



Año 2001 • Número 3

REVISTA

MR

Museo Romántico

PUBLICACIÓN ANUAL

Año 2001 • Número 3

Dirección de Publicación

BEGOÑA TORRES GONZÁLEZ

Consejo de Redacción

ANTONIO GRANDE FERNÁNDEZ

MERCEDES RODRÍGUEZ COLLADO

MARÍA JESÚS SANZ MARTÍNEZ

JOSÉ IBAÑEZ ÁLVAREZ



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.: 176-01-159-0

I.S.B.N.: 84-369-3508-X

Depósito Legal: M-51.978-2001

Imprime: FER/EDIGRAFOS.



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN,
CULTURA Y DEPORTE

Ministra de Educación, Cultura y Deporte
Pilar del Castillo

Secretario de Estado de Cultura
Luis Alberto de Cuenca

Director General de Bellas Artes y Bienes Culturales
Joaquín Puig de la Bellacasa

EDITORIAL

Me es muy grato presentar este tercer número de la *Revista del Museo Romántico*, cuyo contenido se ha dedicado íntegramente a recoger las ponencias presentadas en el Museo con motivo de la celebración de las Primeras Jornadas de Literatura Fantástica, que tuvieron lugar en su sede los días 29 y 30 de noviembre del 2000.

Promovidas y apoyadas por la Dirección General de Cooperación y Comunicación Cultural de la Secretaría de Estado de Cultura, dichas Jornadas suponen un primer paso en la investigación sobre las letras fantásticas en el Museo Romántico. Esperemos que tengan la continuidad que merecen.

LUIS ALBERTO DE CUENCA
SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA



Primeras Jornadas
*de Literatura
Fantástica*

29 y 30
de Noviembre,
2000

Salón de Actos

Museo **MR** Romántico

ÍNDICE

- 13** ET IN ARCADIA EGO: EN BUSCA DE UN EDÉN PERDIDO.
FRANCISCO ARELLANO
- 27** FANTASÍA: TEXTOS Y CONTEXTOS EN LA POESÍA ROMÁNTICA
ESPAÑOLA.
LUÍS F. DÍAZ LARIOS
- 37** MAGIA, SUGESTIÓN Y FANTASÍA EN EL TEATRO ESPAÑOL DESDE
EL ROMANTICISMO.
JOSÉ PAULINO AYUSO
- 51** E. T. A. HOFFMAN Y EL HOMBRE DE ARENA.
MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MAMPASO
- 61** LITERATURA FANTÁSTICA DEL SIGLO XIX EN ALEMANIA.
ANA PÉREZ
- 71** FANTÁSTICO E IDEOLOGÍA: EL EJEMPLO FRANCÉS.
JAVIER DEL PRADO
- 87** LO FANTÁSTICO EN LA LITERATURA INGLESA ROMÁNTICA.
DAMASO LÓPEZ

97 DEL LAPSO DE VACILACIÓN EN LA LITERATURA ROMÁNTICA ITALIANA.

MIRELLA MAROTTA PERAMOS

103 LITERATURA FANTÁSTICA EN LENGUA ÁRABE.

MONTSERRAT ABUMALHAM

109 LA FIGURA DEL VAMPIRO EN LA LITERATURA ROMÁNTICA.

JOSÉ LUÍS GONZÁLEZ MARTÍN

Et in Arcadia Ego: en busca de un EDÉN perdido

FRANCISCO ARELLANO

Habrán mejores estudiosos que yo que darán cuenta de apartados más señalados de la literatura fantástica y de los pormenores que acompañan a su creación. No quiero entrar en ese tipo de discusiones que arrastran a ver quién es el que ha leído más cosas poco conocidas y extrañas en el amplio panorama de literaturas marginales que forman el abanico de géneros que se denomina, como un todo sin apenas sentido, *literatura fantástica*. Es muy complicado, como primera anotación, apuntar una definición, aunque sea incompleta, de un género literario tan amplio como éste. Sin ir más lejos, para intentar definir la ciencia ficción, que es una de las muchas costas donde la fantasía recala, se han celebrado incluso congresos a nivel internacional y se han dado conferencias y escrito numerosos artículos, todo ello sin llegar a ninguna conclusión válida, pues, cuando no era que una de las definiciones dadas era parcial en su minoría, resultaba que otras eran fragmentarias en su mayoría. No había forma de definir nada. La propia complejidad del campo estudiado era una de sus mayores limitaciones, y uno de sus mayores aciertos. Una buena biblioteca de literatura fantástica es un cajón de sastre donde cabe todo cuanto uno pueda llegar a imaginar. Basta con releer a Ray Bradbury para saber lo que quiero decir.

Lo primero que debo mencionar es que para mí la literatura fantástica es toda aquella literatura que nos aparta del mundo real para dejarnos en manos de nuestra propia fantasía, y no la del autor, para recrear mundos que no existen más que en nuestro propio yo. La fantasía sin lectores carece de sentido, porque es un género donde la propia mente lectora es la que da forma y la que asimila lo que está entrando en ella por medio de los sentidos. Esto quiere decir que lo fantástico puede llegar a nosotros por medio de un buen número de modelos formales: el cine, el tebeo, la novela, el relato, la poesía, el teatro, la ilustración, la narración hablada. En una palabra, lo que se quiera poner o decir. Todos los vehículos de transmisión son igual

de válidos y algunos de ellos son una mezcla de otros varios. Una obra como *Viaje a Arturo*, de David Lindsay, nos muestra toda una civilización planetaria (en la estrella de Arturo) mediante un compendio de documentos que van desde el teatro a la filosofía. Lo mismo han hecho recientemente Ursula Le Guin en *El eterno regreso a casa* y Brian Aldiss en *El tapiz de Malacia*. Aquí, cuando cada uno de nosotros hubiera incluido los recuerdos que guarda de determinadas obras, se ampliaría esta lista hasta donde se quisiera llegar. Pero no es mi intención incluir la bibliografía completa de nada. Por el contrario, quiero llegar a un



Basilisa la Bella (1900, ilustración de Ivan Bilibin). Cuentos rusos con trasfondo fantástico. La presencia del caballero en el bosque, perdido, abandonado, visto entre los árboles por la damisela del cuento, nos recuerda las pesquisas de los antiguos caballeros de los mitos artúricos. Como se ve, la semejanza de las formas, la formalidad de los temas y la permanencia de los arquetipos perfila los grandes rasgos de la literatura fantástica, sea cual sea su nacionalidad.

punto donde todas estas cosas queden a un lado para dar paso a otras más personales y simples y que, en el fondo, son la base de esta charla.

El meollo de todo esto es: ¿por qué practicamos la fantasía y no otra cosa? ¿Qué hay en nosotros que nos haga buscar los mundos fantásticos para olvidarnos de, digamos por ejemplo, la novela realista?

La pregunta, aunque bien sencilla, es complicada de responder.

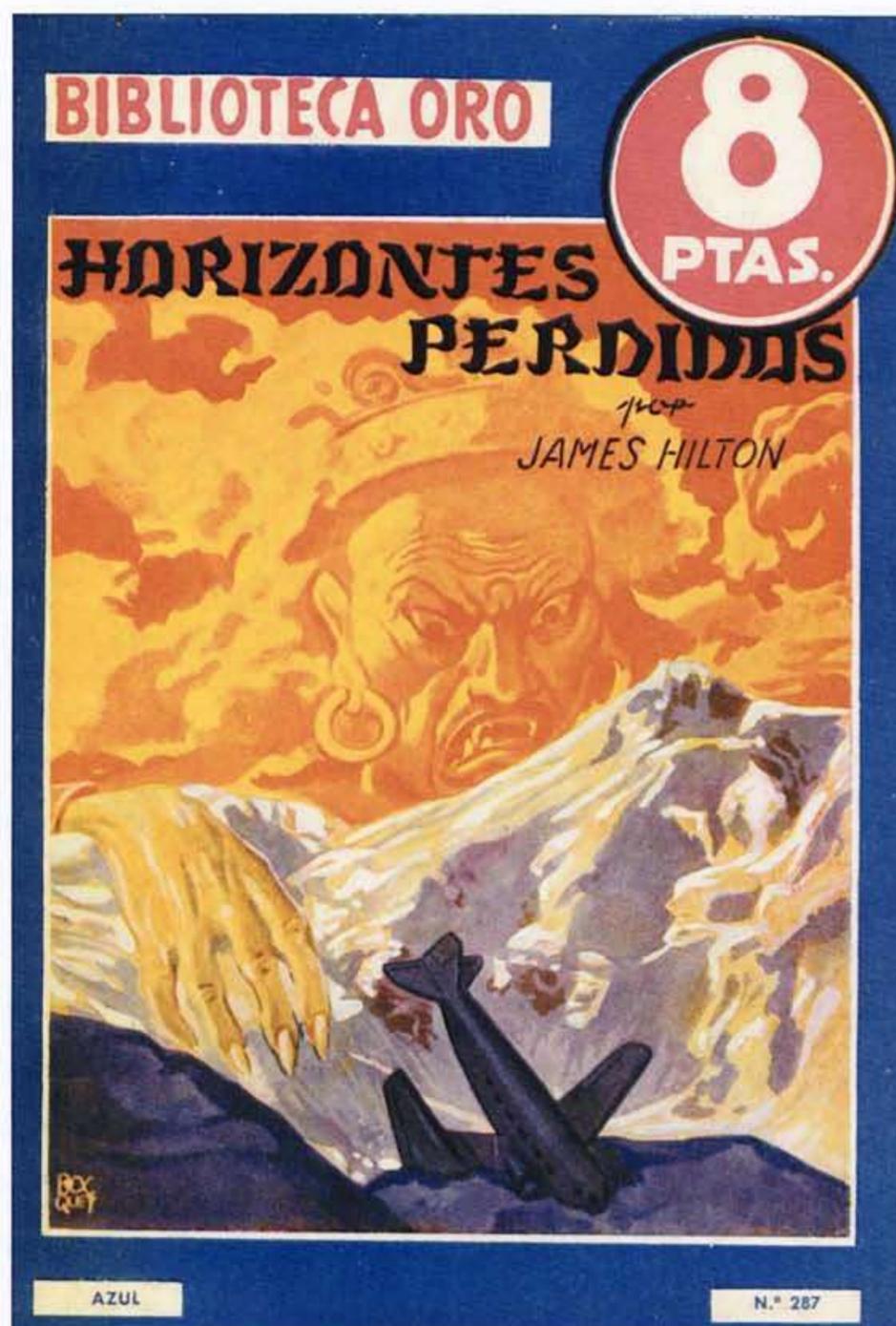
En mi caso, creo que debería contar mi historia como lector y ver si desde ahí puedo alcanzar lo que quiero decir.

Empecé a leer ciencia ficción hace cosa de treinta y pocos años. En aquella época, en la que aún había dinosaurios en la Plaza de Castilla, la poca novela de ciencia ficción que había era *Luchadores del Espacio*, alguna novela de *a duro*, *Nebulae* y poco más. Así que, como otros muchos lectores de la época, acudí a las bibliotecas públicas. Yo tuve la fortuna de acudir a una en la que me encontré, mientras rebuscaba persiguiendo una novela de Tarzán (de la que acababa de ver una película en un cine de barrio, de los de pipas y bocadillo), con las novelas de Marte de Edgar Rice Burroughs. Empecé, para que nadie se llame a engaño, por la segunda: *Los dioses de Marte*. En el momento en que la abrí y me encontré con John Carter y su amigo Tars Tarkas en el fondo de un mar de Marte, y esto ya era en la página cinco, rodeados por una horda de hombres árboles y simios blancos, luchando desesperadamente por su vida mientras intentaban socorrer a sus amigos y recuperar a la amada de Carter, la adorable Dejah Thoris... en el momento en que la abrí, decía, mi vida cam-

bió. Supe que era prisionero, sin posibilidad de escapar nunca, de aquello que acababa de descubrir. Yo no sabía en aquel momento quién era Edgar Rice Burroughs, ni qué más había escrito, ni si era buen autor o si era lo peor que podía caer en mis manos. Y, además, todo aquello me daba igual. Me importaba un bledo porque, a cambio de mi desconocimiento, tenía algo mucho mejor que la vacía y, a la larga, superflua función del crítico: tenía a mi disposición un universo entero donde perderme en pos de lo que yo no podía encontrar en éste. Si este mundo se me quedaba pequeño para poder esconderme de una realidad que ya presentía tremebunda y horrible, tenía al alcance de la mano todo cuanto pudiera o quisiera imaginar, desear, esperar y gozar.

