y a las doncellas, a las que acaba devorando. El Sultán decide llamar a Girgis el Romano -ya santo, pues se dice de él que es “un mártir del Dios Bendito”-, y éste acompaña a la hija del Sultán a su encuentro con el dragón, que, espantado al reconocerlo, le pide merced, declarando que liberará las aguas. Girgis le clava su espada en un ojo y, finalmente, lo alancea, salvando así a la joven y a las aguas, que se derraman tumultuosas y tintas en la sangre de la bestia.

*La Gran Conquista de Ultramar* (abreviada como GCU) recoge el combate que tiene lugar en las inmediaciones del monte Tigris, entre Baldovín y una gran sierpe. Posiblemente el redactor anónimo de la obra ambientada en las Cruzadas, adaptada a finales del siglo XIII de una gesta épica de Guillermo de Tiro e impresa en España a principios del siglo XVI, recordó la figura de San Jorge como matador del dragón y otorgó su personalidad al caballero cristiano Baldovín, que vence a la sierpe [B 11.11] con la ayuda divina. A lo largo de la narración descubrimos los símbolos inequívocos de la potencia diabólica, pues la serpiente, posible asimilación del dios Tifón (*Teogonía*, vv. 820-885; Vian 1960), de cualquier modo poseída por el Diablo [B 11.9], suscita el mismo tipo de fenómenos atmosféricos que después han sobrevivido en las creencias populares de los árabes: los remolinos de aire que se forman en las arenas del desierto son obra de los *yunnum* y de otros espíritus malignos; también descubrimos que los poderes de la Cruz son invocados contra el monstruo, que, desde lo alto de la peña que lo cobija [B 11.3.1.1], es el responsable de la devastación de una tierra que, otrora fértil, ha convertido en yerma.

En el episodio a que nos referimos, Corvalán de Oliferna vuelve herido a su tierra, llevando consigo una columna de prisioneros cristianos. El rey Abraham ha solicitado la ayuda del soldán de Persia contra la sierpe que asola sus dominios, a la que nada parece detener. Sólo uno de sus cautivos, Baldovín, al oír los gritos de socorro de su hermano Arnol, también cautivo, que ha sido atacado por el dragón, consigue acabar con él, gracias a llevar colgado del cuello un pergamino donde han sido escritos los setenta y dos nombres de Dios:

*Yendo así andando su camino, derecho para Oliferna, levantóse una gran tempestad de viento e de pedriscos, que caían de las nubes, e torbellino que revolvió el polvo, e tan grande e tan espeso que les quitó la vista [...]. E avía una muy gran sierpe, de la cual contaremos agora aquí, en aquella tierra del monte Tigris en una peña muy alta, e ésta era una fiera muy grande e muy espantosa, e tenía en el cuerpo treinta pies en luengo, e en la cola, que avía muy gorda, doce palmos [...]; las uñas avía tan luengas como una vara de cuatro palmos, e cortavan como navaja, e eran tan agudas como alezna; e los sus dientes agudos e luengos, más que los de la víbora; e el su cuerpo era como concha, e tan duro que ninguna arma non gelo podría falsar [...]; e avía cabellos luengos quanto un palmo, e duros, e tales e tan fermosos como hilos de oro, e la cabeza muy grande e ancha, e los oídos muy espantosos de ver, e las orejas mayores que de una adaraga, con que se escudaba e se encubría a manera de esgrimidores, de tal forma que non la podía ninguno herir en la cabeza [...]; e non pasava ninguno por aquel camino que d'ella pudiese escapar a vida, e avía destruido esa tierra yerma a derredor tres jornadas, ca las gentes de las villas de los castillos al derredor eran huidos por miedo d'ella, e por ende non avía \_vianda alguna [...]. E al cuarto día acaescióles una muy fuerte ventura, ca se levantavan vientos que se combatían unos a otros, e comenzóse al aire a enturbiar, e en esto levantóse una nube muy espesa e tan oscura que perdió la vista e el conocer de la tierra [...]; mas tanto era ya llegado al monte que vio aquella bestia mala, e descendió muy hambrienta del monte [...] e cuando la vio Arnol de aquella manera venir perdió el corazón e el esfuerzo que antes tenía, e dijo:*

*-¡Ay, cativo, agora seré todo desfecho, jamás nunca tornaré a Balbais!*

[...] Después que Baldovín entendió bien lo que decía su hermano, ovo muy gran pesar, e hincó los hinojos ante Corvalán e dijole:

-Señor, aquél es mi hermano, que lleva la sierpe [...], e pídivos de merced que me otorguedes que lidie yo con ella [...].

E encomendóse a Dios e fuese derechamente para el lugar do yacía la sierpe durmiendo [...], e fizo él luego el signo de la Cruz e dijo así, que la conjuraba por Dios e por sus santos que no oviese poder sobre él de manera que él fuese vencido [...]. E Baldovín llamó estonces el gran nombre de Dios, e tenía en la mano una de las espadas e quiso ferir la sierpe, mas saltóle ella de travieso e tomóle la espada con los dientes e quebrantó toda la manzana que tenía, e quiso tragar la espada, mas atravesósele [...]. E Baldovín, llamando todavía los grandes e altos nombres de Dios, e después que los ovo dicho, mostró Nuestro Señor Jesucristo la su virtud. E estonce le salió el Diablo por la garganta [...]. Después que el Diablo salió de la sierpe, así como es dicho, levantóse un torbellino negro e espantoso e muy espeso, e decendió sobre la gente de Corvalán, e perdieron todos la fuerza e fueron desmayados a maravilla [...]. E fueran todos perdidos sino por el abad de Sandanís e el obispo de Flores, que entendieron luego que aquella obra era de espíritu maligno, e fueron luego para ellos e ficieron el signo de la cruz, e llamando los altos nombres de Dios, que ellos sabían, como aquellos que eran muy grandes clérigos; e el Diablo partióse luego de allí e fuese para el río, e no supieron más qué se hizo e tiróse aquella tempestad (GCU, II, CCXLII-CCXLVIII).

Volviendo a la variante del dragón como secuestrador de mujeres, no olvidemos que ésta también se halla presente en el mundo céltico. En los dos textos que se verán, los materiales mitológicos son casi irreconocibles, y sólo la singularidad que supone la irrupción de un motivo que desentona de la trama general del argumento permite reconocerlo como tal.

En *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*, escrita por Chrétien de Troyes en la segunda mitad del siglo XII, Ginebra es raptada de la corte de Arturo por el caballero Meleagante, que la lleva al reino de Gorre, tras vencer en desafío a Keu. A dicho reino, posible representación del Otro Mundo, "del que ningún extranjero regresa" (v. 641), separado del de los vivos por una impetuosa corriente de agua [F 141: "agua como barrera del Otro Mundo"], sólo puede llegarse por dos caminos: el Puente de la Espada o el Puente bajo el Agua [F 152: "puente que conduce al Otro Mundo"]. Felizmente, Lanzarote, tras vencer dos veces a Meleagante y acabar finalmente con él, consigue la libertad de Ginebra [R 161.1: "amante rescata a su amada del raptor"] y de todos los prisioneros que aquél había hecho a lo largo de los años, pues, por así decir, era un caballero del Mal, o estaba habitado por él [G 303.9.5: "rapto por el Diablo"]: "A diario hacía lo que en gana le venía, pues la deslealtad le placía, y jamás se cansaba ni aburría de cometer villanía, traición ni felonía" (vv. 3149-3153).

El relato conocido como "La incursión de Fróech para recobrar su ganado", inserto en el ciclo mitológico irlandés del Ulster, procede de fuentes diversas, posiblemente relacionadas todas ellas con el primitivo motivo del rapto por un dragón demoníaco, pero reelaboradas de un modo inconexo a mediados del siglo XII y agrupadas en el, así llamado, *Libro de*

*Leinster* (Gantz 1981: 21, 113-126). Al principio la narración se desarrolla en el reino de los Side, cuando Fróech acude a su tía Bóand en busca de presentes; luego se desplaza a Connachta, donde el héroe pide la mano de Findabair, hija de Ailill y Mebd. Éstos no sólo se la niegan sino que conspiran para acabar con él, al punto que Fróech se ve enfrentado a un monstruo acuático [B 11.3.1.1: “dragón que vive en un lago”], al que mata. Entonces aparece un nuevo tema: el viaje que Fróech, acompañado por otros héroes, entre ellos Conall Cernach, realiza desde Irlanda a una región situada más allá de los Alpes, a la que sólo puede llegar cruzando el Atlántico [F 141: “agua como barrera del Otro Mundo”], con el objeto de recobrar a su mujer (posiblemente Findabair), a sus tres hijos y al ganado, que han sido raptados sin que se sepa por quién, pues sólo se dice que una serpiente guarda la fortaleza donde están encerrados [posiblemente G 303.9.5: “rapto por el Diablo”]. Con la liberación de todos ellos [R 161.1: “amante rescata a su amada del raptor”; R 111.1.3: “rescate de princesa (o doncella) raptada por el dragón”] y el regreso a Irlanda, termina la narración.

Como antes se anunciara, da la impresión de que la parte final de esta historia se halla dominada por el viejo motivo indoeuropeo, ya observado en el caso indoiranio, del secuestro por un ser serpentiforme de elementos de la tercera función: mujer, hijos (no hijas en este caso) y de ganado, pero malamente fusionado con los materiales que conforman las partes anteriores, donde aparece un monstruo acuático, debido todo ello al desconocimiento de una tradición, vieja ya de más de dos mil años, que, por el tiempo de la fijación por escrito de la narración es, a todas luces, incomprensible.

### FINALMENTE, DRÁCULA

Después del material analizado, es evidente la relación entre la novela de Stoker y los ejemplos estudiados de la leyenda del matador de dragones o de seres demoníacos, raptadores todos ellos de elementos de tercera función, específicamente mujeres. En efecto, el Diablo se manifiesta mediante Drácula, que lleva el sobrenombre de “Dragón” y que, como antes pudimos apreciar, se mueve por las paredes de su castillo como un reptil [G 303.3.2.4: “el Diablo como dragón”]; vive en Transilvania, separada de Inglaterra, donde se desarrolla básicamente la narración, por el mar [F 141: “agua como barrera del Otro Mundo” (la morada continental de Drácula)]; al



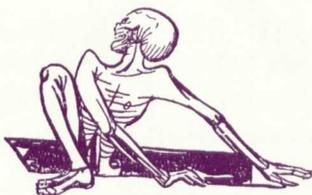
igual que un dragón, posee el poder de la metamorfosis [B 11.5.1]; seduce o rapta a mujeres [G 303.9.5]; su castillo se halla en lo alto de una montaña [B 11.3.2], a la que sus perseguidores llegan tras cruzar un puente [F 152] -pues tal es el Paso de Borgo, que ellos deben tomar para llegar al castillo-. Finalmente, el amante, Jonathan Harker, libera a su amada Mina, de su raptor (que tenía esclavizada su alma) [R 111.1.3: "rescate de princesa o (doncella) raptada por el dragón], matándolo [Q 213: "castigo del raptor"], aunque el auténtico héroe de la novela no sea él, sino el doctor Van Helsing, tan sabio (personaje de primera función) como guerrero (personaje de segunda función).

Aunque la relación entre la novela y buena parte de los motivos examinados, que hemos realizado como un mero ejercicio de literatura comparada, no nos permita la aseveración de que Stoker fuera consciente de la misma, podemos especular acerca de si el autor irlandés imaginó un desenlace diferente para su novela. Cabe preguntarse, entonces, si, en el caso de que Mina Harker hubiera seguido a su amo a Transilvania, y el grupo de camaradas hubiese terminado con su raptor, su esposo Jonathan Harker la hubiera recibido nuevamente como esposa. Creemos que no, pues -recurriendo nuevamente a la comparación con una de las obras examinadas- si el *Ramayana* original de Valmiki supedita la purificación de Sita, sólo a efectos sociales, no morales, al hecho de arrojarla a la pira que respeta su integridad física, consecuencia de su integridad moral, la novela de Stoker reconoce la impureza de Mina, pues Van Helsing no niega sus palabras, aun supeditándolas a la destrucción de Drácula, por lo que hay que pensar que dicha impureza hubiera sido invencible si Mina hubiera vivido bajo el mismo techo que su raptor:

(Mina): "*¡Impura, impura! ¡Incluso el Todopoderoso rehuye mi carne contaminada! ¡Habré de llevar esta marca vergonzante hasta el día del Juicio Final!*"

(Van Helsing): "*Esa señal desaparecerá cuando Dios quiera liberarnos de la pesada carga que sobre nosotros ha caído*" (Drácula, cap. XXII, p. 299).

Si así hubiera sido, los lectores decimonónicos, menos liberales que aquellos que se deleitaban en escuchar las historias escritas por Firdusi, habrían obligado a Stoker a condenarla a muerte. Como la alternativa de un final infausto no debió de agradar al autor -tampoco al editor y menos aún le hubiera agradado a los futuros lectores-, éste renunció a ella y nos ofreció el desenlace feliz que ha llegado hasta nosotros.



## BIBLIOGRAFÍA

- Bottéro, J.** | *Mythes et rites de Babylonie*, Ginebra-París, 1985.
- Chrétien de Troyes** | *Lanzarote del Lago o el Caballero de la Carreta*, edición de C. García Gual y L. A. de Cuenca, Madrid, 1976.
- Clermont-Ganneau, Ph.** | "Horus et Saint Georges d'après un bas-relief inédit du Louvre (Notes d'archéologie orientales et de mythologie semitique)", *Révue Archéologique*, 32 y 33, 1876-7.
- Davidson, H. R. E.** | "The Praise of Girgis the Roman", en *The Hero in Tradition and Folklore*, ed. por H. R. E. Davidson, Londres, 1984, pp. 8-9, 156-181.
- Dubuisson, D.** | *La légende royale dans l'Inde ancienne. Rama et le Ramayana*, París, 1986.
- Dumézil, G.** | *Heur et malheur du guerrier*, París, 1952.
- Firdusi** | *Il Libro dei Re*, selección de G. Agrati y M. Leticia Magini, Milán, 1989.
- Gantz, J.** | *Early Irish Myths and Sagas*, Hardmonsworth, 1981.
- Gonda, J.** | *Les religions de l'Inde. T. 1: Védisme et hindouisme ancien*, París.  
*Gran Conquista de Ultramar, La* (1951[reedición]), notas críticas y glosario de P. de Gayangos, Madrid, 1962.
- Hesíodo** | *Teogonía. Trabajos y días. Certamen*, edición de A. y M<sup>a</sup> A. Martín Sánchez, Madrid, 1986.
- Malaxecheverría, I.** | "El dragón en el bestiario medieval", en *El Drac en la cultura medieval*, Barcelona, 1987, pp. 63-73.  
*Poema babilónico de la Creación, El* (1981), edición de F. Lara Peinado y M. García Cordero, Madrid, 1987
- Stoker, B.** | *Drácula*, traducción de F. Casas, Madrid, 1984
- Thompson, S.** | *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington/Indianápolis, 1955.
- Valmiki** | *El Ramayana*, edición de Juan B. Bergua, Madrid, 1970
- Vian, F.** | "Le mythe de Tiphée et le problème de ses origines orientales", en *Éléments orientaux dans la religion grecque ancienne*, (Colloque de Strasbourg, 22-24 mai 1958), París, 1960, pp. 17-37.
- Vorágine, Jacobo** | *Leyenda Dorada*, traducción de Fray J. M. Macías, Madrid, 1982.
- Wallis Budge, E. A.** | *The Martyrdom and Miracles of St. George of Capadocia. Coptic Texts*, Londres, 1888.  
| *George of Lydda. A Study of the Cults of St. George in Ethiopia*, Londres, 1930.
- Widengren, G.** | *Les religions de l'Iran*, París, 1968.

## RELACIÓN DE MOTIVOS ANALIZADOS

(de S. Thompson [1955], *Motif-Index of Folk-Literature*, Bloomington/Indianápolis).

### DRAGÓN:

- B 11.2.12 | “de enorme tamaño”.
- B 11.9 | “dragón poseído por el Diablo”.
- B 11.11 | “lucha contra el dragón”.
- B 11.3.2 | “dragón vive en lo alto de una montaña”.
- B 11.7.2 | “dragón guarda un lago”.
- B 11.3.1.1 | “dragón vive en un lago”.
- B 11.2.3 | “dragón de muchas cabezas”.
- B 11.2.3.2 | “dragón de tres cabezas”.
- B 11.10.2 | “dragón devora a gente”.
- B 11.10.0.1 | “sacrificio de animales al dragón”.
- S 262 | “sacrificios periódicos a un monstruo”. ¾ S 262.4: “sacrificio de una doncella para salvar a sus parientes”.
- B 11.5.1 | “el dragón posee el poder de la metamorfosis”.