Porque las cosas son así. Un accidente, un encuentro fortuito y todo cambia. Las sensaciones que me asaltaron fueron una corriente que yo no podía parar. A partir de aquel momento empecé a leer de forma devoradora todo cuanto caía en mis manos, especialmente todo lo relacionado con aquellos mundos mágicos y misteriosos que, aparentemente, se escondían en las estrellas. Las experiencias de los personajes de aquellas novelas empezaron a formar parte de mi vida y, creo que puedo decirlo sin temor a equivocarme, lo mismo debe haberles pasado a todos aquellos que empezaron a leer por mi misma edad. Había encontrado el paraíso. Y no quería salir de él a ningún precio.

Esta sensación de maravilla y sorpresa recibe en inglés un nombre muy eufónico que responde con toda precisión a la experiencia que yo encontré en aquel tiempo: *la sense of wonder*, la sensación de maravilla, por decirlo de un modo sencillo, aunque es algo mucho más profundo. Yo concibo la *sense of wonder* como algo que es superior a nosotros mismos y que nos hace sentirnos *maravillados* ante lo que tenemos a la vista, ya sea una novela, una película o cualquier otro trozo de información dentro de algo mucho más grande. Puede ser una frase dentro de un contexto, o fuera de él, la conclusión de una larga narrativa, una solución a un problema, una imagen suel-



Horizontes perdidos (Barcelona, 1953, ilustración de J. P. Bocquet). La novela de James Hilton es, posiblemente, una de las obras acerca de mundos perdidos más conocidas entre el gran público. La presencia de una ciudad poblada por inmortales en las cumbres del Himalaya ha excitado durante muchos años la imaginación de la mente colectiva. Basada en las viejas ideas de la ciudad de Agartha, sede de la corte del Rey del Mundo, es, con mucho, la más famosa (y quizá la mejor) novela que trata estos temas.

ta... Muchas cosas. La *sense of wonder* es lo que nos une realmente con la magia de la fantasía. No es lo que hay allí, sino lo que creemos que hay allí. En ese punto es donde la capacidad de fascinación de la literatura fantástica es más avasalladora con la realidad, pues es precisamente ahí donde desborda los límites de lo cotidiano para sumergirse en lo numinoso. Por desgracia, es algo que no siempre se consigue y, mucho menos, de una manera completa.

Las primeras obras que leemos nos transmiten una sensación que luego es muy difícil recuperar. Me refiero a la sorpresa de la novedad. Quizá no sea más que eso, pero es que la cosa no es nada sencilla. Todo empieza en cuanto nos hacemos con las primeras obras del género, pues éstas nos *enganchan* por varias razones. Es algo independiente de la obra que sea, pues ésta puede ser la mayor obra maestra o una simple vanalidad, por no decir algo peor. Nos sentimos fascinados por la manera de enfocar los temas, por la sensibilidad de un mundo que no pensábamos que pudiera existir..., en fin, ya sabéis de qué hablo. El asunto es que luego, durante todo el resto de nuestra vida, seguimos buscando esa sensación, ese conjunto de emociones que despertó en nosotros la lectura de aquellas primeras obras. Yo, ya lo he dicho hace unos momentos, me encontré de manos a boca con la obra de Burroughs, pero supongo que cualquier lector podrá poner su primera obra. Para él, lo mismo que para mí, esa obra es la verdaderamente importante. A partir de la lectura de esa primera novela, la búsqueda empieza.

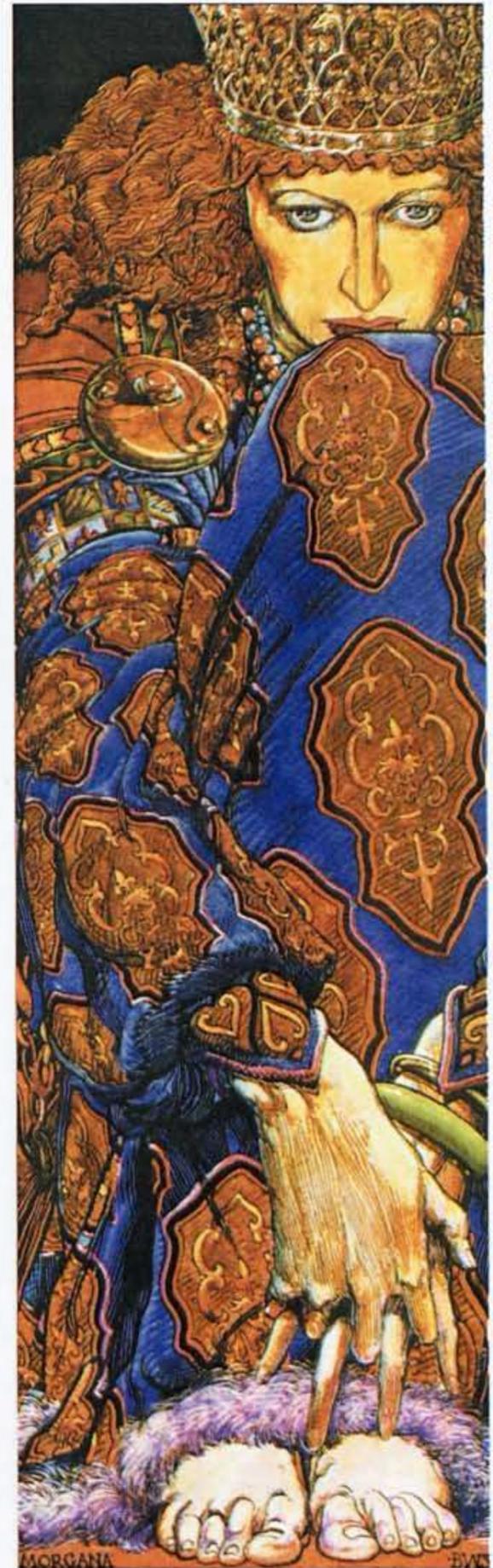
Llevados por un sentimiento de nostalgia, y que nadie se escandalice al oír esta palabra, empezamos una pesquisa de sensaciones que repitan la primera. Buscamos con verdadero interés novelas, cuentos, películas..., de todo; cosas que nos permitan encontrar de nuevo aquella emoción que nos embargó al principio de adentrarnos en este mundo nuestro de la fantasía.

Pero, ¡ay! Ya no es tan fácil. Parece que ese hilo se ha roto, o que se ha deteriorado. Ya nos va costando trabajo encontrar la sensación que nos sedujo en un primer momento. Cada vez es más laborioso centrarnos en la lectura, que a veces incluso llega a resultarnos monótona, incluso repetitiva. Puede ser culpa de los autores, no lo niego. Ocasionalmente, y no tan ocasionalmente, los autores no están a la altura de los lectores, y no son capaces de darnos aquello que les pedimos. Quizá sea que son malos escritores, que no hacen muy bien su trabajo. Pero no creo que ese sea el caso en todas las ocasiones. Son profesionales de la pluma y creo que saben bien lo que hacen, o deberían saberlo. El problema puede estar en otra parte. Quizá en nosotros mismos, en los lectores. Por eso no nos gusta todo lo que leemos y nos convertimos en críticos feroces y despiadados de todo cuanto leemos. Estas cosas, estoy convencido, no pasan con los lectores de novelas llamémoslas *normales*. La novela *normal* es la novela de andar por casa, la novela de todos los días, la novela de Antonio Gala y William Faulkner, por citar dos casos a unos millones de años luz de distancia entre ellos. Ese tipo de novela no está destinada a despertar en el lector ninguna sensación de maravilla, no es ése su fin, con lo cual, aun sin querer, hemos encontrado quizá un primer esbozo de definición de la literatura fantástica que no se suele ver en los manuales más al uso: la novela fantástica es aquella destinada a excitar la imaginación de los lectores. No es muy mal punto de partida.

Bueno. Recapitulemos. El título de esta corta charla, *Et in Arcadia ego*, recoge el largo recorrido de un conjunto de pinturas, obras del Guercino y de Nicolás Poussin, que recogen la misma cita y, al parecer, lo ha-

cen con un mismo fin. Ellos lo hacían con la sana intención de revelar (no os echéis las manos a la cabeza) la existencia, en una apartada región de los Pirineos franceses, de la tumba de Cristo. La verdad es que, aparte de las opiniones, respetables o no, de todos nosotros, la idea es fascinante en sí misma, al menos como tema de novela fantástica: Cristo salvado de la cruz por manos desconocidas, su fuga cruzando medio mundo, su recalada con sus amigos y su familia a las costas francesas, su afincamiento allí, su dedicación a la causa de dar pie a una dinastía (la merovingia, según Gérard de Sède, quien llega a hablar incluso de ascendencias extraterrestres)... De todo esto no se puede por menos que decir que es algo rocambolesco, artificial y novelesco, se mire por donde se mire. De todos modos, no es por un afán histórico por lo que he elegido el título. Lo he hecho, además, porque creo que esa Arcadía de los títulos, que en los cuadros de Poussin y del Guercino siempre son contemplados por pastores, es la meta mítica a la que nos dirigimos los lectores de literatura fantástica. Buscamos una Arcadía inexistente donde refugiarnos y donde poder encontrarnos a gusto. Y nosotros nos encontramos a gusto cuando nuestras emociones se ven desbordadas por las de los personajes que viven ante nuestros ojos. En un momento de nuestras vidas dimos con el Edén, lo mismo que el embajador de *Horizontes perdidos*, y luego lo dejamos atrás y no pudimos volver a dar con ello. Y siempre lo estamos buscando. Y siempre lo estaremos buscando. Las novelas de mundos perdidos quizá no sean otra cosa que una elaboración intencionada de este mismo tema. Un mundo, una ciudad, algo, queda perdido, olvidado y fuera de contexto, en el tiempo o en el espacio, o en las dos cosas, y los buscadores pretenden dar con ello a toda costa. ¿No es lo mismo de lo que estábamos hablando? ¿Quizá no es el mismo tipo de pesquisa?

Morgana (1978, ilustración de Barry Windson Smith). Reescritura gráfica de uno de los arquetipos de la literatura fantástica de todos los tiempos. Morgana, hermana del rey Arturo y madre del que será en su momento su némesis, el hijo de ambos, Mordred, queda plasmado con toda la crueldad y tragedia que conlleva su personaje. La obra de Barry Smith, uno de los ilustradores más destacados de nuestra época, se entronca directamente con el prerrafaelismo y las corrientes modernistas de principios de siglo, enlazando dos épocas dispares pero cercanas: *la fantasía medieval y las nuevas técnicas gráficas*.



El encuentro, la pérdida, la recuperación y el olvido están en las mismas raíces de toda la literatura, fantástica o no. El tema clásico del *chico pierde a chica* es todo un fenómeno cultural cuyos rastros podemos sondear a través de la totalidad de la historia de la literatura. No hay que presuponer que sea un tema único ni exclusivo. Hay muchos más. Everett F. Bleiler en su enciclopédico estudio *Ciencia ficción: los primeros años*, una ingente recopilación de argumentos de más de dos mil obras de ciencia ficción anteriores a los años treinta, hace un esbozo de todos los temas posibles en la literatura de ciencia ficción. Y el resultado es abrumador. Por ejemplo, el apartado (lo he tomado al azar) III.D.5.f está dedicado a los planetas artificiales; el V.B.2.k.iv se ve atacado por abominables *mujeres* de las nieves y por los pies grandes de la mitología estadounidense. Visto esto, no es de extrañar que los índices de esta gran obra, al menos en cuanto a los temas tratados por los libros y cuentos estudiados en la misma, ocupe más de sesenta páginas citando los temas y lo tratado mediante relaciones numéricas. Todo esto viene al caso de que el género fantástico, como un todo que comprende tanto el terror como la fantasía clásica, el relato de aventuras (al menos, cierto relato de aventuras) y la ciencia ficción, es posiblemente lo mismo. Hay muchas obras en las recopilaciones (la de Bleiler o las de cualquier otro) que pueden encajar en uno u otro de los campos de nuestro interés según el lector que le toque en ese momento. Sin ir más lejos, las obras de Abraham Merritt, un autor poco conocido en nuestro país, del que apenas han sido editadas cuatro obras largas. Si tomamos su *El abismo de la Luna* y sus temas (razas distintas a la humana, seres con todo el aspecto de ser alienígenas, ciudades y mundos perdidos, aventura de gran guiñol, pérdida y recuperación de la heroína, personajes de índole científico, etcétera) y los analizamos, podremos incluir la novela sin problema alguno dentro de la ciencia ficción más clásica, las aventuras, la fantasía, el terror, y así sucesivamente, pues bastaría con cambiar ligeramente el orden de lo tratado para que encajara donde quisiéramos. El caso del ya mencionado Edgar Rice Burroughs es aún más claro, incluso en novelas de clara aventura, como es el caso de todo lo relacionado con Tarzán. En estas novelas (al menos en casi todas ellas) no deja de aparecer la correspondiente ciudad habitada desde tiempo inmemorial por pigmeos, romanos...

La *sensación de maravilla* de la que hablamos anteriormente se encuentra como base y fundamento de toda la literatura fantástica, al menos de la anterior a los años cincuenta de nuestro siglo. Se pretendía, debo reconocer que muchas veces de manera infructuosa, transmitir al lector una sensación de sorpresa totalmente dispar de lo que éste pudiera encontrar en la vida cotidiana. Esa sensación de maravilla, esa capacidad de quedarse boquiabierto ante la presentación de mundos desconocidos es lo que hizo, y aún hace, que nos sintamos fascinados por lo inexistente. Esa sensación de maravilla se encuentra en las leyendas védicas y en las mitologías del Mediterráneo, con todas sus aventuras de dioses y héroes recorriendo mundos en guerra. Las aventuras bélicas descritas en el *Ramayana* o el *Mahabarata* han debido esperar hasta mediados de este siglo para poder ser interpretadas correctamente. Las terribles armas que devastaban ejércitos enteros, las máquinas voladoras, las conocidas *vimanas*, ya circulaban por el mundo con sus motores de mercurio hace cuatro mil años. En cuanto a buscar personajes no humanos, el mono Hanuman, rey de los monos, es quien se ve encargado de guiar a Rama hasta Sri Lanka, o eso creo recordar, volando en uno de los platillos volantes de la más remota antigüedad. La trama de las mutilaciones de Osiris podría servir, además de como base para la religión cristiana, de fundamento suficiente para un buen ciclo de novelas de

aventuras. Y me parece que alguien lo ha hecho: el bueno de Roger Zelazny en *Criaturas de luz y tinieblas*. Recordemos, igualmente, la epopeya de Gilgamesh, la *Odisea*, el *Ti-meo* y el *Critias* —que, de la mano de Platón, fueron las primeras obras en tratar el tema de la perdida Atlántida—, o la *Historia verdadera* de Luciano de Samósata. Con esto podemos llegar a la conclusión de que la literatura fantástica, desde la más remota antigüedad, cuando apenas eran cuentos narrados de viva voz y sin más medio de transmisión que la memoria, ya existía como fuente de fabulaciones y como meta de nuestras aspiraciones más sinceras. No podemos llamarnos a escándalo si nosotros, con toda esta supercivilización a nuestro alrededor, seguimos haciendo lo mismo. Cuando leemos fantasía no estamos pensando en lo buen escritor que es fulano o mengano, aunque lo sean, aunque *realmente* lo sean. No. A mi entender, estamos intentando recuperar lo perdido de este mundo tan supertecnificado que ha eliminado la más mínima posibilidad de vivir nuestras propias vidas y hacernos vivir una vida colmenaria donde todo queda sumido en un marasmo de números inciertos y de columnas de datos perdidas en bases informáticas de las que nada sabemos. En estos principios del siglo XXI hemos dejado de ser seres humanos para convertirnos, como en aquella lejana novela de Daniel F. Galouye llamada *Simulacron 3*, en porciones de información dentro del entramado de un mundo que muy bien podría *no existir*.

Recientemente, y la verdad es que no sé muy bien por qué, he recuperado en alguna medida la *sensación de maravilla*. Es una gran suerte poder ver —y hacerlo con los mismos ojos que vieron por primera vez aque-



Odisea (1976, inédito, ilustración de Alan Lee). Esta ilustración para una edición nunca publicada (por lo que sé) de la *Odisea* de Homero refleja lo que puede llegar a hacerse con un punto de vista moderno de los temas clásicos, en este caso, mediterráneos. La presencia del dios sobre los acantilados mirando con desprecio el navío a punto de ser engullido por las aguas, sobrecoge incluso a los más escépticos. Al propio Homero este tipo de imágenes le hubieran fascinado, aunque resulta dudoso que la distancia cultural entre uno y otros hubiera podido sobrepasarse.

llas cosas que me atrajeron al género— nuevas imágenes y sensaciones que añadir a las ya acumuladas hasta ahora. Puede que haya sido por un regalo que me hizo un amigo, un buen amigo, de un antiguo ejemplar de los años treinta de *Amazing Stories*, la revista donde empezó la ciencia ficción en 1926 de la mano de Hugo Gernsback, padre del género. En su portada (obra de Leo Morey) se ve a una especie de caracol con una piz-



Trantorian Dream (1983, ilustración de Michael Whellam). Esta ilustración basada en los libros de Isaac Asimov acerca de las Fundaciones plasma con sencillez lo que ofrece la ciencia ficción como horizonte para nuestros sueños. Si todo va bien (aunque puede ir muy mal), algún día podremos enfrentarnos a la sencillez y la grandeza épica de un universo que se nos abrirá de par en par. La ciencia ficción, aunque parece incapaz de desarrollar futuribles creíbles, sí parece el camino más adecuado para enseñarnos cuáles son nuestros objetivos en este cosmos que apenas conocemos.

rra en la que podemos discernir la imagen de una galaxia, presumiblemente la nuestra, pues el caracol en cuestión es uno de los muchos invasores que circularon por el género en la primera mitad del siglo XX. La portada me dejó, pese a su deteriorado estado, encantado y pude darme cuenta en un momento de que quizá era aquello lo que estaba necesitando para poder volver a entrar en el género por la puerta grande.

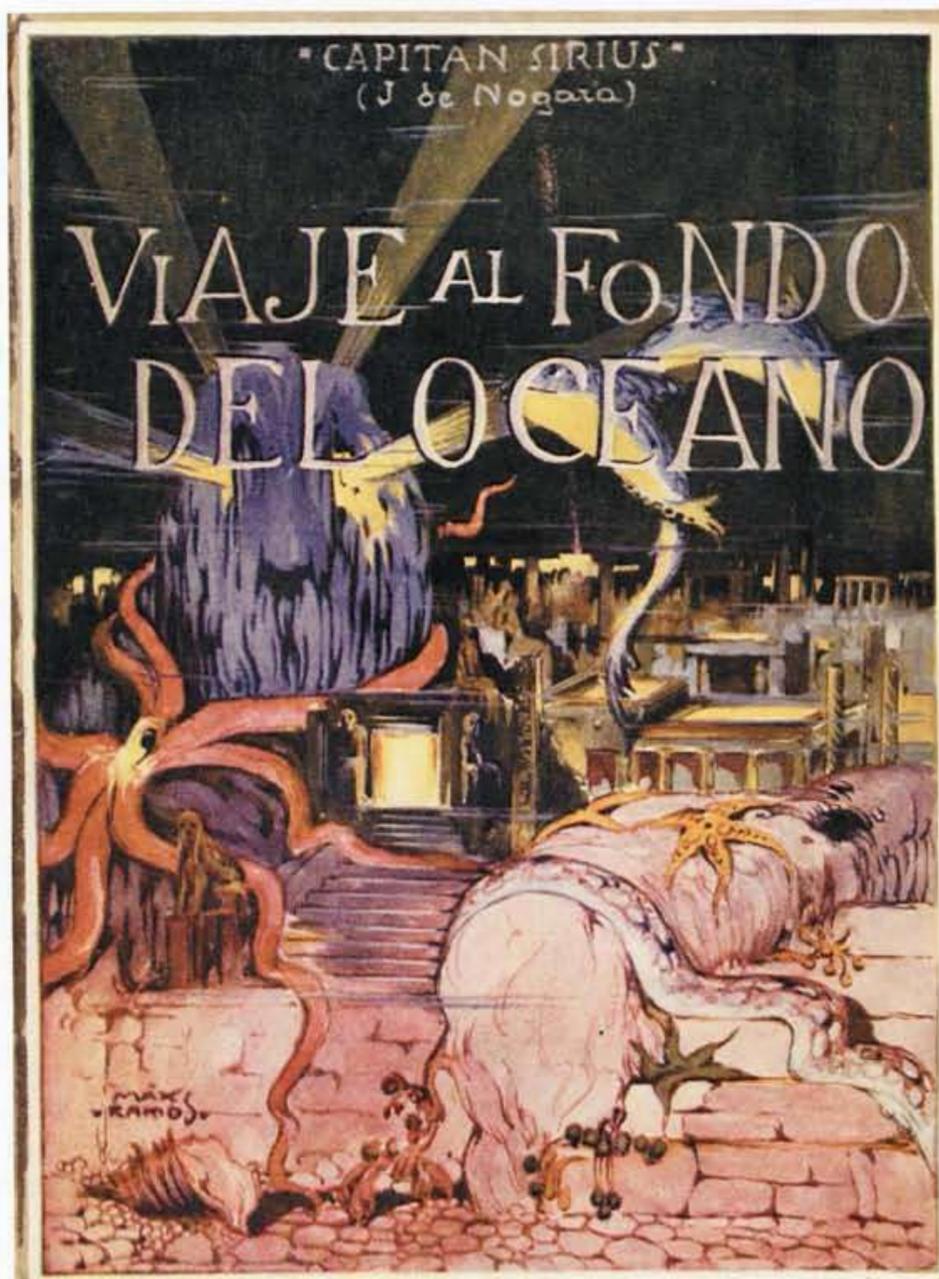
Los supuestos profesionales de la literatura fantástica, si es que los hay, van dejando aparte las cosas que les gustan a ellos para empezar a pensar de manera clara, definida y exclusiva en lo que les gusta a los demás. Lo que le gusta al público. Grave error. Nos sacrificamos a nosotros en el altar del gusto del público y con ello perdemos la frescura y la novedad que nos atraía desde un primer momento, y dejamos de tratar con los seres tentaculados de Ganimedes o con las chicas en bañador de las playas de Venus. Sé que es así, porque en mi caso *era así*. Empezabas a pensar no en lo que a ti te gustaba, sino en lo que podría gustar a los demás. De ese modo intentabas dar con aquello que mencionaba al principio de esta charla, buscando, o bien las últimas novedades de determinados autores,

que muy bien podrían no estar a la altura de sus primeras obras, menos elaboradas, pero sí más frescas, o persiguiendo la obra perdida de un autor clásico, o esa obra que creemos perdida para siempre y que debemos recuperar. Pero todo esto quizá no sea más que un error y hacerlo una pedantería sin sentido.

El caso de August Derleth, un escritor de no muy alta talla y sobre cuya calidad prefiero conservar un modesto silencio, puede ilustrar esto con una corrección completa. Muerto su mentor, H. P. Lovecraft, él, como

albacea testamentario de su obra, recopiló todos sus manuscritos y, como tributo a la memoria del maestro, fundó una casa editorial, la Arkham House, para dar a conocer las obras del de Providence con la dignidad que se merecía. Arkham House publicó, para abrir boca, toda la obra de Lovecraft, pero, además, grandes fragmentos de la obra de Clark Ashton Smith, Ray Bradbury, Fritz Leiber, Frank Belknap Long, William Hope Hodgson, Donald Wandrei y un enorme etcétera. Puede que Derleth no sea recordado en el futuro más que por haber creado Arkham House, pero creo que eso ya es algo muy importante. Fue, posiblemente, uno de los primeros casos en la literatura fantástica donde lo personal prevaleció sobre lo económico y lo hizo de un modo vencedor. Apuestas de este tipo también las hicieron los editores de *Weird Tales*, otra publicación mítica, pero su fortuna no fue la que se merecían. Hoy, casi cincuenta años después de que la revista desapareciera (al menos con la forma con que debería haber seguido viviendo), es uno de los artículos más codiciados por los coleccionistas, pues en sus páginas se desarrolló de manera completa el género fantástico de nuestro siglo.