### DIABLO:

- G 303.3.2.4 | “el Diablo como dragón”.

### RAPTO:

- G 303.9.5 | “rapto por el Diablo”.
- R 161.1 | “amante rescata a su amada del raptor”.
- R 111.1.3 | “rescate de princesa (o doncella) raptada por el dragón”.
- B 11.11.4 | “lucha contra el dragón para liberar a princesa”.
- Q 213 | “castigo del raptor”.

### VIAJES:

- F 110 | “viaje a otros mundos de la Tierra”.
- B 579.1 | “viaje acompañado por animales”.
- B 563 | “viaje guiado por animales”.
- F 141 | “agua como barrera del Otro Mundo”.
- F 152 | “puente que conduce al Otro Mundo”.





## EL INTERIOR FANTÁSTICO. RAZONES DE UNA ANTOLOGÍA

**Pilar Pedraza**  
*Universidad de Valencia*



Considero un privilegio el que los Amigos del Museo Romántico me hayan invitado a participar en estas Jornadas y les quedo muy agradecida. El título de mi charla se refiere a los espacios construidos y amueblados con palabras en la literatura, y su pretexto es una antología de relatos sobre este asunto que he tenido el gusto de realizar por encargo del Colegio de Decoradores de la Comunidad Valenciana en el marco de la Feria Internacional del Mueble de Valencia en su edición del año 2000. Actualmente el libro está en prensa y confío en que no tardará en ver la luz. Puedo asegurarles que el encargo y la pasión por el tema han coincidido plenamente.

No sé si a ustedes les ocurrirá lo que a mí. Experimento un intenso placer en el hecho de ubicarme imaginariamente en el espacio construido por las palabras cuando estoy leyendo ficción, especialmente novela del siglo XIX. Me recreo tanto en su atmósfera que llego a olvidar otros elementos del texto. No conozco nada más delicioso que la llegada de los personajes al caserón en una noche de tormenta. Es un lugar común esencial de la literatura y el cine, sobre todo en el género fantástico. Todo en él es conocido y está gastado, pero conmigo continúa teniendo éxito. Este caserón no es sólo un refugio donde guarecerse del viento y la lluvia, sino también un ámbito de misterio, habitado por desconocidos, tal vez monstruos, quizá por la muerte misma. El peligro que corre nuestro representante en el texto nos hace estremecer. Nosotros, cómodamente instalados en un sillón junto a la estufa, experimentamos un enorme bienestar cuando es abandonado en una alcoba inmensa y fría, alumbrado por una vela, con las paredes cubiertas de tapices con escenas sangrientas, y oye girar la llave en la cerradura por fuera. Porque los lectores somos un auditorio sadiano por naturaleza, así como, en tanto que espectadores del cine, puede denominárenos justamente "voyeurs".

Voy a tratar de hablarles de la atmósfera de algunos relatos, del papel que juegan en ellos la decoración y ciertos muebles, y de por qué los he escogido para formar parte de la antología. La lectura de obras de ficción nos traslada a espacios creados y amueblados por las palabras. Hay épocas en la literatura en que el diseño de esos espacios es somero. Nos tropezamos con muebles en ese deambular. Pero en otras, el espacio está profusamente dotado de objetos y adornos hasta llegar a ser un escenario teatral. Y hay también una época de oro, aquélla en que el mueble y el interior son una emanación de los personajes o de los conflictos del texto, que ocupa el romanticismo y el simbolismo, y ha dado a la historia de la lectura sus horas más placenteras, al entregar al lector abundantes elementos donde apoyarse y reposar, sin apoltronarse en el colchón de borra de la retórica insustancial que tanto abunda y ha abundado siempre. Esa literatura rica en ambientes y atmósfera proporciona materiales a nuestra imaginación para construir la topografía y el relleno de la escritura, se extiende por el siglo XIX y tiene continuación en el siglo XX, en obras que a menudo pertenecen a la llamada literatura fantástica, aunque no siempre: a menudo se sitúan más bien en el lugar de lo siniestro o lo extraño en la literatura contemporánea. Nos hemos ocupado de ella examinando algunas de sus moradas y objetos imaginarios, desde las víctimas-mueble de Sade hasta el sofá enfermo de Saramago, pasando por el color de las estancias de Poe y de Huysmans. Puesto que el criterio de nuestra colección y nuestra reflexión es el placer de la lectura, no la historia de la literatura, vamos a barajarlos sin respetar ninguna clase de cronología salvo el marco ya enunciado: del Prerromanticismo al fin del siglo XX.

### MUEBLE Y RELATO

Como lectora, encontré por primera vez el nexo de unión entre los muebles y el hecho de oír un texto recitado desde el fondo de un armario –y la relación de todo ello con la madre y la muerte- cuando leí, en mi adolescencia, el relato juvenil de Thomas Mann titulado *El armario* (1898), en el que un hombre enfermo que está acabando sus días, se aloja en una ciudad cualquiera bajándose del tren al azar. Todo es absolutamente cotidiano, realista y mágico, como escrito por esa pluma privilegiada que daba vida a lo más frío y abstracto (*La montaña mágica*), y disecaba lo pasional (*La muerte en Venecia*). Al abrir el armario de su habitación, el hombre encuentra dentro una muchacha desnuda, que le ofrece contarle un cuento. A partir de entonces su interés por la vida se reduce a oír relatos anodinos, que brotan de esa extraordinaria máquina de contar que es el armario con la chica dentro. A veces intenta abrazarla, y entonces ella desaparece durante algunos días. El deseo erótico, la antigua voz femenina que nos unía a algo mayor que nosotros mismos, el canto narcótico de las sirenas, el misterioso contenido de los muebles antiguos, la melancolía como ingredientes del placer de la escritura y de la lectura están aquí presentes. Constituyendo una espléndida metáfora del lector, de quien tanto debía saber Mann, autor igualmente competente de miniaturas grandiosas como de grandes frescos poblados por minúsculos detalles miniaturistas.

Otro ejemplar de estas máquinas, que descubrí más tarde, es la cama-gabinete de Catherine Ershaw en *Cumbres Borrascosas* (*Wuthering Heights*, 1848) de Emily Brönte, una de las

novelas más apasionadas e intensas del siglo XIX y al mismo tiempo que construida con rigor de ebanista. Hay en ella una mezcla de realismo y simbolismo “avant la lettre” frecuente en los autores franceses de la época, matizado por una veladura gótica que empieza al comienzo del relato y no acaba hasta el final, siendo más o menos gruesa según los tramos de la narración. Catherine Ernshaw, la protagonista, se aparece al visitante e inquilino Mr. Lockwood como un fantasma infantil que le pide ayuda a través de la ventana, desde el frío exterior. Dentro, él también tiene frío, y no está tranquilo. Le han adjudicado una habitación puesta en entredicho y prohibida por el señor Mr. Heathcliff. Algo en ella le ha llamado especialmente la atención, un curioso mueble: una cama de roble que por sí misma constituye un gabinete, con ventanitas y una repisa para escribir. Es, de hecho, un refugio. Una especie de barco en el que el lector emprende la travesía del texto. En su madera y en las hojas de una biblia, lee repetidas veces el nombre de su dueña: Catherine Ernshaw. Es el comienzo de un conocimiento tierno y aterrador de alguien que se ha convertido ya definitivamente en fantasma.

La relación del mueble y el interior con el relato, sus trucos y sus juegos, es frecuente en la narrativa, pero mucho más en el teatro y en el cine. Aparece manejada con gran ingenio en *La habitación de pesadilla* (1922) de Arthur Conan Doyle. Este relato, poco conocido y de calidad mediana, es un arriesgado trampantojo en el que el autor juega con un medio nuevo: el cine, creando una composición literaria “en abismo” mucho antes de que el juego de la palabra y la imagen llegara a creaciones modernas de narrativa no lineal como *El año pasado en Marienbad* de Alain Resnais, en el cine de finales de los años cincuenta. La historia que creemos que nos cuenta funciona perfectamente, aunque llena de tópicos que suenan excesivos, hasta que un brusco giro coloca al lector en otro nivel, ante algo que justifica que sólo uno de los ángulos de la habitación esté acabado en cuanto a su arquitectura y decoración, que sea “de pesadilla” o más bien de sueño. ¿Pero acaba el sueño cuando se apaga la cámara?

## INTERIORES FANTÁSTICOS

Lo normal es que el escritor haga de arquitecto y de decorador para nosotros, y en primer lugar para él. Es el arquitecto decorador más poderoso del mundo, capaz de las suntuosidades más delirantes, más que un pintor, más que un cineasta que deben manejar materia para levantar sus construcciones. Cuando la materia son las palabras, Edgar Allan Poe puede construir y embellecer la morada del príncipe Prospero, protagonista de *La máscara de la muerte roja* (1842), y hacer que las habitaciones de respeto tengan cada una un color y una luz, desde las azules pasando por las sangrientas hasta las negras, y las convierta en estancias no aptas para determinados estados de ánimo y sí para otros. Poeta, narrador y crítico americano, Edgar A. Poe es el creador del moderno cuento de misterio y de terror siguiendo la tradición gótica inglesa y hoffmaniana, a la que unió magistralmente sus pesadillas y quimeras personales, estudiadas por la discípula de S. Freud, Marie Bonaparte.



Una de las mayores contribuciones de Poe a la literatura universal es la acentuada atmósfera siniestra de sus versos y narraciones, conseguida por medios literarios lúcidamente manejados, que crean extrañeza inquietante y suspense. A menudo se ha dicho, con razón, que Edgar Allan Poe es un precursor del simbolismo. Ello es especialmente cierto en el cuento que hemos mencionado, que aúna la larga tradición de amor, muerte y escenografía. Ante la peste roja que aflige a su reino, el príncipe Próspero, amante de lo extraño y lleno de ideas de "bárbaro esplendor", opta por encerrarse con sus mejores y cortesanos en una abadía fortificada, obra suya, inexpugnable y dotada de todo lo necesario para la supervivencia y el placer.

Los colores de la decoración de las siete estancias –número mágico- donde se celebran las fiestas, simbolizan estados del alma como en las correspondencias simbolistas. Aquí el color, filtrado por vidrieras policromas, del azul al negro, no constituye un mero elemento del decorado sino una atmósfera, un ambiente espiritual. Tapicerías y colgaduras hacen juego en cada estancia con el color de las vidrieras, a través de las cuales penetra la luz de un brasero situado en un corredor. La más siniestra es la habitación negra, por los efectos de luz de sus cristales del color de la sangre, su tapicería de terciopelo negro, su mobiliario de ébano y un emblemático reloj, cuyo sonido es suficiente para apagar por un instante la alegría de la fiesta. En este escenario irrumpe siniestramente lo reprimido, aquello de lo que se huía y que se había intentado mantener lejos, extramuros, por parte del príncipe.

Todopoderoso arquitecto y decorador de interiores literarios es también Karl Joris Huysmans. Francés de origen flamenco, funcionario, amigo de Zola y naturalista "sui generis" en sus comienzos (*En rada*), pero admirador de Mallarmé, pasa por el simbolismo y el decadentismo de su genial novela *A rebours*, inspiradora de *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, hasta derivar hacia un satanismo estetizante y misógino (*Là-Bas*) del que saldrá para arrojarse en brazos del catolicismo (*El oblato*).

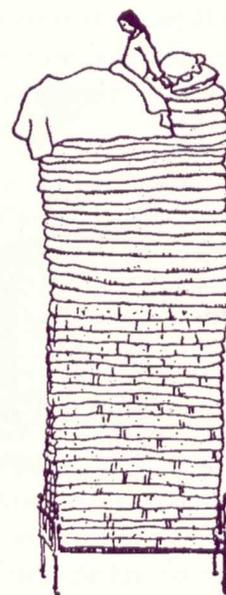
*Al revés* (*A rebours*, 1884), también traducido entre nosotros como *Contra natura*, es el libro más conocido y apreciado de Huysmans, tal vez por su semejanza estética y moral con *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1891). Ambos pertenecen al universo cultural decadentista y simbolista. De *Al revés* se ha dicho que es la Biblia del decadentismo, y algo hay de cierto en ello, en el sentido de que se trata de un texto que, sin dejar de ser una novela, resulta más discursivo que narrativo, disecciona los objetos del deseo de su protagonista, el hipersensible y exquisito caballero des Esseintes, ofreciendo al lector los detalles y matices más íntimos y sutiles de su neurosis. Se trata de una serie de minuciosas autopsias del delirio antinaturalista, que reivindica la superioridad del arte y el artificio sobre la naturaleza. Analiza con detenimiento la acción de determinados objetos sobre una sensibilidad educada y exasperada, enemiga de la civilización mecanicista y de la nueva era industrial. El resultado de estas operaciones es, indefectiblemente, el hastío y la contemplación melancólica de extravagantes máquinas de gozar, como la tortuga cuyo caparazón se dora y se cubre de piedras preciosas por el gusto de verla evolucionar por las alfombras con su colorido bizantino en movimiento. Una posibilidad de romper este círculo vicioso que hace de la belleza una trampa, sería

escapar por medio del viaje. Pero cuando Des Esseintes decide partir hacia Londres, unos ingleses tomando el té en la estación le bastan, colman su curiosidad y su deseo, y regresa a casa. La imaginación se convierte así en enemiga de la acción en lugar de ser su aliada; en verdugo del deseo en lugar de su acicate. Y Des Esseintes, que no es un canalla como Dorian Gray sino un neurótico, languidece como un niño rico en medio de sus magníficos juguetes. Pues bien, Huysmans delega en Des Esseintes para que éste diseñe a su gusto su nueva morada, gracias a lo cual asistimos a un curioso discurso sobre los colores del empapelado y la pintura de las estancias de acuerdo con la sinestesia simbolista y en relación con la tez y el estilo de

belleza de las mujeres. Se extiende sobre los colores que favorecen a las rubias y a las morenas, y los que son mejores para el noctámbulo que los verá a la luz artificial, tapiza las paredes de su estudio con piel a juego con las encuadernaciones de los libros, hace copiar en letra gótica los poemas de Baudelaire que más ama y los sitúa en atriles como si fueran sagrados. No se trata de la moda, sino del estado de ánimo, y ahí es donde reside su interés.

Estos poderes del escritor como decorador y arquitecto virtual permiten también relacionar la decoración con la obsesión, la enfermedad con el papel pintado, la angustia con un color que nos atormenta. Es el caso de *El empapelado amarillo* (*The Yellow Wallpaper*, 1898) de Charlotte Perkins, una de las pioneras del feminismo en América. Procedente de una familia de intelectuales y personas comprometidas, la vida hogareña de mujer de clase media se le hizo insoportable. Tuvo el coraje de abandonarla, pasando por encima de los médicos que la aconsejaban reposo y tranquilidad. Fue escritora, autora de obras de sociología (*Women and Economics*), narrativa, sátira y poesía. Como es lógico, su vida y su obra se entrelazan estrechamente, pero en su caso quizá de un modo especialmente profundo por su condición de mujer comprometida con la causa feminista en una época difícil. Vivió la maternidad de un modo problemático, se divorció de su primer marido, tuvo que luchar duramente para ser independiente y se suicidó para no dejarse vencer por el cáncer.

*El empapelado amarillo* es uno de los clásicos universales de la novela corta. Nace de una experiencia autobiográfica: la depresión que produjo en la autora el nacimiento de su hija y sus deterioradas relaciones con su marido. Es la crónica, aparentemente sencilla y de enunciación intimista, a modo de confidencia, de una locura progresiva, en la que el encierro





y el aislamiento al que se somete a una mujer enferma en la habitación de una casona, agrava su mal, que no es otro que el confinamiento mismo. El marido, médico, es presentado como un carcelero amable y solícito, que se desvive por el bienestar de la mujer, pero resulta positivista y racionalista hasta el extremo de la dureza y la incomprensión. No quiere ni oír hablar de las fantasías de su esposa. Cuida sólo de su cuerpo, sin permitirle siquiera referirse a los males de su espíritu. Relato "de atmósfera", este cuento acaba atrapando al lector en los entrelazos fascinantes y abominables del empapelado de la habitación, cuyo diseño y color son una metáfora del delirio y la angustia del personaje, y en un sentido mas amplio, de la mujer

considerada como inválida mental. Constituye un perfecto ejemplo de la ambigüedad congénita de la literatura fantástica contemporánea, que se mueve simultáneamente entre la narración de lo cotidiano y la metáfora, en este caso sutilmente feminista.

De la casa de la locura a la casa de los dioses sin salir del siglo. Una de las experiencias literarias más alucinantes de mi vida como lectora es la de la novela de Jean Ray *Malpertuis*, Jean Ray (seudónimo de Raymundus Joannes Maria De Kremer, conocido también como John Flanders, 1887-1964), escritor y periodista belga, fue antólogo y autor de obras de ficción de misterio, fantástico y negro, entre las que sobresalen las andanzas de *Harry Dickson*. Dentro de la literatura fantástica es un eximio cultivador, junto a Michel de Ghelderode, de la rama centroeuropea, impregnada de cierto expresionismo y distinta de la inglesa y la norteamericana. *Malpertuis* (*Malpertuis. Histoire d'une maison fantastique*, 1943), novela misteriosa y polifónica, no puede resumirse en unas líneas. Su nombre coincide con el de una casona antigua, sombría y laberíntica, situada en Bruselas, habitada por personajes grotescos y fascinantes, entre los que se cuentan algunos dioses griegos de la antigüedad sometidos a sutiles formas de esclavitud, como el titán Prometeo (Lampernisse), las furias (las hermanas Cormelon) y la gorgona Euryale, y también semidioses inventados por el autor, como los hermanos Jean Jacques y Nancy, y criaturas extravagantes como el taxidermista Philarete, capaz de forrar de piel a un inmortal en su taller. Cada palabra, cada frase, destila sugerencias eruditas y poéticas, promesas de una felicidad que no es de este mundo, y debe leerse en función del universo mitológico de cada personaje. Las estancias de la casa, la cocina cavernosa, sus escaleras interminables, las ratoneras donde caen duendes, los muebles antiguos y preciosos, las misteriosas lámparas al cuidado de Lampernisse

(Prometeo) que un hálito perverso se empeña en apagar, constituyen un emblema del alma, como en toda buena narración fantástica, pero aquí de forma especialmente refinada. Los amores y odios de dioses, semidioses y humanos encerrados en *Malpertuis* provocan un fragor difícil de olvidar.

*Malpertuis* es una obra de culto que merece plenamente su fama. Fue llevado a la pantalla por H. Kümel con el mismo nombre en 1971, con la participación de Orson Welles como Cassave, y el elegante Mathieu Carrière en el papel de Jean Jacques. Constituye una de las piezas más dignas del breve pero interesante cine belga.

### LOS MUEBLES VIVOS

Los muebles y objetos de las casas por otra parte están vivos. Eso lo sabemos todos, pero no siempre estamos dispuestos a admitirlo. Los escritores, que no tienen nuestros problemas, hablan mucho en sus textos sobre la vida de las cosas. El relato más interesante en este sentido es el de Guy de Maupassant, *¿Quién sabe?* (1890). Maupassant es uno de los mayores cuentistas de la literatura francesa y universal. Quizá precisamente a causa de lo amplio y lo heterogéneo de su producción, la crítica se fija preferentemente en su aspecto naturalista, en la observación aguda de la realidad y en una pretendida imagen de la sociedad burguesa de su época, así como en la influencia temprana de Flaubert. Sin embargo, sin desconocer el valor de *La casa Tellier*, de sus cuentos eróticos y de sus novelas, hay que destacar también en su obra una vertiente romántico simbolista, el cultivo de una narrativa fantástica que cuenta con títulos tan importantes como *El Horla*, en los que se produce esa clase de fantasmagoría que hace vacilar tanto al protagonista del relato como a los lectores. No es la atmósfera lo que importa aquí, sino el *qué*: qué ha sido *eso*, qué es *eso*.

En *¿Quién sabe?*, un loco, como el protagonista de *La cabellera*, también de Maupassant, escribe en primer persona desde una casa de salud, donde se ha hecho encerrar voluntariamente por prudencia. Se define a sí mismo como solitario e introvertido. Cuenta que había hecho de su casa un refugio, con sus amados muebles y objetos, entre los cuales se sentía feliz y satisfecho como entre los brazos de una mujer. En realidad describe la casa, su situación y su aislamiento de tal modo que se nos antoja una tumba. Entonces tiene lugar el enigmático acontecimiento que pone en marcha el relato. Un acontecimiento tan disparatado y tan enormemente melancólico que hace dudar no ya sobre la cordura del observador sino sobre la del mundo. Para no perder sus buenas relaciones con éste, el narrador carga las culpas y las aprensiones de lo sucedido sobre un anticuario de Ruán, al que describe como una repugnante hortaliza. Pero todos sabemos que ese champiñón humano no es culpable. Que la culpa, o más bien la causa del extraño suceso y del no menos extraño contra suceso, reside en la misantropía y tal vez locura del dueño de la voz y de los muebles rebeldes, y desde luego en el capricho creador y magistral de Maupassant. Pero los muebles pueden estar vivos de otra manera: por ser seres humanos usados como tales, a la manera de ciertas fantasías del marqués de Sade.

Sin ser peor que otros aristócratas de su mismo *status* y condición, Donatien A. F., Marqués de Sade, fue tratado por la sociedad de su tiempo con el mayor sadismo, hasta el punto que puede decirse que pasó media vida encarcelado, entre la prisión y el hospital psiquiátrico de Charenton. Tras una juventud de señor y militar, comenzó su calvario a los treinta y dos años, cuando fue juzgado y condenado desmesuradamente a muerte por delitos sexuales. Huyó a Italia, pero fue detenido a su vuelta y encarcelado en Vincennes y más tarde en la Bastilla. Rodando de cárcel en cárcel, murió en el hospital de Charenton a los 74 años, dejando una portentosa obra inédita, entre otras cosas el monumental rollo de *Los ciento veinte días de Sodoma*. Muy notable también es su historia de dos hermanas que son las dos caras de la misma moneda: *Juliette* (el vicio) y *Justine* (la virtud). El pensamiento de Sade no tiene una estructura original, pero es apasionadamente libertino en el sentido de entregado a la causa de la libertad de conciencia, ateo, relativista y dotado de una lúcida desconfianza hacia la naturaleza.

Juliette es la perfecta libertina, trasunto y emisario femenino del Marqués, dispuesta a todos los excesos con tal de obtener poder, dinero, placer y conocimiento –véase el libro de Angela Carter, *La mujer sadiana*. En su itinerario vital el autor le proporciona mentores y mentoras que van modelando su espíritu y endureciendo su cuerpo, entre ellos la abadesa que la instruye en el librepensamiento y el safismo en el convento donde su familia la ha enviado a recibir una buena educación femenina, hasta el Papa, pasando por un inquietante trío compuesto por las libertinas Clairwil, la inteligente y sabia, la princesa Borghese, que se deja vencer por su excesiva sensibilidad, y la sombría Durand, hechicera cuyo poder se extiende a los aspectos más sombríos de la naturaleza tanto como a una farmacopea científica. Yendo de viaje con Clairwil, la hermosa y sensata Juliette va a parar a los dominios del bandolero antropófago Minski, que resulta ser hermano de la primera. Minski vive una existencia desenfundada de libertino en una cueva que es su morada, su palacio y su retiro filosófico. Recibe a las viajeras como sus iguales y les invita a un banquete caníbal, en un salón cuyos muebles están formados por grupos de muchachas desnudas. Con esta invención se logra mucho placer por diversos caminos: por el de la vejación y el suplicio a las esclavas, que deben soportar sobre sus carnes los platos calientes de metal y el peso de los comensales, sentados medio desnudos sobre sus pechos y rostros. Por otra parte, ellos son excitados por sus “muebles” mientras comen.

El surrealismo apreció mucho estas invenciones liberadoras del marqués de Sade y construyó algunas de ellas o las recordó en sus propios *ready-mades*. André Breton mostró en la exposición de París de 1938 un relicario sostenido por piernas desnudas de mujer. El Pop art, con su visión desacralizadora e irónica de los objetos, también explotó este filón. En 1968 Allen Jones realizó una ambigua versión de los muebles de Minski, y en la *Naranja Mecánica* Stanley Kubrick puso en escena el Bar de Leche, donde conspiran los gamberros, que tiene sillas, mesas y expendedoras de bebida en forma de maniqués: una versión de los años setenta de las víctimas condenadas por el capricho del gigante libertino a ser muebles de comedor.

## LOS OBJETOS SINIESTROS

Nuestro sofá desde el que vemos la televisión, nuestro sillón de lectura, nuestra cama que nos ayuda a navegar a través de la noche, son buenos amigos nuestros, como las viejas mascotas, como la ropa confortable y todo aquello que nos hace el cuerpo más llevadero y nos mantiene en armoniosa intimidad con el mundo. Pero hay también cosas extrañas, que nos odian, objetos de pesadilla, cadáveres repugnantes o simplemente feos. Ramón Gómez de la Serna les sacó mucho partido en *El rastro*, y la literatura contemporánea acude a ellos en busca de nuevas metáforas que permitan decir las cosas con más intensidad.

Gómez de la Serna es uno de los representantes más notables de la vanguardia española. Parte desde la crítica del unamunismo hacia la vanguardia, y la renueva continuamente, de modo que permanece fiel sólo a su propia evolución. Creador de la greguería, que él mismo define como humor + metáfora, fascinado por el mundo de los objetos, incluida la mujer, por el cine de vanguardia, por temas bien ajenos al españolismo de antes y después de Unamuno. Sus novelas surrealistas, como *El Incongruente*, poseen un encanto iconoclasta similar al de las primeras obras de Buñuel, sobre quien influyó más de lo que habitualmente se reconoce, y con quien tiene en común, entre otras cosas, la fascinación por los muñecos y los maniqués.

Situado entre el final de su obra juvenil y el comienzo de su madurez literaria, *El rastro* (1915) es seguramente el libro más importante de la producción de Ramón Gómez de la Serna, por su originalidad y su amplitud conceptual. Como en el caso de *el aleph* de Borges, todo el mundo está contenido en él. En una primera capa, se halla la esfera de los objetos que, en el reflujo de la vida, han ido a parar al mercadillo madrileño para ser revendidos; pero luego el autor los va pelando como a frutas, va extrayendo otras capas, y en alguna de ellas siempre está la humanidad, y por lo tanto la muerte. En esta obra se asiste a la deconstrucción vanguardista del universo, que lleva desde la cama patética que ha sacado sus miserias a la calle, a la cruda luz del día, hasta la madera de la que está hecha y los sentimientos que inspira, contrapuesta a la cama de hierro, más dura e inhumana. El informe montón de cadáveres de cosas se ordena gracias al genio del autor y explica sus genealogías. Descontextualizados, estos objetos lo revelan todo sobre la vida urbana. Como en un bodegón monstruoso, la naturaleza muerta, tocada por la pluma de Ramón, que se proclama



“protector de las cosas” como otros lo son de los animales, cobra vida fantasmal y parece decirnos “Sic transit gloria mundi”.

Cuando el objeto monstruoso, habitado por el monstruo, deja de ser bodegón, se convierte en motor de una historia fantástica. En este sentido es inolvidable *El almohadón de pluma* (1917) de Horacio Quiroga, auténtico relato vampírico. No tan terrible, pero más insidioso es el sofá doliente de José Saramago, del cuento titulado *Cosas*, en la colección *Casi un objeto* (*Objecto Quase*, 1983) resulta casi más interesante la historia y sus detalles que la filosofía, en este caso kafkiana. Un futuro tan reconocible como el presente mismo, como suele suceder con los encuadres futuristas, es el marco temporal. Suceden cosas inexplicables y en alguna medida semejantes a la rebelión de los objetos en el cuento *¿Qué era eso?* de Maupassant, pero despojadas del trasfondo del romanticismo siniestro y de la melancolía, ya que pertenecen al mundo del absurdo, de la burocracia y del sistema. Los comienzos de la resistencia de las cosas frente al hombre son memorables, más intensos que el final. Una puerta daña a los que la abren, un sofá está febril y su calor molesta a los usuarios, un reloj se niega a marcar la hora sin dejar de funcionar, un billete se enrolla solo, un buzón de correos desaparece. Todo empieza a desaparecer. El gobierno toma medidas. Añade un parapsicólogo a la comisión encargada de estudiar las deficiencias de las cosas que, al tomar iniciativas, ponen en cuestión el papel de la autoridad. La atmósfera que envuelve las confusas anomalías, las imágenes deslumbrantes como la del mueble que tiene fiebre, confieren al relato un espesor y una tristeza contemporánea que nada tiene que ver con las fantasías de los simbolistas. *Cosas*, que tienen fiebre y a las que ponen inyecciones los empleados encargados del mantenimiento. Por otra parte, dentro de nuestros amigos o enemigos los muebles, puede hallarse una clave de amor o un germen de locura. Es lo que ocurre en el relato de Maupassant titulado *La cabellera* (1884).

Soy consciente de que lo que les he ofrecido es una muestra somera. El tema del espacio doméstico en literatura es inabarcable y no puede ser reducido a unos cuantos ejemplos. Pero si éstos son tan significativos como los que hemos comentado, pueden servir de pauta para un estudio más en profundidad y, sobre todo, en extensión.

empreses encargados del mantenimiento. Por una parte, los encargados de la limpieza, que pueden ser los encargados de la limpieza, puede haberse una clave de amor o de amistad.





## EL TEMPLO (HOWARD PHILLIPS LOVECRAFT Y EL OCULTISMO CONTEMPORÁNEO)

Francisco González Rubio



*¡Sí estoy loco, es una suerte! ¡Que los dioses tengan piedad del hombre que, en su insensibilidad permanece sano hasta su espantoso fin! ¡Ven y enloquece, ahora que él nos llama con misericordia!*  
HPL.

### “ESTÁ MÁS OSCURO DE LO QUE PENSÁIS”

Este primer apartado tratará de dar buenas razones para no aceptar la versión canónica sobre la relación de Lovecraft con el Ocultismo; a saber: que su racionalismo mecanicista era 1 absoluto, 2 incompatible con este último.

*“¿Es la casa del alma un mero bungalow con una bodega? ¿O tiene una escalera que sube por encima del nivel de la conciencia con una base de basura debajo?” Aldous Huxley.*

Creo que la obra de Lovecraft da buenas razones a favor de la segunda opción. Pero dejemos que sea el mismo Caballero de Providence, quien nos lo aclare con sus propias palabras:

*La fuerza de la tradición del horror en Occidente se debe sin duda, en gran medida, a la presencia oculta, pero frecuentemente sospechada, de un culto espantoso de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres tenían sus raíces en los más repugnantes ritos de la fertilidad de inmemorial antigüedad. Esta religión secreta, solapadamente transmitida entre los campesinos durante miles de años pese a la dominación externa de los credos druida, grecolatino y cristiano en esas mismas regiones, estuvo caracterizada por*

*delirantes "aquelarres", celebrados en los bosques solitarios y en lo alto de montes remotos durante las noches de Walpurgis y Todos los Santos...*

Esencialmente parecido, y quizá relacionado con él, estaba el horrendo sistema de teología invertida del culto a Satanás, que dio origen a horrores tales como la famosa "misa negra"; en tanto que, orientadas al mismo fin, podemos destacar las actividades de aquellos cuyos objetivos eran algo más científicos y filosóficos: los astrólogos, cabalistas y alquimistas del tipo de Alberto Magno o Raimundo Lulio.

De este fértil suelo se nutrieron tipos y personajes oscuramente míticos y legendarios que han subsistido en la literatura preternatural hasta hoy, más o menos disfrazados por la técnica moderna.

Muchos de ellos fueron tomados de las fuentes orales más primitivas, y forman parte de la herencia permanente de la humanidad.

Es más o menos, con tenues diferencias, la tesis que, Carlos Aguilar y yo, manejamos para articular los materiales en *el libro de Satán* (Temas de Hoy 1999). Sólo que HPL utiliza la denominación: "tradición de horror de Occidente", y nosotros lo llamábamos en nuestro libro: *Satanismo Contemporáneo*.

Fritz Leiber, miembro él mismo del "Círculo de Lovecraft" y uno de los más destacados escritores del campo de lo Sinistro y lo Sobrenatural, da cuenta de esta concepción en su artículo sobre el Maestro de Providence: "A Literary Copernicus" ("Un Copérnico literario"). Considera Leiber que los objetos del miedo, tanto en el mundo real como en el literario, han ido cambiando con el tiempo, conforme se agotaba su potencial atemorizador. El Diablo, los

fantasmas (M. R. James), lo anormal y lo monstruoso (Edgar Alan Poe), los sátiros y los viejos dioses del paganismo (Arthur Machen y la Gran Mutación del relato de horror), el poder de los sentimientos y de los pensamientos (Ocultismo y Espiritismo, Blackwood, Hoffmann) y finalmente, el gran hallazgo de Lovecraft: el "Horror Cósmico". Es decir, el trastocamiento de las categorías fundamentales del espacio y el tiempo, la apertura hacia lo Exterior (vía lo colosal astronómico y lo intergaláctico) y la posibilidad de acceso a otros Universos Posibles.