La fantasía es una de las pocas cosas que crea corrientes de afición que hacen que sus seguidores intenten leer todo lo que existe de determinado tipo de literatura: terror, ciencia ficción, aventuras; o, más especializados: ciudades perdidas, novelas de vampiros, literatura infantil, imperios galácticos... Incluso la literatura juvenil (que pienso que es la peor forma de denominar cualquier tipo de material escrito) puede llegar a atraernos como lectores. Aunque los resultados pueden ser nefastos. La lectura en este mundo lleva a la escritura y nadie tan tenaz en este sentido como un buen *fan*. El buen aficionado hace que el género se vaya renovando con nuevos escritores que conocen los caminos ya recorridos y que van añadiendo su grano de arena al montón que acabará por formar un Himalaya de novedades. El buen aficionado puede escribir algo que complete determinado tema o subtema, o puede añadir algo a lo que había sido dicho anteriormente, o quizá, y puede que esto sea más frecuente, reescriba



Viaje al fondo del océano (Madrid, s.f., Ilustración de Max Ramos). Las novelas de Jesús de Aragón (conocido también como Jesús de Nogarà y Capitán Sirius) se cuentan entre las primeras muestras de la ciencia ficción española, allá por los remotos años veinte del pasado siglo. Seguidor de las obras de Verne y del también español Coronel Ignotus (José de Elola), Aragón fue capaz de crear mundos imaginados muy en la línea de lo que estaban haciendo escritores anglosajones y franceses de su época. Todo un adelantado de nuestra prehistoria fantacientífica.

a sus propios clásicos. La novela basada en la novela que se basa en la novela de otro es algo casi tradicional. Veamos: sin querer retroceder mucho más, *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling, con sus animales humanizados de todo pelaje, es la base de todos los libros posteriores con ese mismo ambiente de hominización bestial; de su mano, con sus saltos intermedios, llegamos a una de las obras cumbres de la literatura fantástica contemporánea: *La colina de Watership*, donde Richard Adams hace vivir sus aventuras a toda una madriguera de conejos en guerra capitaneados por Avellano y enfrentados a las tropas del general Mostazo. De las colinas de Watership podemos saltar a *La canción de Cazarrabo*, del reescritor Tad Williams, donde los conejos son sustituidos por gatos (Cazarrabo es un gato) y sus aventuras de pesquisa en pos de la amada podrían valer para cualquier otro personaje no animal. Supongo que, en un futuro cercano, Cazarrabo dará pie a otra historia, y esa historia a otra historia... El género es inagotable porque no se agota en sí mismo. Si damos con algo novedoso, perfecto; si no es así, siempre podemos encontrar los que más nos guste. Escribir es para eso. Y hubo gente como Michael Moorcock, de quien volveremos a hablar, y Ray Bradbury que, cuando en su tierna infancia terminaron de leer las veintitantas novelas de Tarzán y ver que ya no quedaban más, tras llorar un rato, empezaron a escribir sus propias aventuras del hombre-mono.

Las tres novelas que acabo de citar (*El libro de la selva*, *La colina de Watership* y *La canción de Cazarrabo*), son tres de los libros que me han impresionado (incluso teniendo en cuenta la distancia temporal que separa unas lecturas de otras), y lo han hecho gratamente, cosa que no se puede decir con toda la asiduidad que se quisiera. Estas obras (hasta hace poco, sólo las dos primeras) eran para mí referentes de búsqueda de sensaciones a recuperar: la sensación de maravilla estaba presente en todas sus hojas. Podrán decirme los puristas que no son novelas fantásticas, que su tema es mundano y que la fantasía en ellas sólo está presente en mí y no en sí mismas. Me da igual. Aquí no hablo de lo que es de verdad la fantasía, sino de lo que para mí es la fantasía. Mi biblioteca del género es un batiburrillo de mil cosas de las que cualquier purista sacaría de malos modos más de un diez por ciento. Allí se pueden encontrar las cosas que me gusta leer y que, remotamente al menos, tienen un componente fantástico. Que *La historia de los reyes de Bretaña* se codee con las novelas marcianas de Leigh Brackett no resulta muy sorprendente a quien se pare a pensar en las raíces de una y de otra. Ni esa historia de reyes es tan real ni el Marte de Brackett es tan insólito. En el fondo, la fantasía no es algo que lleve una etiqueta de casa, sino algo que nosotros mismos labramos poco a poco y a lo que vamos dando forma con cada novedad que cae en nuestras manos.

Como conclusiones de esta breve charla, creo que cualquier cosa que se diga sería insuficiente y posiblemente errónea. Quiero dejar claros, en cambio, algunos hechos que considero fundamentales.

Como primera anotación, diré que la lectura de literatura fantástica es un fenómeno personal, pues en su ingesta influyen todas las lecturas previas que hayamos hecho, sean del género o no. No es lo mismo leer, como primera cosa, el *Vathek* de William Beckford que leerlo después de haber recorrido otras obras de la misma temática oriental y aun otras de temática muy diferente. La perspectiva se amplía de manera sorprendente cuando *in mente* comparamos las obras escritas anteriormente con las posteriores, pues la lectura se realza; si además contamos con una idea, aunque sea aproximada, de lo que pasaba en el mundo por aquellos tiempos y sabemos algo de la vida del autor, la imagen se va ampliando cada vez más, hasta que conseguimos que algo

que parecía aislado sobre una vida nítida que nos hace disfrutar con total plenitud de esa lectura. Hagan la prueba. Cojan algo que hayan leído hace muchos años y vuelvan a sus páginas. Díganme si no es totalmente distinto a lo que recuerdan.

Estas cosas, vamos con la segunda nota, aunque pasan de la misma manera en la literatura convencional, no ocurren con la misma intensidad. La literatura convencional, al contrario que la fantástica, está más basada en la novedad y en la temporalidad. No es, como la fantasía, algo que resista el paso del tiempo de modo tan sublime. No recuerdo quién fue quien escribió un cuento donde los fantasmas de los libros pasados hablaban con los espíritus de los libros recientes y les hacían llegar a la conclusión de que el transcurrir del tiempo destruiría sus intenciones de supervivencia. (Bueno, sí lo recuerdo, claro; pero no viene al caso.) Pero eso es lo que pasa con la literatura, llamémosla general. Una novela del siglo XVIII, salvo honrosas excepciones, está ya tan lejos del lector actual que éste apenas puede comprender las cuestiones cotidianas que en ellas se plantean. Por cada Chordelos de Laclos, por cada Marqués de Sade recordado, ¿cuántos no habrá olvidados? No digo que todo sea así, pero la perennidad de la narrativa es un hecho insoslayable. En literatura fantástica, quizá porque no se mueve en terrenos conocidos, sino en un mundo vago, casi como la letra utópica de un bolero, la pervivencia es mayor. Así, y no en los casos en que algo sólo interesa a los eruditos, podemos leer todavía con ganas *La muerte de Arturo*, del ínclito Thomas Mallory. No sólo no ha pasado de moda, sino que, llevados por ese afán a la reescritura de los aficionados al género, un hombre como T.

H. White reescribió en los años treinta la saga entera de Arturo y la tituló *Camelot*, que, para mi gusto, es uno de los puntales donde afianzar la fantasía moderna y sin la cual ésta no sería lo mismo. Lo mismito que hizo John Steinbeck, o que intentó hacer, durante toda su vida. Sin ánimo de polemizar, ¿quién va a recordar den-



Weird Tales (1940, ilustración de Hannes Bok). Esta portada de la mítica revista *Weird Tales*, obra de uno de los más prestigiosos ilustradores de la primera mitad del siglo, plasma con sencillez todos los temas que tocaba la revista fantástica más famosa de todos los tiempos. En las páginas de *Weird Tales* se encuentran las firmas de todos los autores que fueron, son y serán los más conocidos y reconocidos en este campo.

tro de cinco siglos, y eso sin accidentes suplementarios, a la ganadora del premio Planeta de este año, Maruja Torres? No lo sé. Y ojalá no lo sepa nunca.

En la fantasía, tercera cláusula, no valen las experiencias propias más que las experiencias ajenas. Salvo casos excepcionales donde la vida real se intersecta con la utopía, el caso de Philip K. Dick y sus mundos creados por la droga o/y la mente enloquecida de sus personajes, el caso no suele darse. La fuente de la fantasía es la fabulación y ésta se encuentra tan lejos de la rutina de un trabajo cotidiano, pongamos por caso, en una compañía de seguros, como de los más remotos quarks. No hace falta experiencia de universos en colisión para poder escribir acerca de esos temas tan mundanos; si no que se lo pregunten a Edmond Hamilton. Vale decir que la reelaboración de temas cotidianos en otros más fabulosos puede ser la base pero, a la larga, hemos de vérmolas con cosas desconocidas. Todos podemos soñar, por la noche, en nuestra cama; pero de de ahí a hacer con nuestros sueños algo tan maravilloso como las narraciones oníricas de Lord Dunsany (¿quién no ha querido subir a Poltarness para ver el mar?) o la magnífica obra póstuma de Lovecraft *En busca de la Ciudad del Sol Poniente...* Bueno, es un abismo que muy pocos podremos salvar.

Como cuarta nota apuntaré la universalidad del género. Pocas literaturas pueden vanagloriarse de haber influenciado a tanta gente de modos tan diversos. Dije hace un rato que todos los autores en un momento u otro llegaban aquí. Con echar un vistazo a cualquier bibliografía del tema empezaremos a encontrar caso tras caso. El primer texto de Tennessee Williams (que se llamaba «La venganza de Nyctocris») fue publicado en *Weird Tales*. Y a la inversa también pasa. Escritores fantásticos que saltan a la corriente del río de la literatura general: J. G. Ballard, sin ir más lejos, autor de novelas de ciencia ficción clásicas, de relatos de nueva ola, el hombre que más veces ha destruido el mundo, colaborador y partícipe en la revista *New Worlds*, uno de los pilares de la ciencia ficción moderna y contemporánea, ha sido llevado al cine de la mano de Steven Spielberg y con una obra que no era de ciencia ficción. El género no encasilla, más bien el género desencasilla. Las buenas novelas de fantasía pueden ser leídas, y disfrutadas, por quienquiera.

Una quinta advertencia. No hay que confundir la literatura, toda la literatura, de dragones, elfos y demás seres místicos y medio mágicos con la fantasía. Eso es un error y, como tal, debemos intentar erradicarlo. La fantasía, creo que nadie lo puede negar a estar alturas, es un género ligeramente retrógrado. No hay más que ver los mundos en que se desarrollan sus aventuras: países medievales gobernados por brujos buenos y príncipes hermosos y sabios, princesas encantadoras que no desean otra cosa que la reproducción como meta de un idílico porvenir, problemas que no existen más que como producto de una maldad ajena que intenta destruirlo todo, y así sucesivamente. La fantasía hay que leerla con cuidado. Su mensaje, al contrario que el de la ciencia ficción, no es muy de ruptura con una serie de normas establecidas y, en su caso, preestablecidas. Eso me hace pensar que la literatura de elfos y demás seres, quizá sea una determinada clase de literatura política. Volveré sobre eso algún otro día.

La sexta enmienda es en cuanto al origen de la fantasía: mi entender es que la fantasía no es de determinada manera por pertenecer a uno u otro estamento cultural, ya sea éste estatal, étnico, religioso... Eso, y creo que ya lo he dicho anteriormente, depende poco, pues la fantasía es tanto fruto del lector, más que del escritor. Véanse sino los casos de los relatos de tipo oriental más difundidos: casi todos son de la mano de autores oc-

cidentales: el *Vathek* de Beckford o las propias *Mil y una noches*, que son más fruto de Arthur Galland y de Richard Francis Burton que de sus autores originales. *El Manuscrito encontrado en Zaragoza*, aunque de una temática ligeramente distinta, es una mezcla de géneros entre los cuales hay un sinfín de anotaciones de culturas distintas a las de su autor, llegando a darse el caso de que la autoría queda como desdibujada por la propia grandeza de la obra. Y hay muchos más casos que cada lector debe desentrañar.

La última observación es acerca de la fantasía y todos sus géneros afines como generadora de mitos. Sin recurrir, aunque no puedo resistir a la tentación de hacerlo, a los mitos creados por el pobre H. P. Lovecraft, creo que una de las funciones de la literatura fantástica, en general, es la de crear una nueva mitología al alcance de los lectores que su propia época, con sus dioses, semidioses y héroes legendarios. Casos hay cuantos se quiera desear: para mí, el más notorio es el de Michael Moorcock, quien ha llegado a trazar todo un universo entrelazado con otros mundos (el multiverso) como fondo para las andanzas de todos sus personajes que, como ya se ha dicho en muchos sitios y muchas veces, quizá no sean más que uno sólo. Lord Dunsany, Michael Moorcock, Fritz Leiber, C. L. Moore, William Morris, John Tolkien, E. R. Edisson y un etcétera tan largo que ocuparía varios volúmenes, son buenos ejemplos de creadores de mitos y de mitos en sí mismos. También existe una vertiente malvada, por decirlo de algún modo, y maloliente de todo esto: una vertiente comercial que desprecia el sentido real de la fantasía y crea una fórmula de éxito, haciendo que el género se degenera en algo sin sentido y que carece de esa magia y encanto que da la frescura de la pequeña novedad. Son libros destinados para el consumo, como si fueran productos que se venden en los supermercados. Bueno, *sí se venden en los supermercados*. Grave error que acabará por pasar factura. En la ciencia ficción ha pasado. *La guerra de las galaxias*, pese a su encanto, casi ha matado el género haciendo que se vuelva a un nivel de narración infantil pero aparentemente adulto.

Y con esto llegamos al final del pequeño recorrido por la nostalgia despertada por la fantasía, por el encuentro, la pérdida y la recuperación del sentido de la maravilla, por la fascinación de las lecturas que poco a poco han ido marcando nuestra vida y nos han hecho salir de las ciudades de tedio y aburrimiento que solemos habitar. Faltan muchas cosas por decir. Se dirán. Faltan muchas cosas por descubrir. Y se descubrirán. Hasta entonces, tengan ustedes un buen día y unas mejores jornadas.

Fantasía: Textos y Contextos en la Poesía Romántica Española

LUIS F. DÍAZ LARIOS

En la primera de las *Noches lúgubres*, el enterrador Lorenzo no las tiene todas consigo cuando acompaña a Tediato en su aventura nocturna. Los dedos se le hacen huéspedes cuando cree descubrir dos fantasmas en medio de la oscuridad y de las tumbas de la iglesia. Tediato advierte el error y pretende disipar el miedo del sepulturero con una explicación lógica:

“¡Necio! Lo que te espanta es tu misma sombra con la mía. Nacen de la postura de nuestros cuerpos respecto de aquella lámpara. Si el otro mundo abortase esos prodigiosos entes a quienes nadie ha visto, y de quienes todos hablan, sería el bien o mal que nos traerían siempre inevitable. Nunca los he hallado: los he buscado”.

El diálogo continúa sin posible conciliación entre el necio Lorenzo, cuya falsa percepción provoca su temor, y el reflexivo Tediato, que desconfía tanto de los sentidos como del irracionalismo. Las sombras de la *noche* y el *fúnebre* recinto provocan el *miedo* del que, dando rienda suelta a su *fantasía*, cree ver *fantasmas* abortados en *otro mundo*. El sensible Tediato, en cambio, desprecia cuanto la razón no controla:

“Aún no creería a mis ojos. Juzgara tales fantasmas monstruos producidos por una fantasía llena de tristeza: ¡fantasía humana!, ¡fecunda sólo en quimeras, ilusiones y objetos de terror!”¹.

El texto de Cadalso, inserto en un contexto que muy poco o nada tiene que ver con la *literatura fantástica*, contiene sin embargo muchos de los elementos constitutivos de un determinado tipo de esa literatura —muy

¹ Cito por la edición de N. Glendinning, Madrid 1961 (Clásicos Castellanos 152), pp. 10-11.



«El castillo del espectro». *El Artista*, 1835-36.

en auge desde al menos el último tercio del siglo XVIII— que Coleridge bautizó como *Gothic Literature*. Esa literatura negra, macabra y terrorífica, preferentemente narrativa, pero no en exclusiva, traspasó los límites del siglo en que nació y perduró en el siguiente. Su presencia es tan manifiesta en el Romanticismo que puede afirmarse sin exageración que lo caracteriza. Es desde luego su dimensión más popular. Por lo que se refiere a España, bastaría con citar el éxito de Agustín Pérez Zaragoza y Godínez, ante el que Larra se preguntaba si sería “el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y cabezas ensangrentadas* [...] o el que deja en las librerías las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Ilíada*”².

Fígaro apuntaba una cuestión nada baladí: la diversificación de los lectores en su época, que complicaba extraordinariamente las relaciones del escritor con el público, porque, al incorporarse a la república literaria nuevos sectores sociales con dife-

rentes niveles culturales, era inevitable que su heterogeneidad corriera paralela a su crecimiento y a sus gustos literarios. Y de ello dependía también, no se olvide, el pan cotidiano. Algo después, en el Prólogo a *El moro expósito*, Alcalá Galiano introducía una sutil pero decisiva corrección en el ideal clásico: “sólo es *poético y bueno* lo que declara los vuelos de la fantasía y las emociones del ánimo. Todo cuanto hay vago, indefinible, inexplicable en la mente del hombre; todo lo que nos conmueve, ya admirándonos, ya enterneciéndonos [...]”³. Ribot y Fontseré sería mucho más explícito años más tarde al afirmar que: “*cuando el poeta trata, no de sentir, sino de hacerse admirar, reduce mucho el número de sus lectores, y escribiendo exclusivamente para las inteligencias elevadas, se expone a no ser comprendido ni leído más que de sí mismo*”⁴.

Se sentía, pues, la necesidad de convenir un espacio artístico en que coincidieran oferta y demanda, autores y lectores, literatura culta y popular. Ese espacio artístico venía determinado también con frecuencia por el medio en donde se realizaba el encuentro: la prensa periódica.

Casi no habría que perder tiempo en advertir que la creación de tal espacio no fue resultado de un cambio brusco, de una ruptura, sino el proceso de una larga transición desde una visión del mundo basada en la armo-

² “¿Quién es el público y dónde se encuentra”, *El Pobrecito Hablador* (17 agosto 1832). La colección de las narraciones terroríficas y la versión de Gómez Hermosilla del poema homérico se publicaron en 1831.

³ Cito por la edición de Á. Crespo, Madrid 1982 (Clásicos Castellanos 224), t. 1, p. 11. *La cursiva es mía*.

⁴ Prólogo a *Solimán y Zaida o El precio de una venganza*, Madrid 1849, p.viii.

nía universal, el optimismo producido por la confianza en alcanzar la verdad mediante el razonamiento y la fraternidad universal entre los hombres de bien, a otra en que se introduce la duda y la desconfianza respecto a gran parte del sistema anterior: el cosmos es amenazado por la acción perturbadora del caos, la luz de la razón por las tinieblas de lo irracional, la realidad sensible por el misterio; el optimismo da paso al pesimismo y la angustia, y el individuo se siente con frecuencia solo en un mundo incomprensible. A esta ideología o *Wel-tanschauung* —en alemán, para más claridad— corresponden una estética y una expresión poética nuevas en sus temas, motivos, y vocabulario.

Es cuestión no discutida hoy la ascendencia dieciochesca de muchos de esos elementos hasta el punto de que lo significativamente romántico consiste en la progresiva intensificación de procedimientos, usados cada vez con más consciencia de escuela, generación o grupo.

Por lo que a la literatura fantástica se refiere, comprendiendo en este concepto la *novela gótica* —uno de los rasgos de la *cara oscura del Siglo de las Luces*, en expresión feliz de G. Carnero—⁵ tampoco hay duda de su influjo en el Romanticismo. Una serie de asuntos, iconos y léxico habituales de este subgénero narrativo popular es asimilado por el imaginario romántico. De modo que, sin forzar demasiado el cordaje, se pueden tender puentes entre *The Monk* de Lewis y *El templario y la villana* de Cortada, entre las *Epístolas de Eloísa a Abelardo* de Pope y Colardeau y *La sílfida del acueducto* de Arolas, entre la poesía nocturnal y funeraria de las *Noches lúgubres*, “El Panteón de El Escorial” y la tragedia *El duque de Viseo*, ambos de Quintana, o la “Descripción del castillo de Bellver” de Jovellanos y las innumerables obras en verso y en prosa, líricas, dramáticas y narrativas que, bien entrado el Ochocientos, insisten en lo maravilloso y terrorífico, en la evocación medieval y en el exotismo orientalizante, en la grandiosidad sublime de la naturaleza y en las descripciones arquitectónicas que, envueltas en el misterio, se presentan como espacios amenazadores.

Entre las varias causas que podrían motivar la intensificación de esta “poética visionaria” cabría destacar al menos dos, que podríamos formular así: una se originaría en un pensamiento humanista que vio en la superstición “un medio de combatir las prácticas excluyentes de la Ilustración y de afirmar el pluralismo poético



«La Agitación». *El Artista*, 1835-36.

⁵ *La cara oscura del Siglo de las Luces*, Madrid 1983. Véase sobre todo el cap. IV: “Sensibilidad, terror y medievalismo en la narrativa del siglo XVIII”, pp. 95-123.



«Stephen». *El Artista*, 1835-36.

ante lo que les pareció una mentalidad obsesa y restrictiva”⁶; otra sería consecuencia de la accidentada historia política y militar de principios del siglo — desastres bélicos, persecuciones y exilios, pronunciamientos, penuria económica, cambios sociales, etc.— que desencadenaría un sentimiento colectivo de temor que tendría su reflejo en la literatura popular⁷.

Quiero decir que convergían una serie de factores que facilitaban una estética, una cierta ósmosis en la práctica literaria que difuminaba los límites entre lo culto y lo popular, y complaciente no sólo con los gustos de la mujer y el hombre medios, cuyas pesadillas y supersticiones reflejaba con fruición, sino con los que supuestamente pertenecerían a un nivel más exigente, hasta el punto de que en el término ‘popular’ se incluye un amplio espectro social de lectores que abarca desde jornaleros hasta ministros.

Los “cuentos fantásticos” de los hermanos Ochoa, de Madrazo y Zorrilla publicados en *El Artista*, revista calificada siempre por la crítica de militante, innovadora y portavoz del romanticismo español, y la infinidad de relatos y novelas en prosa o en verso editados como ‘folletines’ de la prensa y como fascículos por ‘entregas’, confirman la existencia de un público mayoritario muy interesado por este tipo de literatura porque, como observaba Escosura: “Gusta el hombre naturalmente de lo maravilloso o de lo que se sale de la ordenación de las cosas”⁸. Lo que venía a ser una respuesta a la cuestión planteada siete años antes por Larra.

* * *

La apretada síntesis de cosas ya conocidas que antecede lleva implícita la preferencia por novelas, cuentos y leyendas, herederos en distintos grados de los paradigmas góticos. Y bastaría repasar las publicaciones más recientes sobre literatura fantástica para comprobar que el relato en prosa en todas sus formas y extensión es objeto exclusivo del interés de los estudiosos.

⁶ T. Siebers, *The Romantic Fantastic*, Ithaca 1984. (Trad. española: México 1989, p. 29, cit. por L. Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid 1994, p. 87 n. 21).