HPL, señaló que la emoción más antigua e intensa experimentada por la humanidad era el miedo También



recalcó, que la sofistería materialista y el idealismo insípido eran adversarios irreconciliables del relato de horror preternatural. No es en absoluto casual la hostilidad de un optimista primate y socialmente exitoso como Asimov hacia la obra de Lovecraft.

HPL expone con claridad su credo sobre esta nueva forma de experiencia, el "Horror Cósmico", en su seminal relato: *La llamada de Cthulhu*.

*La cosa más misericordiosa de este mundo es, en mi opinión, la incapacidad en que se halla la mente humana para relacionar entre sí todos sus contenidos. Vivimos en una plácida isla de ignorancia en medio de los negros mares del infinito, y fue dispuesto que no viajásemos muy lejos. Las ciencias, esforzándose cada una de ellas por avanzar en su propia dirección, poco daño nos han causado hasta ahora, pero día llegará en que el hecho de reunir tantos conocimientos disociados abrirá ante nosotros unos panoramas tan terroríficos sobre la realidad y sobre la espantosa posición que ocupamos en ella, que nos volveremos locos a causa de esta revelación o huiremos de la mortífera luz, para ocultarnos en la paz y en la seguridad de una nueva edad de tinieblas.*

*Los teósofos han tenido un atisbo de la sobrecogedora grandeza del ciclo cósmico, en el que nuestro mundo y la especie humana constituyen incidentes transitorios. Han insinuado la existencia de extrañas supervivencias en términos que helarían la sangre en las venas, si no se hallasen enmascarados por un muelle optimismo. Pero no procede de ellos el atisbo aislado de eones prohibidos, que me produce un escalofrío cuando pienso en él y me enloquece al soñarlo. Ese atisbo, como todos los terribles atisbos de la verdad, surgió de la síntesis casual de cosas separadas... en este caso, de una vieja noticia de periódico y las notas que dejó un profesor ya fallecido.*

En el conocido relato de Borges: "Tlön, Uqbar, Orbis tertius", es la conjunción entre una versión mutilada de la Enciclopedia Británica y un espejo, situado al fondo del corredor de una quinta situada en un lugar apartado de Argentina, la que desencadena una meticulosa investigación que desemboca en el descubrimiento de una conspiración, de proporciones cósmicas, para alterar la textura misma de la "realidad".

El miedo a lo desconocido es el más antiguo e intenso de los miedos, quizás también porque el ser humano ha llamado "amor" a la rutina, a las relaciones causales establecidas, a las nimiedades de la mal llamada Ciencia y a los tabúes de las religiones. ¿Acaso no son todos estos elementos, otra cosa que hábitos bien asentados con cadenas internas e indelebles en el corazón humano?

Pero no sólo experimentamos terror ante lo desconocido, también sentimos curiosidad, incluso fascinación. Esa fascinación no se debe solamente a la mediación de lo literario que, como señalaba Rafael Llopis, en cierta manera anestesiaba de sus contenidos fuertes a lo Otro.

*Las artes fantásticas, pues, constituyen intentos vitales instintivos necesarios de integrar lo numinoso en el yo, es decir de vivirlo y expresarlo libremente y en toda su intensidad, pero sin alterar por ello la fría visión objetiva del cosmos.*

Hay también, además, un deseo, un hambre de demoler las categorías fundamentales de la razón y de la experiencia cotidiana, de experimentar los límites, con el cuerpo, con la mente, en la vida social. Las prácticas ocultistas y mágicas, la orgía, la experiencia psicodélica, las perversiones sexuales, las revueltas... hablan de esta corriente subterránea que no expresa otra cosa que una inquietante posibilidad latente, al menos en algunos seres humanos. Lo que los adeptos e interesados en el Satanismo llamamos: "la Bestia Interior."

Necesidad de horror. Valoración de lo extraño. Antinomia constante.

Lo "lovecraftiano" pues, no es sólo un mero divertimento literario, un agradable pasatiempo, también es la fuente y origen de un conjunto de prácticas de experiencia de los límites.

Pero ¿ Se pronunció Lovecraft claramente sobre esta cuestión?

El 30 de Octubre de 1929 en una de sus innumerables cartas escribió:

*No soy el único en ver un problema realmente serio para el esteta sensible que quiera mantenerse vivo en las ruinas de la civilización tradicional. De hecho, en el hombre moderno interesado por lo creativo es tan general una actitud de alarma, dolor, disgusto, retroceso y estrategia defensiva, que muchas veces he intentado permanecer callado por temor a que mi sentimiento personal pudiera ser confundido con un sentido de imitación afectada.*

Kenneth Grant, mago y ocultista, sucesor en la OTO (Ordo Templi Orientis) de Aleister Crowley, ha escrito numerosas obras en las que HPL y su "sistema", constituyen, en unión con la Cábala hebrea y el vudú haitiano, el núcleo de un novedoso sistema de práctica teúrgica.

Grant siempre ha recalcado que Lovecraft: "sabía más de lo que daba a entender"

En un texto en el que habla de Sax Rohmer (creador de Fu Man-Chú y miembro de la Golden Dawn) señala:

*Rohmer, como HP Lovecraft, tuvo experiencia directa y consciente de los planos interiores, y ambos establecieron contacto con entes no espaciales. Además, esos dos escritores rechazaron la confrontación real con entes que son fácilmente reconocibles como los enviados de Coronzon-Shugal ("el guardián del umbral", a quien Grant parece identificar con Cthulhu). Las máscaras de estos entes llegaban a tener el don de una claridad tan grande, que ni Rohmer, ni Lovecraft fueron capaces de afrontar lo que se escondía debajo de ellas. Sin embargo, el insuperable aborrecimiento inspirado por dichos contactos esconde una magia potencial comprimida y explosiva, que hace a estos dos escritores unos maestros en sus respectivas ramas de ocultismo creativo.*

Grant mantiene que HPL disfrazaba como ficciones experiencias ocultas de alta intensidad.

Recapitulando, señalaremos que la obra de HPL, en concreto sus *Mitos de Cthulhu* (catorce narraciones de diversa extensión), tiene una proyección perversa, unos efectos no previstos de modo consciente por su autor, al menos en toda su magnitud.

La ligazón de su obra con las prácticas mágicas en Occidente, y su conexión ideológica con el ideario de la Mano Izquierda, me parecen evidentes y destacables.

La admiración de HPL por el siglo XVIII y su supuesto racionalismo mecanicista parece ser un obstáculo insuperable para asumir esta tesis. Señalaré, sin embargo, que el siglo XVIII no solo es el siglo de las Revoluciones francesa y americana, o el "siglo del racionalismo", sino un siglo de efervescencia ocultista evidente. El Conde de San Germain, Cagliostro, la eclosión de la masonería especulativa (Anderson, Desaguliers), los Clubes del Fuego del Infierno, el Cabalismo de Jacob Franck, el martinismo, Messmer y el magnetismo animal... todos ellos son fenómenos dieciochescos. Si hay algún siglo del Ocultismo, más aun que el XIX o el XX, es el siglo XVIII, no nos engañemos. Y dudo que Lovecraft desconociera estas cuestiones. Otra cosa es que las reprimiera. Reprimir no es suprimir, sino desviar. Pero la Presencia sigue ahí y ahí está toda su obra para mostrarla.

En cuanto a lo que sentía y pensaba "realmente" Howard Phillips Lovecraft, qué mejor que sus propias palabras para mostrárnoslo. Uno de sus textos claves es: *La llave de plata*, auténtica autobiografía simbólica, como nos señala Llopis, sin lugar a dudas uno de los conocedores y especialistas más rigurosos que han tratado el tema.

En los primeros días, se refugió en la fe mansa y santurróna que sus padres le habían inculcado con ingenua confianza, ya que le pareció que de ella nacían místicos senderos que le ofrecían alguna posibilidad de evadirse de esta vida. Sólo una observación más cuidadosa le hizo comprender la falta de fantasía y de belleza, la rancia y prosaica vulgaridad, la gravedad de lechuza y las grotescas pretensiones de inquebrantable fe que reinaban de manera aplastante y opresiva entre la mayor parte de las personas que la profesaban.

Pero cuando comenzó a estudiar a los filósofos que habían derribado los viejos mitos, los encontró aun más detestables que quienes los habían respetado.

Lo único que habían hecho era cambiar los falsos dioses del temor y de la fe ciega por los de la licencia y la anarquía.

Carter apenas gozaba de estas modernas libertades, porque resultaban mezquinas e inmundas a su espíritu amante de la belleza única; por otra parte, su razón se rebelaba contra la lógica endeble mediante la cual sus paladines pretendían adornar los brutales impulsos humanos con la santidad arrebatada a los ídolos que acababan de deponer. Veía que la mayor parte de la gente, como el clero desacreditado, seguía sin poder sustraerse a la ilusión de que la vida tiene un sentido distinto del que los hombres le atribuyen, ni establecer una diferencia entre las nociones de ética y de belleza, aun cuando según sus descubrimientos científicos, toda la naturaleza proclama a los cuatro vientos su irracionalidad y su impersonal amoralidad. Predispuestos y fanáticos por las ilusiones preconcebidas de justicia, libertad y conformismo, habían arrumbado el antiguo saber, las antiguas vías y las antiguas creencias; y jamás se habían parado a pensar que ese saber y esas vías seguían siendo la única base de los pensamientos y de los criterios actuales, los únicos guías y las únicas normas de un universo carente de sentido, de objetivos estables y de hitos fijos.

La belleza serena y duradera sólo se halla en los sueños; pero este consuelo ha sido rechazado por el mundo cuando en su adoración por lo real, arrojó de sí los secretos de la infancia.

#### **“LA TRAMA ES LO QUE IMPORTA”**

Aquí se mostrarán, muy por encima y de modo esquemático, algunos movimientos y procedimientos rituales que están directa o indirectamente relacionados con la Mitología Lovecraftiana.

*“Para dar un Gran Salto hay que caminar hacia atrás”. Heidegger.*

#### **EL TRABAJO DE AMALANTRAH.**

*“Uno no puede dejar de especular sobre una realidad sugerida por la fantasía: la posibilidad de que los Viejos Dioses sean los espectros de una futura mentalidad humana”. Antón La Vey.*

El “Trabajo” de Amalantrah está constituido por una serie de visiones y comunicaciones, alcanzadas mediante el trance inducido con sexo y drogas (hachís, opio y mezcalina), durante el periodo que va entre Enero y Marzo de 1918, en Nueva York. Aleister Crowley, utilizando a su Mujer Escarlata del momento, Roddie Minor (“el Camello”), reproduciendo la metodología de John Dee, el célebre mago isabelino y su ayudante y médium Edward Kelly, contactó, (mediante el uso de las célebres Claves Enochianas), con una inteligencia extraterrestre transneptuniana. Entonces aún no había sido descubierto Plutón (Tombaugh, 1930). Lovecraft, que había previsto en su mundo imaginario un planeta “más allá de Neptuno”, lo había llamado Yuggoth.

Crowley no consideraba como alucinaciones sin valor las manifestaciones y hallazgos de sus ceremonias, por aberrantes que pudieran parecer a una mente racional, ni tan siquiera las consideraba, como hacen los psicoanalistas, como manifestaciones del Inconsciente Colectivo, susceptibles de hermenéutica y asunción terapéutica individual. Para el Frater Perdurabo, y estamos hablando ya en concreto del trabajo de Amalantrah, eran experiencias reales. En este trabajo y a través del trance inducido se manifestaron: “un rey”, “un niño” y “un hechicero”, Amalantrah. La consigna recibida durante las ceremonias fue: “buscad y encontrad el huevo”.

Este Huevo que en Alquimia es Símbolo del Origen y del Renacimiento, se significa mediante el Ave Fénix.

Para Crowley estos procesos pertenecían a una realidad superior a la que conocemos, mediante esa forma de trance hipnótico al que calificamos de “experiencia cotidiana” o “normalidad”. Si hubiera encontrado al brujo Amalantrah en la Quinta Avenida habría

pensado que tal entidad, por algún motivo desconocido, había descendido al plano de la ilusión en el que nos movemos.

Crowley dibujó a Amalantrah, una figura extraña, antropomórfica, desnuda, sin orejas, con una gran cabeza calva. Figura curiosamente similar a las entidades presuntamente alienígenas con las que el escritor de Literatura Fantástica Whitley Strieber dice haber contactado.

Kenneth Grant en 1945 recibió de Crowley el dibujo, en 1955 comunicó al mundo el descubrimiento de un planeta mas allá de Plutón, al que denominó Isis. Con ocasión de esto creó la Orden de la Nueva Logia de Isis. Durante los Ochenta el mismo Grant manifestó que había recibido una comunicación extraterrena que le había señalado que el retrato era un foco, a través del cual una entidad suprahumana manifestaba en determinados periodos críticos de la historia de la humanidad una energía transplutoniana.

¿Arquetipos?, ¿Entidades ínter dimensionales?

Según Lovecraft, los dioses arquetípicos desterraron a los Grandes Antiguos mediante el uso de determinados sellos, impidiendo con ello la mutación de la Humanidad. La retirada de los sellos permitirá acceder a nuestro plano a estas Inteligencias o formas energéticas, permitiendo una expansión de conciencia y una presencia en el ámbito de lo cotidiano de lo suprahumano, como en las sociedades arcaicas.

Ni que decir, que esto implicará el fin definitivo de lo que conocemos como Civilización o "Realidad".

Hoy Yuggoth, Plutón, es considerado por muchos astrólogos como el desencadenante de la crisis que vivimos y de sus desarrollos más implacables, que aun están por venir.

Y por disfrutar...

#### LA TRADICIÓN DRACONIANA.

*"Ha habido ocultistas que han prestado gran atención a las historias de Lovecraft y han afirmado que éste era un "mago natural" quien, a través de sueños y material arquetípico surgido de las profundidades del inconsciente, entraba en contacto con fuerzas sobrenaturales, adquiriendo un conocimiento de las realidades cósmicas. Más de un seguidor de Aleister Crowley afirma que hay una correspondencia entre los elementos de la mitología de Lovecraft y la magia de Crowley". Francis King.*

Con el nombre de "tradición draconiana" o "tifoniana" designa Kenneth Grant, uno de los seguidores de Crowley más destacados (para muchos el auténtico y legítimo heredero del Tío Al), una corriente esotérica y mágica que se remonta a los momentos más antiguos de la presencia del hombre sobre la Tierra. Considera Grant que este culto tiene su origen en el corazón de África y es fundamentalmente un Culto a la Serpiente.

Su presencia solitaria ejemplifica un conflicto esotérico y mágico entre la Mano Izquierda y la Mano Derecha, siendo calificada esta última de patriarcal y trinitaria (padre, madre, hijo)

frente a la tradición draconiana que, extremadamente consciente de la superioridad ontológica del principio femenino, y divergente, en cuanto a los rituales teúrgicos, de las corrientes solares heliopolitanas.

Se considera a Sirio en este sistema cosmológico como el astro anunciador de la Diosa y es análogo a Set cuya forma de perro ilustra el mito.

Cultos de la Sombra pues frente a cultos solares, Grandes Antiguos vs. Dioses Arquetípicos. Misterios africanos muy antiguos que sobrevivieron a lo largo de miles de años y que han llegado a nosotros vía la vieja Khem.

Clarividencia, magnetismo, encuentros y comunicaciones con entes astrales, uso de drogas y de magia sexual y simbología zoomórfica para la transmisión de este Conocimiento, han convertido a lo largo de los siglos, y con motivo del monopolio del poder de la Mano Derecha sobre los cuerpos y los espíritus de gran parte de la humanidad, han convertido, repito, a estas prácticas arcaicas de Contacto con lo Extramundano, en el Mal Absoluto, la quintaesencia de lo Demoníaco, el Culto a la Bestia o el Satanismo.

Lo que en Lovecraft fueron ficciones, aunque apoyadas en la experiencia directa de los sueños, en Michael Bertiaux, en Kenneth Grant o en el mismo Austin Osman Spare, el exótico y excéntrico pintor británico discípulo de Crowley, son recetas, indicios y métodos a desarrollar y trabajar para contactar con otras Inteligencias, acceder a facetas inéditas de la Mente Humana o profundizar en el conocimiento mágico del Universo.

La similitud entre el Choronzon (333) de Crowley, "el Guardián del Abismo", y las entidades amorfas, peligrosas y caóticas de Lovecraft, es patente. Yog Sot-Toth es, sin lugar a dudas el candidato más adecuado para designar a esta peligrosa entidad que acecha a los magos en el Camino de la Gran Obra, un caos amorfo confuso y devorador en el cual las notas prevalentes son: la dispersión y la carencia de control. Este ente, que inquietó al mismo Crowley, considerado como metáfora del límite entre el Reino del no ser, el Abismo (del que todo surge y al que todo regresa) y el reino del Sr. Choronzon, es lo más parecido que conocemos a un Gran Antiguo en el marco del pensamiento esotérico y la práctica mágica de Occidente.

Señalar pues, para terminar, que existen en el mundo mágico contemporáneo organizaciones calcadas de la obra de Lovecraft, como la Orden Esotérica de Dagón o el Coven Lovecraftiano, este último realiza extraños rituales en un lago desecado cercano a Sauk City, la pequeña localidad de Wisconsin donde Derleth y Wandrei residenciaron la editorial Arkham House.

La conciencia no se experimenta desde lo plural sino desde lo singular, sobre todo en el marco de las categorías racionales y abrahámicas al uso en nuestra civilización. Hay, sin embargo, otros caminos, Sendas Perdidas, que permiten atisbar un horizonte meta humano que fulmina las convenciones antropomórficas.

## LAS "METAFÍSICAS LOVECRAFTIANAS" Y EL SATANISMO CONTEMPORÁNEO

*"Otros han ido más lejos y han estado dispuestos a adorar a los demonios de Lovecraft, los Grandes Antiguos, usando para ello un elaborado ritual compuesto en su honor por Anton La Vey, fundador de la Iglesia de Satán y admirador de Lovecraft. De esta manera, los demonios interiores de Lovecraft han adquirido cierta realidad". Francis King.*

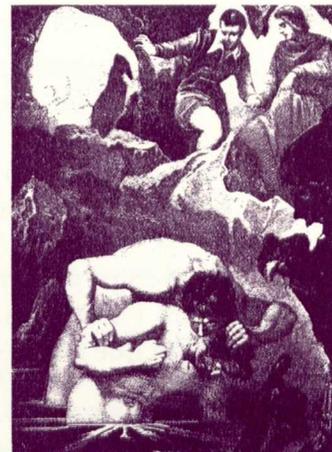
En 1966 fue fundada la Iglesia de Satán de San Francisco por Anton Szandor La Vey, antiguo fotógrafo de la Policía Criminal de la bella ciudad californiana, que, entre otras actividades, trabajó en un Circo, donde desempeñó los oficios de músico y domador. Es sin lugar a dudas una de las personalidades más interesantes de la Contracultura Norteamericana.

Entre los precedentes de la conocida organización ocultista de la Mano Izquierda, encontramos unas reuniones realizadas en la mansión de La Vey (The Black House) a las que se dio el nombre de "Círculo Mágico". Entre los asistentes, todos ellos atraídos por el magnetismo de los temas (hipnotismo, vudú, canibalismo, ciudades perdidas...) y de Anton, se encontraba August Derleth. Amigo personal de Lovecraft, él mismo escritor y más tarde albacea de la obra lovecraftiana, que pervivió gracias a sus desvelos y a la creación, junto con Donald Wandrei, de la celeberrima editorial Arkham House.

Pero no sólo en este dato anecdótico radica la conexión de nuestro querido autor con la Mano Izquierda y el satanismo del Doctor La Vey, éste, en su conocido libro *La Biblia Satánica*, entre los numerosos personajes a los que reconoce en su dedicatoria la deuda intelectual contraída, se encuentra el Caballero de Providence. La Vey también un exiliado, un nostálgico de tiempos mejores, deshabitado en la penumbra implacable del "American Dream", debe mucho a la literatura y a la ficción terrorífica de la que siempre, desde la infancia, fue un aficionado.

En su libro *Rituales Satánicos*, encontramos dos rituales específicamente relacionados con la imaginería lovecraftiana: *La Ceremonia de los Nueve Ángulos* y *La Invocación a Cthulhu*.

*La Ceremonia de los Nueve Ángulos* que trabaja en un espacio de absoluta oscuridad salvo las llamas de un brasero y la luz de las estrellas o la luna, y en la que los oficiantes tienen cubiertos los rostros con máscaras, explora los secretos del Trapezoide. La Orden del Trapezoedro es una de las órdenes internas más



selectas del satanismo. La inspiración lovecraftiana es básica. Recordemos el excelente relato: "El morador de las tinieblas".

Se hace hincapié en esta ceremonia sobre "lo potencial", mientras que en la siguiente, *la Invocación a Cthulhu*, el referente es un pasado casi olvidado: "lo atávico". Esta práctica ritual ha de realizarse junto al mar, en una noche encapotada y disponer de una gran hoguera.

No resistimos la tentación de citar a Michael Aquino, lugarteniente de Anton La Vey en la Iglesia de Satán. Coronel del Ejército de los Estados Unidos, adscrito a la rama de Inteligencia y, a partir de 1975, fundador de la organización disidente: Templo de Set, Aquino es un profundo conocedor de la obra de Lovecraft y un mago que, como La Vey, en las ceremonias citadas se ha tomado en serio al maestro de Providence. Citamos, casi literalmente:

*Lovecraft tenía la firme convicción, de que la referencia a las mitologías clásicas no podría servir sino para socavar la atmósfera de desorientación cíclica y espacial que buscaba crear en sus relatos, Lovecraft ideó unos seres, cuyas prehistóricas actividades sobre la Tierra pusieron en marcha las fuerzas del genio y la civilización del hombre, así como todos los horrores de su imaginación educada. Mientras Einstein y Freud desarrollaban sus respectivas disciplinas, en el ámbito de la reflexión académica, Lovecraft procedía a ilustrar la asombrosa influencia de las leyes físicas y geométricas sobre la psique. Como maestro de la especulación científica está a la misma altura que un Asimov o un Clarke.*

Y es que, como sabía muy bien el Papa Negro, las ficciones, al margen de su autenticidad o verosimilitud histórica, canalizan intensas fuerzas mágicas.

Es en la Imaginación, y a través de la Voluntad (Thelema), donde reside el poder del Ritual y de la Palabra.

### **"EL TEMPLO"**

Profundizamos en este apartado en el sentido de los contenidos metafísicos presentes en Lovecraft, siguiendo la obra de dos especialistas cualificados.

*"Leer a HPL es una aventura peligrosa. Leer a Lovecraft equivale a hacer un viaje con LSD. No es una e-vasión sino más bien una in-vasión".* Rafael Llopis.

Don Webb, escritor y miembro del Templo de Set, en un interesante artículo sobre la Magia y la Literatura ("Fictive Arcanum"), recalca los siguientes temas directamente relacionados con la cuestión que nos ocupa.

*¿Por qué debería un mago, al margen de razones obvias conectadas con la diversión o la remuneración, escribir obras de ficción?*

La respuesta la encuentra en la consideración de la Magia como un Sistema de Comunicación. El poder de la Magia había sido reducido por Mauss y otros autores modernos a sus elementos sociológicos. Este reduccionismo está presente de modo sistemático en nuestra cultura popular. La eficacia de la Magia, su propio ser, depende de la receptividad social de sus actividades y de nada más.

No obstante, con el pensamiento postmoderno, ha surgido una Teoría Semiótica de las prácticas mágicas que nos permite un acercamiento más preciso a la cuestión.

El hombre es capaz de comunicarse no sólo con otros hombres sino con el Universo. Un método es adscribir significados ocultos o secretos a determinados fenómenos, de esta manera el universo se vuelve un interlocutor válido. Vamos más allá de la clásica teoría de la comunicación en tres fases (emisor-mensaje y receptor), a un modelo más complejo. La nueva concepción rearticula la comprensión teórica de las prácticas mágicas.

El siguiente diagrama pretende hacer explícita una teoría de la magia como sistema de comunicación. Utilizaré para ello, como texto explicativo, dos fragmentos de un relato de Herman Hesse, "Dentro y fuera"; como elemento gráfico haré uso del pentagrama invertido que tantos ignorantes consideran arquetipo del mal, de la magia negra y de otras paparruchas. Paparruchas eso sí que justifican las posiciones más intolerantes y represivas, asaz de dar muestras de una rigidez e ignorancia inquietantes.

*Nada está fuera, nada está dentro. Conoces el significado religioso de esto: Dios está en todas partes. Está en el espíritu y también en la naturaleza. Todo es divino, porque Dios es todo. Antiguamente esto recibía el nombre de panteísmo. En lo que concierne al significado religioso, estamos acostumbrados a separar el dentro del fuera en nuestro pensamiento; sin embargo esto no es necesario. Nuestro espíritu es capaz de superar los límites que hemos forjado para él, en el Más Allá. Más allá del par de antítesis que constituye nuestro mundo, comienza un nuevo y diferente conocimiento. Pero, mi querido amigo, debo confesarte que, desde que mi pensamiento ha cambiado, ya no existen para mí palabras ambiguas ni dichos: cada palabra tiene decenas, centenares de significados. Y ahí empieza lo que temes... la magia.*

*Ese es el camino y quizás hayas dado el paso más difícil. Has hallado por experiencia que el fuera puede convertirse en el dentro. Has estado más allá del par de antítesis. ¡Te pareció el infierno; aprende ahora amigo mío, qué es el cielo! Porque es el cielo el que te espera. Mira, esto es la magia: intercambiar el fuera y el dentro, no por el impulso, ni por la angustia, como tu has hecho, sino libremente, voluntariamente. Llama al pasado, llama al futuro: ¡ambos se hallan en ti! Hasta hoy has sido el esclavo del dentro. Aprende a ser su dueño, eso es la magia.*

El gráfico representa al hombre común que inicia, desde la dualidad, su camino hacia la reunificación y, por lo tanto, al Conocimiento y al Poder. El Yo A del diagrama, es lo que califica el texto de Hesse como "fuera". Este Yo actúa sobre lo exterior vía ritual o fetiche, digamos que "escribe". El Yo B está simbolizado por el "dentro", este Yo asume lo real como fenómeno, actúa, podemos decir, receptivamente hacia el mundo exterior, "lee".

Nada de esto sería posible sin la arista sobre la que todo descansa, el Más Allá, la Otra Parte, el Mundo de los Dioses, el Imaginal (hay innumerables términos y diversas teorías para describirlo). Es el Lugar de todos los lugares y de ninguno, el horizonte de lo Acausal, en fin es aquello de lo que todo depende, un No Lugar lleno de fuerza, precisamente por ser irreal e inconcebible para ambos yoes. La reunificación es un procedimiento espontáneo y muy elaborado (en él se pone en juego la Verdadera Voluntad, Thelema) que hace pasar el Uno del abajo inestable, a arriba, fundiendo los dos yoes en la unidad. El tridente de Siva da una idea de esta necesaria "coincidentia oppositorum".

Para el mago, la cuestión está en encontrar el modo correcto de comunicar con ese reino secreto. De ahí nace la necesidad de escribir ficciones, poniéndose así en contacto con el universo oculto del discurso. Lovecraft, debido a sus prejuicios materialistas se excluía a sí mismo de la práctica cotidiana del Arte pero, sin embargo, como escritor sí entraba en contacto con la Otra Parte.

Como ejemplo patente de lo que digo, observemos el excelente relato: "En la noche de los tiempos", donde el protagonista, durante su transformación en extraterrestre, escribe un manuscrito que encontrará miles de años más tarde, ya de regreso a su personalidad humana, en una de las escenas más inquietantes de la Literatura Fantástica Contemporánea.

No nos encontramos en la Magia con una receptividad pasiva como la que percibimos en la mayor parte de los actos comunicativos cotidianos, sino con una práctica hermenéutica y descifradora constante.

No es casual la vinculación de los magos con los servicios secretos a lo largo de la historia. Dee, Crowley, Aquino, por señalar algunos ejemplos.

El ensayo de Erik Davis: "Calling Cthulhu. H.P. Lovecraft's Magick Realism" es, sin lugar a dudas, uno de los más interesantes e incisivos que se han escrito sobre la conexión de la ficción del Maestro de Providence con los antiguos arcanos de la Magia y las disciplinas afines.

Señala Davis con lucidez:

*Para Lovecraft no es el sueño de la razón el que produce monstruos, sino que estos desvaríos nacen de un anhelo secreto y oculto de la razón misma. Fundiendo materiales científicos sólidos con materiales arcaicos, HPL creó una extraña y pervertida variante de materialismo en la cual el progreso científico acaba culminando con la inmersión en los abismos atávicos más profundos. La investigación más intensa conduce, indefectiblemente, a la reactualización y revitalización de los mitos y las cosmogonías más extrañas y bizarras".*

Un ejemplo claro de esta cuestión lo encontramos en la relación de Lovecraft con una nueva concepción de la Magia que hace furor en los ambientes esotéricos y mágicos contemporáneos, me refiero a la Magia del Caos.

*La ficción de Lovecraft expresa un "futurismo primitivista" que encuentra su más esotérica expresión en la Magia del Caos, un estilo ecléctico de ocultismo vinculado al Lado Oscuro de lo Real, que abraza: thelemismo, satanismo, las aportaciones de Austin Osman Spare y las más diversas metafísicas orientales. Es quizás el paradigma más verosímil de la magia en la postmodernidad.*

*Para los actuales magos del Caos no hay tradición alguna válida. Los símbolos y mitos de incontables grupúsculos, órdenes y fes, son constructos, ficciones útiles; en resumen: "juegos". Estos trabajos mágicos no tienen nada que ver con pretensión de verdad alguna y sí con la voluntad y la experiencia del mago. El mago acepta el sin sentido del Universo, el futilitarismo lovecraftiano, y abraza sin prejuicios el devenir creativo y caótico de su propia identidad.*

*El deseo de rebelión contra la tiranía de la razón, y su concepto restringido y represivo de un "Universo Ordenado", es uno de los objetivos subyacentes en la Magia del Caos. Muchos de sus practicantes y aficionados aplaudirían las declaraciones que realiza Albert Wilmarth en "EL QUE SUSURRA EN LA OSCURIDAD":*

*Romper con las limitaciones de tiempo, espacio y ley natural, enlazarse directamente con la vastedad exterior, acercarse cada vez más a los secretos abismales de lo infinito, a pesar del riesgo de locura. Son cosas lo suficientemente valiosas por las que uno puede arriesgar la vida propia y la salud del cuerpo y el alma."*

Para terminar, Davis nos indica que:

*La producción imaginaria de la realidad virtual que se realiza en el marco de un Juego de Rol, no es esencialmente distinta de la que tiene lugar en la Magia Ceremonial. En estos juegos las restricciones abarcan cuestiones como: un tiempo y un espacio determinados, modificaciones al azar de las situaciones (generalmente mediante el uso de dados), libros de consulta, un sistema numérico y de reglas organizado y, lo más importante, el uso de la imaginación activa por parte de los jugadores. Los Rituales Mágicos organizados siguen en principio, un esquema muy similar: redes simbólicas de números y signos, recetas extraídas de libros de ocultismo, sistemas de adivinación impredecibles y sistemáticos y un entorno coherente de grados en un escenario "performativo" restringido en el espacio y en el tiempo. La imaginación activa puede devenir, en estos entornos teúrgicos, "Divinidad".*

Austin Osman Spare, siempre dejó claro que la Magia ocurre *sobre y contra* la mente consciente. Rituales y Juegos ayudan a desprendernos de nuestras vestimentas sociales y alcanzar estados limítrofes donde es posible el ejercicio de nuestra verdadera Voluntad.

#### **EL SILENCIO DE LA TERMITA (A modo de Conclusión)**

Mostraremos aquí, en clave de divertimento y curiosidad, dos hechos inquietantes, más que tangencialmente relacionados con la cuestión que nos ocupa

*"Los límites entre lo posible y lo imposible se borran". Leído en la Prensa.*

Recientemente han tenido lugar acontecimientos luctuosos, cuya representación (simulacral e incierta) ha sido sabiamente distribuida a lo largo y ancho de nuestro planeta. Un prurito de perversidad y espíritu lúdico me impulsan a dar una "inverosímil explicación lovecraftiana" a estas cuestiones.

Me refiero claro está a la demolición de las Torres Neoyorquinas.