⁷ Cf. J. Herrero, “Terror y literatura; ilustración, revolución y los orígenes del movimiento romántico”, en: AA. VV., *La Literatura Española de la Ilustración. Homenaje a Carlos III*, Madrid 1989, pp. 131-153.

⁸ “Cuentos”, en *El Entreacto*, t. 1, 58 (octubre 1839), pp. 227-228. (Cit. por M.^a M. Trancón Lagunas, “El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)”, en: J. Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX (España e Hispanoamérica)*, Lleida 1997, pp.19-30; la cita, en p.20).

Pues bien, yo quisiera prestar aquí alguna atención a lo fantástico en la poesía, sobre todo en la lírica, aunque no renunciaré a referirme a narraciones en verso. Debo advertir que no pondré el acento de mi análisis en el ‘significado interior del texto’ o ‘primer referente’, como diría un semiólogo, sino en explorar la presencia del campo nocional de *lo fantástico* en textos excéntricos a esa categoría para tratar de establecer —o siquiera proponer— su función poética. Puesto que “las obras fantásticas y maravillosas —escribía Antonio Risco— privilegian a menudo un tipo especial de habla, el de la incertidumbre, del esfuerzo de decir lo indecible o innombrable [...]”⁹, me planteo si ese “tipo especial de habla” traspasa su marco específico tendiendo a una especie de lexicalización que lo trivializa o bien es imagen, metáfora o símbolo que expresa en el plano del significante la noche misteriosa que envuelve la existencia humana, cualquiera que sea el nivel cultural de autores y lectores.

Para ello parto del principio de la existencia en cada época y/o autor de ‘palabras-clave’ y ‘palabras-símbolo’. En el Romanticismo son identificables las referidas a ‘indeterminación’ o ‘vaguedad’, ‘melancolía’ y ‘tristeza’, ‘pasión’, ‘violencia’ y, naturalmente, ‘fantasía’, ‘misterio’, ‘miedo’ y ‘horror’. El énfasis que los románticos ponen en esos significados está formulado mediante una serie de sintagmas epítéticos que fueron puestos de relieve hace años por G. Sobejano¹⁰.

No es lo relevante constatar con mentalidad lexicográfica el uso del vocablo *fantasía* y de sus derivados en la poesía romántica, puesto que el sustantivo se documenta ya en castellano en los *Milagros* de Berceo y, según precisa Corominas: “Tiene desde el principio, con ligeras variaciones, el sentido moderno, y parece haber sido de *uso constante, aunque no muy frecuente* desde el siglo XIII” (*DCELC* II, p. 488). Lo destacable en los textos románticos es su profusión y su contexto. Detengámonos un momento en “Meditación” de Enrique Gil y Carrasco, un poema de 1838. El poeta exclama al evocar la felicidad gozada en el pasado:

“¡Cuántas veces *soñaba* en mis *delirios*
las *encantadas* islas del amor,[...]!”



«Luisa». *El Artista*, 1835-36.

⁹ *Literatura fantástica de lengua española. Teoría y aplicaciones*, Madrid 1987 (Persiles 179), p. 16.

¹⁰ *El epíteto en la lírica española*, Madrid 1970 (Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos 28). Para nuestro objeto, véase el cap. XII.

Y, tras enumerar los ‘encantos’ de la isla imaginada, exclama:

“¡Trémula luz de la esperanza mía!
¿Dónde fue tu suavísimo arrebol?
¡Isla que vio mi joven *fantasía*!
¿Qué se hicieron tus bosques y tu sol?” (p. 36b y 37a)¹¹

Nada hay en estos versos que induzca al lector a sentir temor, sino a identificarse con la melancolía emanada del contraste entre presente y pasado, respectivamente connotados por la *realidad* y la dudosa certidumbre del *recuerdo* y del *sueño* que constituyen el horizonte referencial de *fantasía*.

Pero en “Un ensueño”, del mismo autor y del mismo año, el ámbito de lo fantástico aparece asociado con lo irracional (“[...] a tal misterio/ la razón no alcanza”, p. 30), con una pesadilla nocturna (“[...] un sueño de desventura/ que pasó en la noche opaca”, p. 30a) y con apariciones inquietantes:

“*Soñéme vagando solo*
por una inmensa llanada
.....
Trémula luz de crepúsculo
moribunda la bañaba,
tan *dudosa* que los ojos
a distinguir no acertaban
si eran de un sol de agonías,
si eran vislumbres del alba,
y *era tan triste aquel mundo,*
tan tristes sus nieblas pardas,
que lo imaginé embrión
del *caos* o de la *nada*.
Mas luego a ver alcancé
melancólicos fantasmas
que su *oscuridad* medían
con *lúgubre* y *yerta planta*,
y que la *calva cabeza*
sobre su seno inclinaban.
Un *misterio tenebroso*,
una idea inmensa, extraña,

¹¹ *Obras completas*, J. Campos (ed.), Madrid 1954 (B. AA. EE. 74). Todas las citas –con correcciones de puntuación y sustitución de las mayúsculas iniciales– remiten a esta edición.

su *fantasía* perdida
despótica sojuzgaba,
y su anhelar infinito,
y su flaqueza extremada,
y sus *locos pensamientos*
y *deshechas esperanzas*
reñían dentro su mente
cruda y áspera batalla
y de *inquietudes y penas*
triste campo la tornaban”. (p. 30b)

Para expresar su zozobra moral, Gil y Carrasco diseña un paisaje lúgubre poblado de amenazadores *fantasmas* que alcanza un claro sentido alegórico más que simbólico de las luchas que en su espíritu entablan las fuerzas oscuras que lo pueblan. Pero en su *visión* se ha valido de un lenguaje que podríamos calificar de *gótico*.

Una cita más y damos con otro referente significativo: la medievofilia. En “Un recuerdo de los templarios”, publicado días antes de la anterior composición, Enrique Gil prescinde de lo pictórico, de la mera decoración, para elevarse a una reflexión moral. Al descorrer:

“El pabellón hechicero,
fantástico y celestial
de la vida engañadora [...]” (p.34b)

El presente aparece contrapuesto a los despojos del pasado, que simbólicamente sobrevive en las ruinas:

“Monumentos inmortales,
que envueltos en los cendales
de verde yedra se ven; [...]”

Y en las:

“*Maravillosas historias*
y magníficas memorias
quedan [...]”
que despiertan las campanas
melancólicas y vanas,
que cantan la última luz.
Y entonces el *alma sueña*

con una voz halagüeña
entre el ruido mundanal,
por más que sea muy triste
ver que solamente existe
en la *noche sepulcral*". (p. 35a)

Final que deja el ánimo del lector entre sobrecogido y melancólico.

Si más brillante en su dicción, Zorrilla tiende a trivializar la enunciación de lo fantástico, sobre todo en los sintagmas epítéticos, que usa con prodigalidad: "*fantástico* el imperio" ("La Luna de enero", 1837), "*fantásticas luces*" ("A la Luna, 1840); "*fantásticos* [...] elefantes" ("Indecisión", 1837); "*fantástico* vuelo/de espíritus infernales" ("La noche de invierno"). En "Las hojas secas" (1839), con acumulación que desemboca en un previsible símil:

"Triste fantasma del vergel ameno
y esqueleto fantástico semeja
cada desnudo tronco [de los árboles] ¹²"

Con esta cascada de citas no pretendo conceder a Zorrilla la exclusiva de tal abuso, puesto que sería muy fácil señalarlo en otros poetas, como en Espronceda, por poner un ejemplo ilustre. Pero quizá sea más llamativo en el vallisoletano por la frecuencia con que rebaja los significados a un nivel puramente verbal, como diría Borges. Recordemos el caso de "A una calavera", que figura en el tomo III de sus *Poesías* (1838) con el subtítulo de "Fantasía". Parece una amplificación de la genial reflexión de Hamlet ante la calavera de Yorick, pero la acumulación de lugares comunes sobre la "espantosa memoria de la muerte" y la fruición pueril con que sobrecarga el texto de motivos macabros, desembocan en una resignada aceptación de la muerte de la que sólo la fe consoladora salva. Una solución muy del autor, quien optó en muchas de sus tradiciones y leyendas y en su *Don Juan tenorio* —"drama religioso-fantástico", no se olvide— por la conversión de lo 'fantástico-terrorífico' en lo 'maravilloso-cristiano'. Es decir, cambió el sentido transgresor del primero, que apunta a las fuerzas luciferinas, por el segundo, en donde los milagros no contradicen el orden divino. Leyendas como "Margarita la tornera" o cuentos fantásticos del tipo de "La pasionaria", incluidos ambos en *Cantos del trovador* (1840-1841), me parecen muy ilustrativos como extremos de la posición representada por *El estudiante de Salamanca*, en donde Espronceda combina el mito de Don Juan y la dimensión gnoseológica y satánica del héroe sobre un sustrato gótico, según propone Ph. Silver ¹³.

Para mí, "La torre de Fuensaldaña" (1838) es una de las muestras más emblemáticas de lo gótico aplicado a la lírica según lo interpretaba Zorrilla. Concurren en el texto referentes tales como 'evocación del pasado medieval', 'edificio ruinoso', 'elementos desencadenados de la naturaleza', 'noche', 'miedo', 'remordimiento'

¹² *Obras completas*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid 1943, p. 213b. Todas las citas remiten a esta edición.

¹³ *Ruina y restitución: Reinterpretación del Romanticismo en España*, Madrid 1966, pp. 44-48.

y 'sueño' formulados en estructuras sintagmáticas del estilo de "ronco viento", "viento rebramando fuera"; "noche oscura", "noches pavorosas"; "hoy no cobija su recinto mudo/ más que silencio, soledad y sombra", "de la pompa feudal resto desnudo", "huecos recónditos y oscuros"; "espantosas visiones descarnadas"; "sombra misteriosas", "soñábamos duendes y conjuros", "medrosas visiones"; etc.

Pero las referencias fantásticas aparecen rebajadas desde el principio mismo del poema:

"Yo he sentido bramar al ronco viento
del helado diciembre en noche oscura,
remedando de un hombre el triste acento
de roto murallón en la hendidura". (t.1, p.80^a)

Ese 'parece como si' inicial fija el punto de vista que domina el texto. Todo el significante es una sucesión de símiles introducidos por *como* o por las reiteradas formas verbales *remedaba/n* y *semejaba*. Lo sobrenatural queda así reducido a un segundo término de comparación, es decir, la forma más elemental del lenguaje figurado. Zorrilla siempre se queda en esta orilla; nunca se adentra por las oscuras galerías de la ambigüedad, de la parece hablar sólo de oídas. Si recurre al misterio es sólo como recurso técnico para mantener la expectación del lector, nunca como expresión de una íntima incertidumbre, tal como sucede en Gil y Carrasco.

Si el espacio disponible lo permitiera, sería interesante comparar esta actitud del que recurre a lo fantástico como mero efecto —salvo cuando lo asimila a lo maravilloso cristiano— con la de Juan Arolas, quien dio rienda suelta a la fantasía en su amplísima producción poética. Este sacerdote escolapio no dudó en componer sensuales "orientales" y tenebrosas narraciones en verso que él denominó con el genérico "caballerescas", sucedidas en castillos y monasterios. Me parece muy interesante el desplazamiento de lo fantástico hacia connotaciones negativas en sus poesías de la segunda época. Como en tantos románticos, lo fantástico se identifica con el sueño, cuando dormida la razón la imaginación campa por sus respetos. En las poesías anteriores a 1840, "sueño", "ensueño", "encanto", "dicha" aparecen frecuentemente como términos equivalentes. En "Visión nocturna" (1838), un genio le inspira los siguientes versos sentenciosos:



«La pesadilla». *El Artista*, 1835-36.

“Dar tregua al lloro es dormir,
ser dichoso, eso es soñar [...]”. (t.1, p. 52^a)¹⁴

Pero en “Cuento fantástico” (1842), que parece anunciar una leyenda becqueriana, cuando:

“La noche ha tendido su fúnebre velo,
.....
Relámpagos brillan, y el luto deshacen
de nube que impele feroz huracán,
fantásticas nieblas se elevan y nacen,
que vagan y giran, y vienen y van.