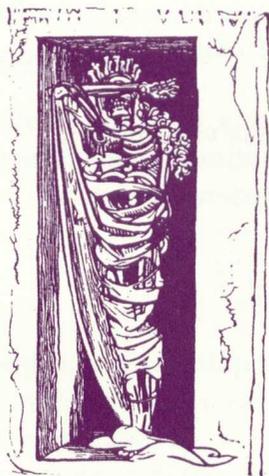
Las imágenes que aparecen en los periódicos, confrontando al Presidente de los USA (dirigiéndose, desde una pantalla gigante, al público en un estadio de baseball), con Osama Bin Laden (nueva versión en tiempo real del Fu Man-Chú de Rohmer) manifestándose en un vídeo rodado en una caverna, pertenecen a lo mejor de Philip K. Dick.

El Presidente Bush, tras ganar las elecciones, en una de sus primeras alocuciones televisadas, hizo con una mano (no recuerdo bien cual) un gesto que no fue el convencional signo de la Victoria, por lo demás inventado por Aleister Crowley, si no que hizo el signo que en magia se conoce como "de los Dioses Mayores", que se supone desvanece las fuerzas de amenaza y antagonismo.

Poco después, algo, unos aviones en concreto, llegaron del aire y derribaron las dos columnas, las dos torres del World Trade Center.

En el Templo Masónico el simbolismo de las dos columnas: Jakim y Boaz, es esencial.

El impacto con el Pentágono es también extraordinariamente significativo desde el plano simbólico. El pentágono es, en numerosas circunstancias, utilizado como un instrumento mágico de protección.



*¿Ha llegado Algo del Aire? ¿Qué o Quién ha atravesado el Portal?*

La memoria de la catástrofe que sumió a Atlantis en el fondo del mar, inserta en estratos muy profundos de la Psique Colectiva, ha quedado revitalizada con la difusión sistemática de las imágenes del colapso, "urbi et orbi".

¿Se trata acaso de conjurar la posible repetición del acontecimiento con un simulacro?

La verdad esta ahí fuera.

Y ¿qué mejor sitio, si está ahí fuera, que en una planta?

En determinada obra menor de HPL, cuyo título no recuerdo, y agradecería a

quien entre los asistentes lo recuerde me lo comunique tras el acto, se habla de una hierba alucinógena que si es mascada durante la lectura del Necronomicon permite su acertada comprensión. La realidad, que es más sorprendente que la ficción, muestra acá su rostro más inquietante, pues esta hierba ¡EXISTE!

En Oaxaca, en México, en la Sierra Mazateca, existe una variante de *Salvia* (planta de la familia de la menta), la *Salvia Divinorum*, conocida por los indígenas como "hierba de la Pastora". La Pastora es la Virgen María que asume, por un conocido procedimiento de yuxtaposición, el arquetipo de la Señora de los Animales.

Esta planta se consume con fines de curación y adivinación por los indígenas, para sustituir a los hongos psilocibes (Psilocibina) que no son accesibles en todas las estaciones del año.

El principio activo de esta planta, que ha sido calificada más que de alucinógena de planta onírógena, no es un alcaloide y está hoy por hoy poco investigado. De facto, poco o nada se conoce de la mecánica química cerebral que permite los extraños efectos de esta planta sobre las psiques humanas.

La Salvinorina, que es el nombre de este extracto, puede ser fumada o absorbida mediante el mascado de las hojas secas o frescas. Uno de los efectos más comunes de esta droga, es el retorno a la infancia (un auténtico y espeluznante viaje en el tiempo, una regresión absoluta), de gran utilidad para el auto análisis y las prácticas mágicas. En estados mas avanzados de alucinación se contacta con entidades similares a los "hombrecitos verdes", es decir duendes y trasgos (el Pueblo Pequeño), compañeros amables (... y terribles) que el hombre moderno, enquistado en el miserabilismo pseudocivilizatorio de la tecnocracia judeocristiana, hace tiempo que abandonó en una carrera suicida por el dominio de la Naturaleza y por el control absoluto de las voluntades de sus semejantes.

Culmina así, esta, quizás poco rigurosa, pero espero fecunda imaginativamente, excursión por las conexiones y consecuencias del universo fantástico lovecraftiano.

La difusión del pensamiento del Maestro de Providence continúa imparable: adolescentes, magos, artistas, simples ciudadanos en busca de evadirse unas horas del espantajo cotidiano al que hemos dado en llamar "realidad", actúan como el viento que arrastra las esporas de una turba de hongos que, por fuerza, no pueden ser otra cosa que "abominables". Algo difuso, atroz y maravilloso va cobrando cuerpo en nuestras mentes y en la vida material.

Tras la lectura de HPL, la Realidad no volverá nunca a ser la misma.

El Futuro, el Gran Retorno, ha comenzado...



## BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

- Aguilar, C. y González Rubio, F.** | *El libro de Satán.*  
Editorial Temas de Hoy, Madrid, 1999.
- Barton, Blanche** | *The secret life of a satanist.*  
The Authorized Biography of Anton La Vey.  
Feral House, Los Angeles, 1992.
- Bergier, Jacques** | "Lovecraft, un gran genio de lo insólito", en  
*Revista Horizonte*, número 2, Barcelona 1969.
- Borges, Jorge Luis** | *Ficciones.*  
Alianza-EMECÉ, Madrid 1971.
- Cirlot, Juan Eduardo** | "El Pensamiento de Lovecraft", en  
*Revista Horizonte*, número 4, Barcelona 1969.
- D.M.Mitchell (Editor)** | *The starry wisdom.* (Ensayos y Relatos, Varios Autores).  
Creation Books, International, London 1994.
- Davis, Eric** | "Calling Cthulhu.H.P.Lovecraft's Magik Realism".  
<http://www.techgnosis.com/lovecraft.html>
- Grant, Kenneth** | *Cults of the shadow.* (Ensayo).  
Frederick Muller, London 1975.
- Hesse, Hermann** | "Dentro y Fuera", en  
*Las Mejores Historias Siniestras*, Bruguera 1968.
- La Vey, Anton** | *La biblia satánica.*  
Roca, México DF 1975.
- La Vey, Antón** | *Rituales satánicos.*  
Roca, México DF 1975.
- Leiber, Fritz** | "A Literary Copernicus", en  
*Lovecraftian essays* (Ed. DarrellSchweitzer) T-K Graphics Baltimore,  
MD, 1976.
- Llopis, Rafael** | *Historia natural de los cuentos de miedo.*  
Ediciones Júcar, Madrid 1974.
- Llopis, Rafael** | *El novísimo algazife o libro de las postrimerías.*  
Libros Hiperión, Madrid 1980.
- Lovecraft, Howard Phillips** | *El caso de Charles Dexter Ward.*  
Alianza Editorial, Madrid 1982.
- Lovecraft, Howard Phillips** | *Los mitos de Cthulhu.* (Relatos, Varios Autores)  
Alianza Editorial, Madrid 1975.

- Lovecraft, Howard Phillips** | *En la cripta.*  
Alianza Editorial, Madrid 1980.
- Lovecraft, Howard Phillips** | *En las montañas de la locura.*  
Editorial Seix Barral, Madrid 1987.
- Lovecraft, Howard Phillips** | *Viajes al otro mundo: ciclo de aventuras oníricas de Randolph Carter.*  
Alianza Editorial, Madrid 1971.
- Lovecraft, Howard Phillips** | *El horror en la literatura.*  
Alianza Editorial, Madrid 1984.
- Siebert, Daniel** | "The salvia divinorum research and information center."  
<http://www.sagewisdom.org/>
- Sprague De Camp, Lyon** | *Lovecraft, una biografía.*  
Alfaguara-Nostromo, Madrid 1978.
- Webb, Don** | "Fictive Arcanum".  
<http://users.bestweb.net/~kali93/jan2000/fictive.htm>
- Wilson, Colin y Otros.** | *El Necronomicón.*  
Mundo Desconocido, número 2. Barcelona 1981.



## LA FANTASÍA PENETRA EN EL CINE: AMOR AL PRIMER ESCALOFRÍO

Carlos Aguilar



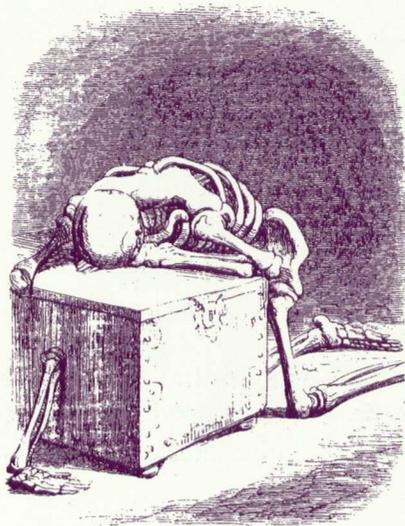
El género fantástico en sus diversas ramificaciones (del terror sobrenatural a la fantasía pura, pasando por la Ciencia Ficción) irrumpe en el medio fílmico apenas nacido éste, a finales del siglo XIX. No menos significativamente, lo hace en la práctica totalidad de las cinematografías que entonces empiezan a desarrollarse, en un arco mundial del que tampoco España es ajena.

Por ende, adentrarse en esta época primigenia, conocerla bien, es, más que aconsejable, esencial y hasta imprescindible a la hora de comprender el cine fantástico en su globalidad. Desde el momento en que no sólo constituye la génesis, donde afloran una serie de temas y personajes que después alcanzarán un gran relieve, sino que también representa una etapa valiosa en sí misma, toda vez que la enorme entidad de sus aportaciones supera la mayor o menor significación pionera.

El cine fantástico mudo significa pues tanto el primer jalón en el decurso del género cuanto una aportación específica en el conjunto del Séptimo Arte. Por consiguiente, conocerlo supone aprender de la historia a la vez que disfrutar de una estética singular y apasionante.

### DEL PAPEL AL CELULOIDE

Drácula, Frankenstein, El hombre invisible, Fantomas, Jekyll/Hyde, Sherlock Holmes, El Dr. Mabuse, El Fantasma de la Opera, Quasimodo, Fu-Manchú... Figuras imperecederas y egregias del ubérrimo acervo del género, invariablemente surgidas de una fuente literaria e insustituibles en el imaginario colectivo del siglo XX, conocen sus primeras transposiciones fílmicas durante los años del Mudo. Es decir entre 1895, fecha en la cual historiográficamente se redondea el nacimiento mundial del otrora llamado Cinematógrafo, y, a grandes rasgos, el final de los años 20, pues no todos los países conciben el Sonoro en el mismo año.



Ahora bien, la anterior relación nominal se ciñe a unos personajes que, con plena justificación, han alcanzado status de iconos del Fantastique, desplegando a perpetuidad una rica y espléndida sustancia. Es más, encarnan verdaderos mitos, que incluso detentaban ya cierta relevancia antes de su bautismo fílmico, si bien por lo común el cine ha potenciado tal relevancia, en todos los sentidos y en mayor o menor medida según el caso, hasta su presente trascendencia en el género y su masiva popularidad.

Empero, carentes de esta personificación específica, y hasta emblemática, muchos otros y bien dispares items del Fantastique también se presentan entonces en

la pantalla. Por lo común, y lógicamente, asimismo desde fuentes literarias, cuya diversidad geográfica y conceptual incluye la jubilosa narrativa de Jules Verne y las atormentadas historias de Edgar A. Poe; las utopías, ucronías y distopías características de la Ciencia Ficción; los delirios vanguardistas; los viajes interestelares; el horror gótico y el terror realista; los sabios más o menos locos y los nigromantes de toda laya; los psicópatas criminales y los héroes enfrentados a peligros mil; las alteraciones de personalidad y las amenazas paganas; las comedias de miedo; los monstruos prehistóricos; el erotismo inquietante; Satán...

Asimismo, esta época establece un movimiento artístico particular, cuyo eco cultural desborda los límites del género, que tuvo lugar en Europa, el Expresionismo Alemán. Por su parte, Hollywood alumbró la primera star y productora especializadas, como fueron Lon Chaney y la Universal Pictures. Igualmente, despuntan cineastas interesados en el género que lo cultivarán en la medida de lo posible; verbigracia, sin ánimo de exhaustividad, Tod Browning en Estados Unidos, Benjamin Christensen en Dinamarca, Maurice Tourneur en Francia, F.W. Murnau en Alemania, Walter Booth en Inglaterra y Segundo de Chomón en España.

Pero no hemos salido de Occidente... Por tanto, conste que también Asia brinda sus primeras y silentes manifestaciones del género. Sobre todo Japón, iniciando su singular cine fantástico, por desgracia apenas conocido allende sus fronteras, ni siquiera el sonoro.

Ciertamente, todo esto no significa poco. Al contrario. En consecuencia, puede afirmarse que prácticamente todo el cine fantástico tal como lo conocemos en los últimos decenios existía ya durante los años del Mudo. Puesto que contenía la propiedad fundamental cinematográfica; o sea la unión, más bien la interacción, entre, de un lado, el aparato

industrial, con sus condiciones y conveniencias, y, del otro, unos esquemas argumentales específicos, unas fijaciones conceptuales exclusivas y unos planteamientos estéticos propios, así como, en la medida correspondiente, diversas autorías particulares.

Es decir, concluyendo, el cine fantástico mudo revela todos los múltiples rasgos fácilmente detectables en cualquier efervescencia genérica de la época sonora, sin distinción entre modalidades, decenios o naciones.

### **LAS VOCES DEL SILENCIO**

De forma convencional y operativa, el período mudo del cine está subdividido en otros dos, separados por el año 1915. El primero, los albores, igualmente por lo general es conocido como Pre-Cine, y se caracteriza por una gramática fílmica voluntarista y todavía balbuceante, si bien no carece de obras de cierta relativa, y admirable, madurez en este sentido. El segundo período, en cambio, exhibe ya una semántica propia, específica del nuevo medio, así como una riqueza estética tan notable que en sólo 15 años catapultó el recién nacido lenguaje fílmico a unas cimas artísticas que, por lo menos en numerosos títulos concretos, permanecen insuperadas, en diferentes géneros (sobre todo el melodrama, tanto social como sentimental).

Obviamente, no hay espacio aquí para desglosar, ni siquiera superficialmente, la idiosincrasia del cine mudo, que con toda lógica ha suscitado mucha bibliografía especializada e incluso cuenta con festivales en su honor. Tampoco, en bien inferior medida, ahora es posible recorrer con detenimiento los múltiples pasos que propone el Fantastique fílmico durante sus primeros 25 años de vida.

Ahora bien, respecto a la primera cuestión interesa indicar, para evitar reiteraciones posteriores, que el lenguaje del Mudo - evidentemente en un resumen a grandes rasgos que busca congeniar géneros y naciones, autores y modalidades - consiste en los siguientes puntos básicos: 1) Un peculiar equilibrio entre la farragosidad y la concisión, en la estructura narrativa. 2) La trascendencia dramática de la escenografía, dentro del aspecto plástico. 3) Una emotividad a flor de piel, en lo referido al tono. 4) Resabios teatrales en la interpretación, sobre todo en el hincapié gestual y 5) sentido melódico, en la disposición rítmica.

Por lo demás, guardaremos la división en estos dos períodos, antes y después de 1915, durante nuestro obligadamente sintético recorrido por las aportaciones básicas del Mudo a la historia del cine fantástico.

### **1895-1915. EL PREDOMINIO DE LA CIENCIA-FICCIÓN**

Los Pre-Cines fantastiques están caracterizados, y casi simbolizados, por la figura del singular pionero francés Georges Méliés. Sin preocupaciones formales y con un ánimo de feriante entonces poco menos que inevitable en el sector, su aproximación al género

fantacientífico, empero, revela sentido de la fantasía, y del humor, y cuajó en una serie de películas de corta duración (que no cortometrajes, formato industrial a la sazón no ya inexistente sino inconcebible) a menudo inspiradas en su compatriota Jules Verne, en cabeza la mítica y paradigmática *Viaje a la luna* (*Le voyage dans la lune*, 1902), si bien es anterior y verdaderamente incunable *Chirurgien Mécanique* (1895), que contiene, posiblemente, el primer mad doctor de celuloide.

Surge así una debilidad por la Ciencia Ficción en el recién nacido cine fantástico, que se prolongará y robustecerá durante estos quince primeros años. En primera instancia, sin ir más lejos, en la pionera Francia, con más creaciones de Méliés en su línea recurrente e incluso una réplica de su supuesto rival "realista", el legendario Louis Lumière, *Charcuterie Mécanique* (1895), y hasta una adaptación verniana filmada por el propio hijo de éste, Michel-Jules, *Vingt-mille lieux sous les mers* (1916). Las aportaciones españolas, por cierto, están marcadas por el país galo, pues se reducen a la creatividad del gran Segundo de Chomón, que no en vano adaptara a Verne durante su etapa francesa en la estela de Méliés, y de quien sobresale la célebre comedia de anticipación *El hotel eléctrico* (1906).