“[...] y déjanse ver
espíritus varios con ímpetu ciego,
de horrenda figura, diabólico ser”. (t.1, p. 101a)

Con estas visiones y otras semejantes, en que se intuye un desasosiego creciente, amedrentaba a sus lectores del *Diario Mercantil* de Valencia, del que fue puntual colaborador durante muchos años, hasta que enloqueció.

Ahora que he de concluir, me pregunto si todo ese imaginario que ocupa tantos versos, líricos o no, en donde lo fantástico aparece como visión nocturna, como incontrolada pesadilla en medio del sueño que se desvanece al despertar, cuando la razón recobra el control de la mente; me pregunto, digo, si todo era una pura estrategia del poeta que aprovechaba el éxito de un tipo de novela para escribir su propia obra, que los periódicos divulgaban, o si en esa fruición por lo misterioso había algo más: un trasfondo especulativo sobre la existencia de una realidad más compleja que la percibida por la inteligencia racionalista. Si así fuera, la dicotomía entre razón e irracionalismo que planteaba Cadalso en la confrontación de las dos actitudes personificadas por Tediato y Lorenzo, en el hombre romántico quedaría dramáticamente representada por el conflicto íntimo entre dos estados de consciencia expresados literariamente por la oposición *vigilia / sueño*.

¹⁴ *Obras*, L.F. Díaz Larios (ed.), Madrid 1982-83 (B. AA.EE. 289-291).

Magia, sugestión y fantasía en el Teatro Español desde El Romanticismo

JOSÉ PAULINO AYUSO

La consideración del aspecto fantástico en el teatro debe venir precedida, me parece, de dos observaciones preliminares. En primer lugar, se advierte que la presencia de la realidad escénica y escenográfica es ya muy impresionante, y, por tanto, apela más a la percepción del espectador que a la sugestión imaginativa (del lector del relato). Esto parece que limita de alguna manera la presentación directa de lo fantástico, si no se quiere incurrir en lo demasiado obvio y elemental, que siempre resulta artísticamente reductor. En segundo lugar, la recepción del espectáculo teatral es colectiva, necesariamente. La lectura individual, siempre posible, parece secundaria respecto de la primera vocación pública y social del teatro; y, en particular, del teatro romántico, que reivindica un importante elemento espectacular junto a la densidad y poeticidad del texto. Los recursos a lo fantástico tendrán en cuenta las restricciones que impone esta colectividad de recepción (o, si se quiere, la complicidad del público y sus condiciones) y se apoyarán simultáneamente tanto en el texto como en los recursos escenográficos¹.

Dejando esto ya establecido, hay que reconocer inmediatamente que el teatro recibe un nuevo impulso en el Romanticismo, gracias a la importancia que adquiere la puesta en escena, y por la espectacularidad, vivacidad y terribilidad de los dramas, capaces de fascinar y apasionar simultáneamente a los espectadores². Pero hay otra razón de fondo, que es la que, en definitiva, justifica el creciente recurso a lo fantástico en los dramas: la busca de una “totalización de la experiencia” humana que rebase los límites de los sentidos y las exi-

¹ Ana M.^a Arias de Cossío: *Dos siglos de escenografía en Madrid*. Madrid: Mondadori, 1991. Francisco Nieva: *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos, 2000.

² En general, E. Allison Peers: *Historia del movimiento romántico en España*. Madrid: Gredos, 1973; Leonardo Romero Tobar: *Panorama crítico del romanticismo español*. Madrid: Castalia, 1994. En particular, José Ixart: *El arte escénico en España*. Barcelona, 1894-1896; Joaquín Casaldueiro: *Estudios sobre el teatro español*. Madrid: Gredos, 1962; Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español*, vol I. Madrid: Cátedra, 1986; Ermanno Caldera: *Il dramma romantico in Spagna*. Pisa: Università, 1974; *Historia del teatro en España*. Coord. J. M.^a Díez Borque. Madrid: Taurus, 1988; David T. Gies: *El teatro en la España del siglo XIX*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

gencias de la razón para abrirse a los abismos interiores de los sentimientos y de los deseos y a los abismos exteriores de lo desconocido, misterioso, intangible. Es decir, lo considerado irreal forma también parte de la realidad total que pertenece y rodea al ser humano. Aparecen así implicados lo natural (y racional) y lo sobrenatural (e irracional). A esta cosmovisión romántica (uno de cuyos más eficaces vehículos de difusión fue el teatro) pertenece también la experiencia de la fatalidad o el destino como explicación última de la forma humana de vivir, que se muestra profundamente conflictiva e incapaz de alcanzar el término absoluto de sus deseos de realización, cifrada en el amor. Todo este conjunto de elementos ideológicos y culturales (en que también se debe considerar el desarrollo social y urbano del momento) impulsan el éxito del teatro y, en concreto, el de los dramas histórico-legendarios, el género propio y más característico del teatro romántico español durante los breves años de auge, desde 1834 hasta 1844 ó 1849, sin entrar en discusión de fechas³. En este modelo se inserta principalmente la dimensión fantástica, en general al servicio de la cosmovisión descrita y en sus dos aspectos principales, es decir, como proyección escénica (real o verbal) de las condiciones del misterio (que afecta a la existencia humana, sobre todo en su relación con la realidad y el más allá) y de lo irracional

(que afecta más bien a las dimensiones antropológicas de esa existencia).

Sin embargo, la novedad no deja de tener, para nuestra consideración, unos precedentes que sería inoportuno desarrollar aquí pero que deben ser mencionados. Para el drama romántico no es impropio recordar ya en el siglo XVII la comedia de santos, que, desde *El rufián dichoso*, de Cervantes, hasta, por ejemplo, *El mágico prodigioso*, de Calderón, o *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, ofrecen de manera escénica lo extraordinario sobrenatural del milagro o lo prodigioso diabólico, gracias a la connivencia del espectador, al compartir colectivamente el universo de creencias religiosas que sustenta las obras. Y no hablemos ya del mundo fabuloso aportado por la comedia mitológica, porque en ese caso se trata más bien de un ejercicio de com-



«Yago Yack ó la Fantasma». *El Artista*, 1835-36.

placidad cultural y social (aristocrático) respecto de una materia cuya credibilidad no podía ponerse a discusión siquiera⁴. Pero antes y en ese mismo momento del Barroco, encontramos otra línea de teatro “menor” que tendrá una cierta trascendencia para el futuro de nuestro tema y de nuestro teatro. A partir de los *Entreme-*

³ Piero Menarini et al.: *El teatro romántico español (1830-1850). Autores, obras, bibliografía*. Bolonia: Atesa, 1982.

⁴ *Historia del teatro en España*. Vol I. Madrid: Taurus, 1983; Joaquín Casaldueiro, *ob.cit.*; Ignacio Arellano: *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995; *El mito en el teatro clásico español*. (Ed. de F. Ruiz Ramón y C. Oliva). Madrid: Taurus, 1988.

ses cervantinos, el juego de la magia (o la magia como juego y recurso escénico, no creíble) es explotado cómica, pero también críticamente. En obras como *La cueva de Salamanca* o *El retablo de las maravillas* Cervantes no sólo invita a la risa, sino que propone un ejercicio de crítica social e ideológica, ofrece ante los es-



La novia enterrada viva. E. Cano. Museo Romántico.

pectadores el engaño y el desengaño sociales como ilusión y burla teatral. Si esta lección no podía tener un lugar en el manual trágico de los dramaturgos, será prolongada por los comediógrafos y, sobre todo, explotada en el teatro más reciente del siglo XX⁵.

Pero a lo largo de todo el siglo XVIII, uno de los grandes apartados del teatro popular es el “teatro de magia”, que tiene no sólo presencia escénica, sino indudable éxito, a pesar de las inverosimilitudes de la acción (o quizás por eso) y de las críticas de los ilustrados⁶. Títulos como *Marta, la Romarantina*, *El anillo de Ciges* o *Brancanelo el herrero*, con sus continuaciones y secuelas, son testimonio de ese favor del público, al que se sumaban otros títulos que usaban la magia como recurso cómico, del que se descreía, por ejemplo *El hechizado por fuerza*.

⁵ Dejando de lado ahora las varias ediciones de estos *Entremeses* cervantinos y los importantes estudios de conjunto sobre el teatro de Cervantes, no será inoportuno recordar, como testimonio de esta vigencia, las dos representaciones recientes, dirigidas por José Luis Gómez en su Teatro de la Abadía, de Madrid, y por J. Font para la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

⁶ Julio Caro Baroja: *Teatro popular y magia*. Madrid: Revista de Occidente, 1974; Ermanno Caldera, ed-: *Teatro di magia*. Roma: Bulzoni, 1983; Emilio Palacios Fernández: *El teatro popular en el siglo XVIII*. Lleida, Milenio, 1998.

Así que no puede extrañar que, en el filo de época romántica, aparezca una obra, también jocosa y de alguna forma desmitificadora, como comedia de magia. Pues el gran éxito teatral de la primera mitad del siglo XIX (con casi 300 representaciones en unos veinte años) fue *Todo lo vence amor o La pata de cabra*, adaptación de una comedia de magia francesa, llevada a cabo por Grimaldi (1829) y subtitulada “Melo-mimo-drama mitológico burlesco de magia y de grande espectáculo”⁷. Ya que no puedo poner demasiados ejemplos, resumo la acción de la obra de esta manera: al servicio de una trama de rivalidad amorosa, todo el escenario se convierte en una “caja de trucos”. La cotidianidad de la vida de los personajes se ve alterada por el comportamiento mágico de los objetos y por la presencia de los seres extraordinarios que se filtran en ese ambiente realista. La ausencia de seriedad y el tono jocoso impide que el espectador participe de una dimensión más inquietante, ambigua o fantástica. Y, sin embargo, lo fantástico es lo más característico de la obra, ya que no la esencia misma, que estaría reducida a esa historia de amor, siempre perseguida y siempre triunfante. Así, el suceso argumental de *La pata de cabra* se apoya en dos procedimientos bien definidos y empleados exhaustivamente: el “figurón” o figura cómica e incluso grotesca que ocupa el centro del escenario (y de la acción), desplazando a la pareja protagonista de amantes, pero cuya pretensión y acción se verán continuamente frustradas; y un cierto “exceso” en el empleo de la magia, que la reduce y degrada a la condición de resorte que actúa solo, mecánicamente (con lo que se cumple la ley cómica de la reducción de lo humano, de Bergson) y siempre de forma perjudicial para los oponentes, aspecto que se completa con referencias paródicas al mundo culto de la mitología, con lo cual se satisface el deseo de identificación sentimental e ideológica de los espectadores.