De la misma manera que Méliés, pero con menos relevancia y calado, se especializan en Ciencia Ficción dos pioneros ingleses, George Smith y James A. Williams, mediante films como *Making Sausages* (1897) y *X-Ray* (1898), del primero, y *The Elixir of Life* (1900) y *The Marvellous Hair Restorer* (1901), del segundo. Al igual que sus colegas franceses privilegiando los rasgos cómicos y los efectos especiales, estas obras gozaron de popularidad - la última mentada conoció incluso un remake francés, *La lotion miraculeuse* (1903) de autor desconocido - y allanaron el camino al primer autor especializado del país, Walter R. Booth,

quien cultivó el género profusamente entre 1903 y 1911, en una gama de variantes que cubren desde la mera imitación de Méliés - *The Voyage to Arctic* (1903) - a la comedia tecnológica - *Freezing Mixture* (1910) - y la desoladora ucronía *The Aerial Anarchist* (1911), con secuencias de bombardeos sobre Londres a cargo de devastadoras máquinas... Y no finalizan aquí las contribuciones inglesas de entonces a la Ciencia Ficción; por ejemplo, después se produjeron *Electric Transformations* (1911) de Percy Slow, *The Pirates of 1920* (1912) de Dave Aylon y A.E. Coleby, *A Message from Mars* (1913) de J. Walleth Waller, *The Magic Glass* (1914) de Hay Plumb, etc.



Estados Unidos, desde el incipiente Hollywood, refuerza la supremacía de la Ciencia Ficción, generalmente desde enfoques parecidos al europeo. Las películas, además, no son inferiores en número: *The X-Ray Mirror* (1899) de Wallace McCutcheon, *A Jersey Skeeter* (1900) de Arthur Marvin, *Fun in a Butcher Shop* (1901), *The Twentieth Century Tramp* (1902) y *Dog Factory* (1904), las tres del mítico Edwin S. Porter, *Dr. Skinum* (1906) del antedicho McCutcheon, *A Maker of Diamonds* (1909) de J. Stuart Blackton... incluso hay una aportación de David W. Griffith, *The Inventor's Secret* (1911).

También hay contadas contribuciones de Italia y Alemania, curiosamente en el marco de la comedia futurista; son, respectivamente, *Un matrimonio interplanetario* (1910) de Enrico Novelli y *Die Grosse Wette* (1915) de Harry Piel.

Sin embargo, si de Ciencia Ficción hablamos parece obligado cerrar el epígrafe recogiendo los bautismos fílmicos de diversos personajes idiosincrásicos, nacidos en las correspondientes y seminales novelas: *Frankenstein, o el moderno Prometeo*, de Mary Shelley, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Robert L. Stevenson y *El hombre invisible*, de H.G. Wells, publicadas respectivamente en 1818, 1886 y 1897.

En el primer caso, se trata de la americana *Frankenstein* (1910), escrita y dirigida por J. Searle Dawley para el mítico Thomas Alva Edison, con Charles Ogle encarnando el primer Monster en la abultada filmografía del personaje. El segundo personaje, en cambio, aglutina mucha mayor actividad frente a la cámara, pues debuta merced a tres películas consecutivas de diferentes nacionalidades, la americana *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1908), cuyo director e intérpretes se ignoran (no así el productor, William N. Selig), la británica *The Duality of Man* (1909), de la cual se han perdido la totalidad de los créditos, y la danesa *Den Skaebnesv angre Opfindelse* (1910) de Viggo Larsen; la popularidad fílmica raudamente obtenida a escala mundial por el bipolar personaje de Stevenson justificó nuevas e inmediatas adaptaciones en el ya pujante Hollywood - *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1912) de Lucius Henderson y *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1913) de Herbert Brenon - así como su primera parodia, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde Done to a Frazzle* (1914) de Charlie Forrest, que supuso uno de los primeros estrenos de los legendarios hermanos Warner.

Por último, el Hombre Invisible, obviando varias obras con el tema de la invisibilidad más o menos presente, debuta en la americana *The Invisible Fluid* (1908) del ya mentado especialista Wallace McCutcheon, e insiste en la francesa *L'homme invisible* (1909) de Ferdinand Zecca, otro cineasta esencial de entonces, tanto en esta faceta de director como en la de productor (de nuestro Chomón, sin ir más lejos).

## LOS BALBUCEOS DEL TERROR Y DE OTROS DELIRIOS

La predominancia de la Ciencia Ficción de ningún modo anula las muestras de otras variantes del Fantastique, aun siendo escasas cuantitativa y cualitativamente. Puesto que consisten en la introducción de nada menos que el atormentado mundo del genial Edgar A. Poe - merced a

dos grandes cineastas, el francés Maurice Tourneur (uno de los primeros especializados en el género, como ya indicamos, padre del más célebre Jacques) con *Le système du docteur Goudron et du professeur Plume* (1912), y el americano David Ward Griffith mediante *The Avenging Conscience* (1914) - y del singular Sherlock Holmes, curiosamente dentro de dos cinematografías no anglosajonas, primero Dinamarca, mediante una serie realizada por Viggo Larsen en 1908, y después Alemania, con, otra curiosidad, dos películas en sendas partes basadas en la misma novela y emprendidas por el mismo productor, Josef Greenbaum, con diferentes directores, *Der Hund von Baskerville* (1914) de Rudolph Meinert y *Der Hund von Baskerville* (1915) de Richard Oswald.

Por lo demás, esta zona más o menos Horror incluye las americanas *Conscience* (1912) de Maurice Costello y *The Werewolf* (1913) de Henry McRae, respectivos inicios de los temas "Cuarto de los horrores" y Hombre-Lobo, la alemana *Der Schatten des Meeres* (1912) de Curt A. Stark, en una línea de melodrama místico-filosófico, y la inglesa *The Basilisk* (1913) de Cecil M. Hepworth, sobre un hipnotizador ocultista. Sin olvidar que Satán entra igualmente en la pantalla, por cortesía del mismísimo Meliés, mediante unas cuantas intervenciones estelares, sobre todo en la espléndida *La manoir du Diable* (1896), que introduce el tema faústico en el Séptimo Arte, y la desenfadada *El Diablo en el convento* (*Le Diable au convent*, 1899).

Sin embargo, para encontrar las primeras manifestaciones fílmicas del llamado Fantasy debe acudirse a Japón. En concreto a un Pre-Cine nipón que por sus características semánticas y formales bien podría denominarse Cinema Kabuki, nacido en dos films de Tsunekichi Shibata, *Futari Dojoji* (1899) y *Momiji-gari* (1899). Con actores especializados también aquí (Matsunosuke Onoue y su competidor Shirogoro Sawamura) y efectos especiales en sintonía con los de Meliés y Chomón, estas cintas, que superan el número de cincuenta, argumentalmente se caracterizan por los intercambios recíprocos de formas y capacidades entre humanos y animales, e introdujeron en la pantalla leyendas seculares del país (*El hijo del Trueno*, *La leyenda de los ocho sabuesos*, etc).

### 1915-1928

Irrefutablemente, este segundo ciclo implica una época magnífica en la historia del cine, más allá de géneros y estilos. Puesto que refina las múltiples propiedades del ciclo anterior, afirmando, como consecuencia, una exquisita autonomía estética y lingüística.

En lo referido al Fantastique, la Ciencia Ficción decae cualitativa y cuantitativamente frente al Terror. Tanto es así que los dos segmentos principales a este segundo respecto, no sólo polarizan el interés y la trascendencia del período sino que desde entonces representan sendos capítulos gloriosos en la historia del género, admirados incluso por quienes suelen ser indiferentes a éste. Se trata, como ya anticipamos, del europeo Expresionismo Alemán y el americano autoencasillamiento de Lon Chaney.

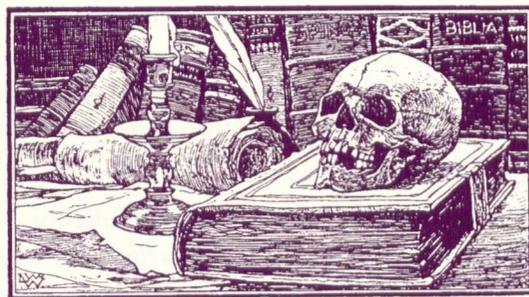
## LAS SOMBRAS DE LA TINIEBLA

Aún polémico en su delimitación cronológica y artística, el Expresionismo Alemán, con todo, en cuanto a fechas puede fijarse razonablemente entre 1919 y 1931. Mientras que conceptualmente se caracteriza, a grandes rasgos, por una peculiar estética de ángulos imposibles y perspectivas falseadas, de líneas oblicuas y sombras aterradoras, de perversión del espacio fílmico natural y efectos de atmósfera, de temas recurrentes en la manipulación de las voluntades y la animación de lo inorgánico, de personajes dementes y angustiados, de paranoia existencial y triunfo de la malignidad...

Relacionado con un movimiento pictórico que surgiera diez años antes y sujeto a

la nacional filosofía del Angst, abiertamente condicionado por la tradición fantástica de la literatura germana, y nada ajeno a la subterránea relevancia que a la sazón experimentaban en Berlín toda suerte de logias y sociedades secretas, el Expresionismo Alemán implanta con plena decisión y personal estilo una serie de items de los cuales el cine fantástico no querrá desprenderse. Al tiempo que catapulta a la cúspide de la gloria cinematográfica a los geniales Fritz Lang y F.W. Murnau.

Entre estos items, sobresalen dos personajes, mediando el talento de los antedichos cineastas. Por parte de Lang, es Mabuse, que, según la creación literaria de Norbert Jacques, irrumpe en *El Dr. Mabuse* (*Dr. Mabuse*, 1921), y constituye una incomparable simbiosis de científico, ocultista y asesino, de genio megalómano y delincuente rastrero; soberbiamente encarnado por Rudolf Klein-Rogge, conocerá nuevas peripecias fílmicas en el Sonoro (las dos siguientes de manos del propio Lang, en 1933 y 1960) y desde su nacimiento además de un mito propio representa el espejo en el cual se (ad)mirarán todos los archicriminales del cine, desde los facinerosos de los seriales americanos de los años 30 a los enemigos de James Bond. De manos de Murnau, *Nosferatu, el vampiro* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1921) introduce nada menos que el vampiro en el cine, incluso el personaje de *Drácula*, pues el guión adapta la novela original de Bram Stoker, pero cambiando los nombres de los personajes, y poco más, para evitar la compra de los derechos de autor, dado que la producción se abordó de forma modestísima; en cualquier caso, esta obra maestra continúa siendo una de las manifestaciones más admirables e inquietantes del género vampírico, y emana un hálito esotérico en verdad penetrante, donde se advierte la peculiar y hasta novelesca personalidad de Albin Grau, su productor y escenógrafo, ergo el verdadero alma mater. Empero, a diferencia de Mabuse, *Nosferatu* como tal personaje así denominado no



reaparecerá hasta 55 años más tarde, en la no por fallida menos considerable *Nosferatu, vampiro de la noche* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*, 1978) de Werner Herzog, con el inolvidable Klaus Kinski en el papel titular, que retomó diez años más tarde para la injustamente menospreciada *Nosferatu, príncipe de las tinieblas* (*Nosferatu a Venezia*, 1988) de Alan Cummings.

Mas las aportaciones expresionistas al acervo Fantástico no terminan en los superlativos Mabuse y Nosferatu. *El gabinete del Dr. Caligari* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919) de Robert Wiene, un clásico de la historia del cine, entra en el género por todos los conceptos, y supone además, sobre todo entre los menos versados, el paradigma del Expresionismo Alemán. A propósito, el protagonista, Conrad Veidt, significa el actor por antonomasia del movimiento y constituye uno de los más magnéticos de la historia del cine (singularmente admirado por Christopher Lee, por cierto), a quien el cinéfilo ajeno al género, tristemente, asocia sólo con su pérfido rol de militar nazi en *Casablanca* (*Casablanca*, 1942) de Michael Curtiz.

Digresiones aparte, hay que recoger más personajes, menos relevantes que Mabuse y Nosferatu pero no por ello nimios. Bien al contrario, porque además de su patente enjundia cuentan con diferentes versiones dentro del propio tiempo Expresionista, y alguno incluso después. Son el Estudiante de Praga (cuya primera versión, dirigida en 1913 entre Stellan Rye y el polifacético Paul Wegener, insinúa el Expresionismo a la par que introduce el tema del pacto satánico), Mandrágora (que debuta en 1918 de manos del realizador Eugen Illes, adaptando la soberbia novela homónima de uno de los ideólogos del movimiento, el rosacruz Hans Heinz Ewers) y el Golem, cuyos primeros pasos tienen lugar en 1914, merced precisamente al discípulo y mayordomo de Ewers, que así debutaba como director, Henrik Galeen, otro nombre clave pues del Expresionismo. Pero si los anteriores son mitos-clave creados expresamente, en aún mayor medida más películas de los maestros Murnau y Lang ratifican la autoridad estética del Expresionismo. Sobre todo, de Murnau, *Satanas* (1919) - donde el autor utiliza la novela sobre Jekyll/Hyde con la misma desfachatez que luego aplicará en *Nosferatu* respecto a *Drácula* - y la sublime *Fausto* (*Faust*, 1926), según Goethe; y, de Lang, la inclasificable película de episodios *Las tres luces* (*Der Müde Tod*, 1921), la epopeya legendaria *Los nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1924) y la soberbia y complejísima superproducción fantacientífica *Metrópolis* (*Metropolis*, 1926), a cuál más influyente, por no decir plagiada, en años y hasta decenios venideros.

Pueden agregarse obras inferiores, nada despreciables. Principalmente *Das Bildnis des Dorian Gray* (1917) de Richard Oswald, según el bellissimo libro homónimo de Oscar Wilde, *Die Pest in Florenz* (1919) de Otto Rippert, con guión de Lang, *Wahnsinn* (1919), incursión de Veidt en la dirección con su propio protagonismo, *Sombras* (*Schatten*, 1923) de Arthur Robinson y producción del Albin Grau que posibilitó Nosferatu, el vampiro, *Las manos de Orlac* (*Orlacs Haende*, 1924) de Robert Wiene según la novela de Maurice Renard o las películas de episodios (formato igualmente descubierto por el cine alemán de entonces, nueva y enésima aportación pues) *Nachtgestalten* (1920) de Richard Oswald y *El gabinete de las figuras de cera* (*Das Wachsfigurenkabinett*, 1924) de Paul Leni. En verdad, incluso la menos afortunada de

todas estas revela la inmensa trascendencia, en todos los sentidos y niveles, del Expresionismo Alemán.

### EL HOMBRE DE LAS MIL CARAS

De tal manera se denominaba unánimemente a Lon Chaney, y así se tituló, en lógica consecuencia, la poco satisfactoria película biográfica a él consagrada, *El hombre de las mil caras* (*The Man of Thousand Faces*, 1957) de Joseph Pevney. Nacido en 1883 y fallecido prematuramente en 1930, en pleno apogeo profesional y justo cuando acababa de iniciarse en el Sonoro, Chaney supuso el primer, y por el momento único, divo del Horror que aunaba la actuación con la intervención en el diseño y aplicación de sus maquillajes monstruosos y sus aparatosas caracterizaciones. No sin cierto regusto masoquista, procuró y consiguió sorprender en cada nueva aparición, sin traicionar la preferencia por los personajes deformes física y a veces hasta psicológicamente, marginados o automarginados, no siempre ni necesariamente villanos, dentro de unas tramas excelsamente truculentas, a menudo herederas del arquetipo "La Bella y la Bestia" y con frecuencia amparadas en ilustres precedentes literarios, por ejemplo las soberbias novelas *Nôtre-Dame de París* de Victor Hugo y *El fantasma de la opera* de Gaston Leroux.

La singularidad que entraña el caso Chaney brilló en el decenio 1919-1929, y lega un Corpus tipológico de noble y honesto sentido folletinesco, de lo más convincente y hasta conmovedor en su propiedad, fijando, insisto, la primera identificación popular en la historia del Fantastique entre un intérprete y el género. Su hijo, que directamente escogió Lon Chaney Jr de nombre artístico, en cierto modo prolongó su estela (preferencia por el género y los personajes más o menos monstruosos) durante los años 40, mas con mayor voluntad que talento, por lo cual poco después quedó prácticamente relegado a encarnar personajes episódicos.

### LA GRAN "U" Y EL HOMBRE QUE FABRICABA MONSTRUOS

Ahora bien, el caso Lon Chaney no puede comprenderse adecuadamente sin relacionarlo con otros dos: la productora Universal y el director Tod Browning.

Creada en 1912 por el emigrante alemán Carl Laemmle, desde el inicio de los años 20 hasta el fin de los 40, Universal se mantuvo preferente al Terror, mediante un estilo característico e inconfundible y una serie de técnicos, directores e intérpretes más o menos fijos. Por ende, supone la primera empresa fílmica especializada en el Fantastique, y su presentación al respecto consistió precisamente en dos de los proyectos más ambiciosos con Lon Chaney de protagonista, las referidas adaptaciones de Hugo y Leroux, rodadas en 1923 y 1925, respectivamente. Es decir, la primera productora y estrella especializadas empezaron dentro del género juntas y al unísono.

A todo esto, el hecho de que el Terror estalle en Hollywood a principios de los años 20, en calidad de género ya definido estéticamente y reconocible comercialmente, gracias a un productor llegado de un país donde esto mismo había sucedido un poco antes, así como la obvia influencia artística, permite sostener que el cine fantástico Universal constituye una especie de aclimatación estadounidense del Expresionismo Alemán; es decir, incorporando el factor espectacularidad y rebajando drásticamente toda índole de tortuosidad. Un ejemplo antropomórfico estribaría en Lon Chaney como respuesta americana de Conrad Veidt, por no hablar de los numerosos profesionales alemanes que se integraron en Hollywood huyendo de la victoria electoral nacionalsocialista, e incluso anticipándose a ésta, y aportaron su bagaje técnico y estético (el propio Veidt, sin ir más lejos, así como los mismísimos Lang y Murnau). A propósito de la antedicha analogía entre los primeros divos del terror, adviértase el protagonismo americano de Veidt en *El hombre que ríe* (*The Man who Laughs*, 1928), realizada por otro emigrante alemán que había destacado en el Expresionismo, Paul Leni, y claramente planteada para repetir el éxito de *El jorobado de Nuestra Señora de París* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923) de Wallace Worsley: aquélla no sólo retoma la práctica totalidad de los ingredientes de ésta, sino que el argumento también procede de Victor Hugo; es más, algún historiador sostiene que Veidt en realidad relevó a Chaney, por alguna razón arrepentido en el último momento de aceptar un papel tan similar al de Quasimodo.

Apuntada la consideración, regresamos al antedicho director Tod Browning, para señalar que constituye uno de los primeros cineastas real y desembozadamente interesados en las posibilidades del género, cuya obra, a la par morbosa y lírica, atenta a todas las variantes de la monstruosidad y de lúcido pesimismo, brilla tanto durante su fecunda asociación artística con Lon Chaney durante los años del Mudo - verbigracia, *Garras humanas* (*The Unknown*, 1927) y *Los pantanos de Zanzíbar* (*West of Zanzibar*, 1928) - como en el Sonoro, más que nada en el *Dracula* (1931) que reveló a Bela Lugosi y en la literalmente incomparable *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932).

### **SOBRE EL RESTO DEL HORROR OCCIDENTAL SILENTE**

Juntos o por separado, Lon Chaney y Tod Browning suponen personalísimas y admirables entradas en la enciclopedia del género, ciertamente, al igual que la Universal sensible al eco expresionista. Pero no agotan la fantástica cosecha del Terror mudo en Occidente.

Sin ir más lejos, Estados Unidos en la misma época produce diversos y numerosos films homologables: nuevas recreaciones del mito de Jekyll/Hyde, magnífica en *El hombre y la bestia* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1920) de John S. Robertson, más o menos felices cruces de humor y espanto - *The Ghost Breaker* (1921) de Alfred Green o *El gato y el canario* (*The Cat and the Canary*, 1927) de Paul Leni, que conocería varios remakes - adaptaciones de tétricas obras teatrales - *On Time* (1924) de Henry Lehrman o *The Monster* (1925) de Lloyd Bacon - y obras inclasificables y muy atractivas; a saber *One Exciting Night* (1923) de David Wark Griffith,

*While Paris Sleeps* (1923) de Maurice Tourneur, *The Magician* (1926) de Rex Ingram - según una novela de Somerset Maugham vagamente inspirada en el filósofo ocultista Aleister Crowley - y *The Leopard Lady* (1927) de Rupert Julian.

Fuera de Estados Unidos y Alemania, también hay películas que destacar. Algunas, además, suponen verdaderos clásicos del Séptimo Arte: la sueca *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, 1920) de Victor Sjöström, que preludia rasgos formales de Ingmar Bergman y representa una de las obras mejores del autor (que asimismo trabajaría en Estados Unidos, y sin ir más lejos con Lon Chaney); las danesas *Páginas del libro de Satán* (*Blade af Satans Bog*, 1920) y *La brujería a través de los tiempos* (*Häxan*, 1921) de dos cineastas importantísimos, Carl Dreyer y Benjamin Christensen, que reincidirán en el género durante el Sonoro; *La chute de la maison Usher* (1928) de Jean Epstein, que adapta a Poe según cuños vanguardistas a la sazón en boga en Francia; o, en este mismo país, los míticos seriales de Louis Feuillade, como *Fantomas* (1913), *Los vampiros* (1914) y *Judex* (1916).

Hablando de estos seriales franceses, cerramos el epígrafe consignando que España los imitó mediante producciones catalanas como *Los misterios de Barcelona* (1915), *El beso de la muerta* (1916) o *El Doctor Rojo* (1917). Y destacando igualmente que en nuestro país se hicieron entonces bastantes films siniestros y truculentos, por ejemplo *Los llanos* (1919) de Bartolomé Serrador y *El otro* (1919), dirigida entre José María Codina y el propio autor del soberbio cuento homónimo de base, Eduardo Zamacois.

## FANTASÍA EN EL ESPACIO

Por su parte, la Ciencia Ficción encaja peor que mejor la efervescencia del Terror. Tanto es así que aparte de la mentada Metrópolis poco más sobresaliente puede recogerse. Con todo, mencionemos seriales americanos como *The Black Box* (1915) de Otis Turner, *The Mystery Ship* (1916) de Francis Ford y Harry Harvey, *The Screaming Shadow* (1920) de Duke Worne y *The Power God* (1925) de Ben Wilson, de cualquier modo inferiores a los alemanes de Fritz Lang, *Die Spinnen* (1919) y *Spione* (1928).

Así como, regresando a Estados Unidos, los interesantes largometrajes *The Hand of Peril* (1916) de Maurice Tourneur, *Twenty Thousand Leagues under the Sea* (1916) de Stuart Paton, primera adaptación del original verniano, *The Devil to Pay* (1920) de Ernest C. Warde, *Go and Get It* (1920) de Marshall Neilan, *Terror Island* (1921) de James Cruze, protagonizada por el legendario mago Harry Houdini, *A Message from Mars* (1921) de Maxwell Karger, raudo remake del ya citado film homónimo inglés, *The Unknown People* (1923) de Roland West o *Vanity's Price* (1924) de Roy William Neill.

De superior calado, desde luego, resultan las aportaciones continentales. Tanto las ya recogidas de Alemania como algunas francesas, con temas especulativos, estética cercana del Film d'Arte y realización a cargo de cineastas gloriosos: *La folie du docteur Tube* (1915) de Abel Gance, *La cité foudroyée* (1922) de Luitz Murat, *Paris qui dort* (1923) de René Clair y

*Sur un air du Charleston* (1927) de Jean Renoir. Por su parte, España agrega *Madrid en el año 2000* (1924), voluntarista, e insólita en nuestro cine, fantasía futurista, que visualizaba un Madrid sin mucho que ver con el que conocemos ahora, sin ir más lejos aparecía el río Manzanares canalizado para permitir el arribo de barcos... Por cierto que el director, Nemesio Sobrevila, poco después hizo otra película del género y no menos inaudita, *El sexto sentido* (1929), de la cual por fortuna, a diferencia de la anterior, se conservan copias.

A todo esto, durante tales años nace la fantaciencia en Rusia y otros países del Este (que no el terror, por comprensibles razones socio-políticas). Primeramente en una Hungría aún bajo el imperio astro-húngaro, merced a *A tryton* (1917) y *Leleklato sugar* (1918), ambas de Alfred Dezsi, del mismo modo productor de otro film del género, *Az Osemer* (1917) de Cornelius Hinter. Y después y con mayor relevancia en la entonces URSS, mediante una película antológica, *Aelita* (*Aelita*, 1924) de Jacob A. Protazanov, que se anticipó a *Metrópolis* por más de un concepto, partiendo de una novela de Alexei Tolstoi, pariente lejano de Leon, y con un trabajo de escenografía de todo punto excepcional. Durante el resto de la década, Rusia produjo otras dos películas del género, de inferior relevancia pero muy estimables y ambas del mismo director, Leo Kuleshov: *Luch smerti* (1924) con nada menos que Vsevelod Pudodkin colaborando como actor y guionista, y la divertida sátira antiyanqui *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (*Neobichainjie priklucheniia Mistera Vesta u stranie bikshevikov*, 1924).

Y bien puede cerrarse el apartado SF advirtiéndose que entonces llegan la segunda y tercera adaptación de Frankenstein, curiosamente fuera de Estados Unidos, a diferencia de la previa. Son la inglesa *Life without Soul* (1915) de Joseph W. Smiley e *Il mostro di Frankenstein* (1920) de Eugenio Testa.

## PARÉNTESIS JAPONÉS

No existen vestigios de películas fantásticas mudas en otro país americano que no sea Estados Unidos ni en otro asiático aparte de Japón. Por ende, abrimos un pequeño paréntesis nipón, a fin de informar que el País del Sol Naciente produjo entonces cerca de un centenar de películas del género, por increíble que suene. Desgraciadamente, la mayor parte de las ellas se han perdido para siempre, pero existen las suficientes referencias bibliográficas. Así, además de las películas-kabuki antes relacionadas, puede afirmarse que, dentro del Terror, coexisten primeras versiones de toda clase de historias prototípicas del país, en cabeza *Tokaido Yotsuya kaidan*, con obras de imitación americana, como *Nambandera no kaijin* (1925) de Shiroku Nagao o *Yoma kitan* (1929) de Tetsuroku Hoshi, inspiradas respectivamente en las historias del Fantasma de la Opera y el Estudiante de Praga. Del mismo modo, cineastas esenciales del país tocaron el género, nada menos que Kenji Mizoguchi en *Kyoren no onna shisho* (1926) y Teinosuke Kinugasa en las alucinantes y experimentales *Kurutta ippeiji* (1926) y *Jujiro* (1928). Y también hay alguna muestra de Ciencia Ficción, como la ucronía *Akumu* (1921) de Uichiro Tamura o *Shin Nihon-to* (1926) de Yutaka Abe, según la novela de Shunro Oshikawa, una especie de Jules Verne japonés.

## CAJÓN DE SASTRE

Se impone un apartado final para agrupar las películas que no encajan en los anteriores. Mayormente, diversas variantes de lo que en literatura se denomina Fantasy, que cubren desde la magna adaptación de Conan Doyle *El mundo perdido* (*The Lost World*, 1925) de Harry Hoyt a esas aventuras fantástico-mitológicas que siempre ha cultivado el cine italiano, el denominado Peplum, por ejemplo con *Maciste all'inferno* (1926) de Guido Brignone, que era una de las películas favoritas de Fellini. Sin olvidar *El ladrón de Bagdad* (*The thief of Bagdad*, 1924) de Raoul Walsh, primera de las numerosas versiones de la leyenda homónima, que en todos los niveles se inspiraba en el cine alemán (como tantos otros éxitos del Hollywood de la época, como ya hemos visto), concretamente el episodio exótico de *Las tres luces*, y que inauguró para el cine americano el género Fantasía Oriental. Y con el punto final para el extraordinario genio universal Luis Buñuel, quien con sus medimétrajes franceses *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1928) y *La edad de oro* (*L'âge d'or*, 1930) construyó sendas catedrales del surrealismo cinematográfico.

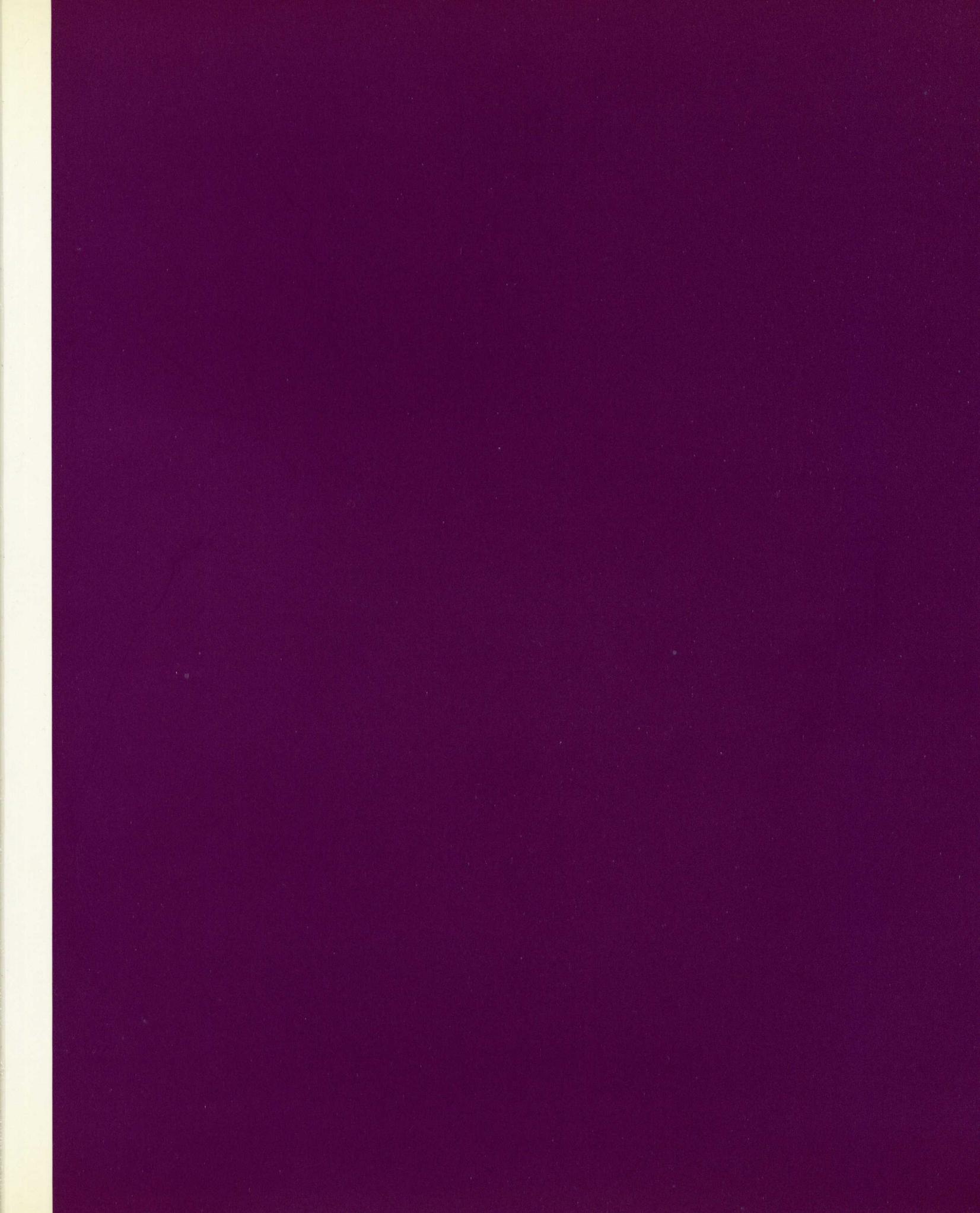
## REGRESO AL SILENCIO

Al cine mudo se le denomina así no porque los personajes no hablen, porque hablan y generalmente mucho, sino a causa de que no se les puede oír. Los rótulos suplen, resumiendo, el silente diálogo mientras las imágenes despliegan una expresividad autosuficiente.

Todas y cada una de las espléndidas obras cinematográficas previamente evocadas verifican el grado de magnificencia estética que alcanzó el Séptimo Arte durante sus treinta primeros años de vida, que no son pocos. Del mismo modo, en lo referido al género fantástico, revelan un admirable sentido de la Maravilla. Por lo tanto, parece más que aconsejable descubrirlo y redescubrirlo.









ACTAS <sup>2</sup><sub>as</sub>  
DE LAS  
JORNADAS SOBRE  
LITERATURA  
FANTÁSTICA



MINISTERIO  
DE EDUCACIÓN,  
CULTURA Y DEPORTE