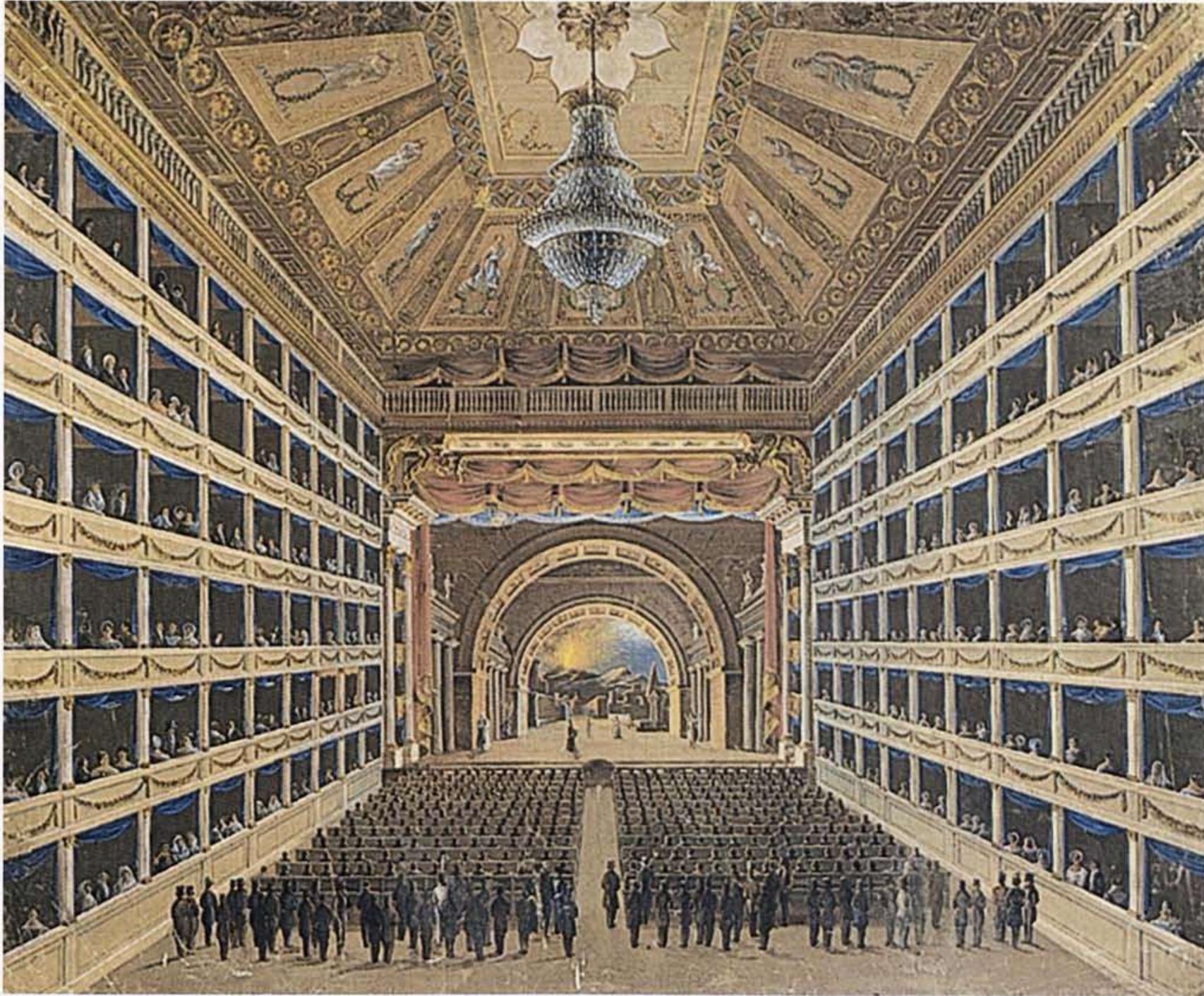
La magia aparece, así, como un componente de la espectacularidad (fin en sí misma) y al servicio de una idea del triunfo del amor frente a la imposición arbitraria y anacrónica de los representantes del Antiguo Régimen. “Todo lo vence amor”, porque amor es la fuerza de los débiles.

Esto continúa en pleno Romanticismo (y aún algo después). Pero comienzan a aparecer ya en otras obras —los dramas histórico-legendarios— nuevos modos de presencia de lo fantástico, unido al misterio y al terror⁸. Ahora bien, atendiendo a la mayor o menor presencia física y corpórea de esos elementos de fantasía plena, cabe reducir esos modos a dos. Ante todo, el *modo de la sugestión*, que es el más empleado en las obras más importantes y de mayor enjundia. Ahí se anuncia o verifica la presencia de fuerzas extraordinarias, extraterrestres, y su influencia sobre la vida humana, sin que se vea concreta o figurada. Digamos, empleando un término de Souriau, que está escénicamente atmosferizada. Eso produce un estado latente (y continuo) inquietante, a veces incluso terrorífico, que se manifiesta, entre otros procedimientos, en presentimientos, augurios y sueños (recuérdese el monólogo de Laura, mientras espera a Ruggiero, en *La conjuración de Venecia*.) O bien en referencias, cuentos y descripciones de algunos personajes: la historia de la gitana que cuenta Ferrando a Guzmán al comienzo de *El Trovador*, la misma figura y acciones (a veces enajenadas) de Azuce-

⁷ Editada con estudio y apéndices por David T. Gies, Roma: Bulzoni, 1986.

⁸ Las obras a que me refiero en el texto no sólo con conocidas generalmente, sino que forman parte del repertorio canónico del Romanticismo teatral español, por lo que han sido repetidamente editadas, con estudios, notas y demás aparato crítico. Me parece innecesario reiterar en nota las ediciones o remitir a una concreta, salvo que sea rara o particularmente significativa.

na, la índole del P. Rafael según el Hermano Melitón (en *Don Álvaro*), etc. A veces esa presencia se encomienda a las palabras de constatación de los personajes: “La mano de Satanás me clava aquí” (*Fernando el Emplazado*). Otras veces viene sugerida por sonidos, siempre graves, ominosos y amenazadores: ruidos de armas en batalla, voces y gritos, relojes y campanas. Un caso especialmente relevante es el de la tormenta desatada, de furor cósmico.



La Escala de Milán, Anónimo, 1845. Museo Romántico.

Pero con ella entramos en el segundo elemento de la sugestión: a las palabras de los personajes y a su caracterización física acompaña la presencia de elementos de la escenografía que suscitan la inquietud por la presencia de algo extraño e impalpable: oscuridad, confusión, etc. Recuérdese el final de *El Trovador*, el más espectacular y conocido de *Don Álvaro* o esta escena del final del acto III de *Fernando el Emplazado*, de Bretón: “El teatro queda completamente oscuro; sólo algún relámpago deja ver los objetos por intervalos; arrecia la lluvia; pocos del pueblo permanecen en la escena; los demás huyen consternados... Los Carvajales se dan

las manos vueltos hacia el bastidor de la derecha, y en el momento de ser precipitados por el verdugo óyese un trueno espantoso y un grito universal; el rey cae a tierra sin sentido y baja el telón”.

Nada de todo esto es en sí mismo fantástico. Pero el lector (el espectador, en su caso) reconoce bastante de lo que configura una atmósfera fantástico-terrorífica. En efecto, el conjunto, apoyándose texto y espectáculo, crea un clima de misterio que abre el escenario a una dimensión o presencia de poderes considerados dentro de lo fantástico misterioso, sobrenatural o metafísico (más allá de las leyes que rigen el universo físico y humano conocido). Del mismo modo actúa el temor a los muertos y el ambiente lúgubre del panteón.

El segundo modo es más explícito. Se trata de la *presencia escénica* de los espectros, visiones, aparecidos y seres de ultratumba. Incluyamos también la representación en un personaje del diablo. Esto parece menos frecuente, al menos en las obras canónicas que han pervivido de la época. Encontramos, por ejemplo, el espectro del hermano muerto en *Alfredo*, de Pacheco. Otras obras juegan con la ambigüedad o la apariencia. Así, Isabel “parece” un espectro en *La campana de Huesca*, de García Gutiérrez; Zorrilla, en *El puñal del godo* y, sobre todo, en *La calentura*, crea algunas escenas obsesivas de alucinación. En ocasiones, la irrupción más llamativa y flagrante de lo fantástico es esperada como escena necesaria que deriva de la fuente literaria. Por ejemplo, en *Baltasar*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda, ocurre lo siguiente: “Una ráfaga violenta del viento abre de golpe todas las ventanas y puertas del regio salón, derribando las estatuas de sus pedestales y apagando instantáneamente las luces... y entre la oscuridad y el estupor general, el estampido de un gran trueno, aparece al frente del Rey con caracteres de fuego, el célebre letrero histórico: *Mane, Thecel, Phares...*”⁹.

Que toda esta presencia de lo fantástico, bien terrorífico, bien sobrenatural, constituía un repertorio hasta cierto punto manido, nos lo confirma el artículo satírico de Mesonero Romanos, “El romanticismo y los románticos”, en el cual el sobrino escribe un drama, en el que, entre los personajes, aparecen “un espectro que habla” y “otro *idem* que agarra”, más otro conjunto de efectos intensificadores que nos dan a la vez los dos modos, sugestivo y de presencia, de lo fantástico-terrorífico que estamos comentando¹⁰.

Por otra parte, en el Romanticismo aparece también la comedia (seria) o el drama de magia, claramente fantástico (con una limitación importante). El Duque de Rivas recurre a esos procedimientos establecidos en la tradición para tratar el grave tema de la desilusión de los ideales del mismo Romanticismo, con una visión bastante pesimista de la naturaleza o condición humana. Así es su obra *El desengaño en un sueño* (1839), subtítulo explícitamente “Drama fantástico en cuatro actos”. El espectador, mediante la visión simultánea de dos planos escénicos, percibe el sueño del personaje Lisardo como fantasía y como espectáculo; es decir, como espectáculo de fantasía, del que nunca pierde, sin embargo, la referencia real: el personaje de su padre, Marcolán, que es quien, durante una noche, infunde ese sueño desengañador en su hijo, haciéndole vivir ilusoriamente la experiencia que desea realizar en su vida con el amor, el dinero, el poder y la gloria. Para ello, el Duque se apoya en la convención no desmentida del poder de la magia, aunque los espectadores sólo deben creer en ella en el espectáculo. Pero dentro del escenario funciona como resorte suficiente, convirtiendo ya ese

⁹ Hay una edición reciente, a cargo de María Prado Mas, junto con *La hija de las flores*. Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 2000.

¹⁰ Ramón de Mesonero Romanos: “El romanticismo y los románticos”. *Escenas Matritenses*. Ed. de M.^a del Pilar Palomo. Barcelona: Planeta, 1987.

escenario en un espacio mágico, aunque no alcance autonomía por el carácter fuertemente alegórico (ideológico) de su construcción dramática.

En la comedia (cómica), sigue vigente una cierta prolongación de la comedia de magia, desprovista, por supuesto, de cualquier viso de verosimilitud o de seriedad. Con lo cual también viene a reducirse el efecto de lo fantástico como referencia inquietante y ambigua, para reducirse a un repertorio de trucos escenográficos, que repercuten sobre un personaje de figurón. La magia es pretexto y resorte para el despliegue fantástico, dinámico y excesivo. Todo ello se verifica en *La redoma encantada* (1839), de Hartzenbusch, con su historia (doble) de amor, su cúmulo de efectos espectaculares y la integración escénica del cosmos aéreo, terrestre y subterráneo. A ésta seguirá *Los polvos de la madre Celestina*, que, con el tema de la eterna juventud, nos remite a versiones más actualizadas de lo fantástico que deja de ser tal por la justificación de la ciencia físico-química¹¹.

La comedia (cómica) de clave romántica¹² tiene en Bretón el cultivador más dotado e inteligente con *¡Muérete y verás!* (1839), que emplea sistemáticamente los recursos del drama serio histórico-legendario, con dos efectos (entre otros muchos) que le hurtan, sin embargo, toda la seriedad: el traspaso a la contemporaneidad del tiempo de la acción y el *quid pro quo* de la muerte falsa (y presencia verdadera, aunque oculta) del héroe. Ahí el personaje va a la guerra, abandonando a su amada, asiste a su propio entierro y se “aparece” como espectro en medio del jolgorio de una fiesta de esponsales. Como el espectador tiene en todo momento la clave (ironía dramática), él también puede asistir a ese espectáculo como versión cómica del drama serio.



La actriz Matilde Díez, Litografía de León Noel, 1852. Museo Romántico.

¹¹ Ermanno Caldera: “La última etapa de la comedia de magia”. *Actas del VII Congreso de la Asociación nacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, pp. 247-253. Joaquín Álvarez Barrientos: “Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos”. *Castilla*, 13, 1988, pp. 17-33.

¹² Ermanno Caldera: *La comedia romantica in Spagna*. Pisa: Giardini, 1978.

De este modo, a través de estas obras significativas del teatro en el Romanticismo, se manifiesta que la presencia más explícita de lo fantástico, como configurador del drama, viene a realizarse con alguna *forma reductora*, que la priva de su última dimensión, de su capacidad apelativa de un universo lleno de ambigüedad o



José Zorrilla. *Don Juan Tenorio*, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1998. Ilustración de Eduardo Arroyo.

de misterio. Y llamo forma reductora a la que traza una línea necesaria de interpretación alegórico-moral, como la de Rivas, o a la que establece una ineludible clave cómico-burlesca, como la de Hartzenbusch. Falta, de este modo, la autonomía de los signos y la plenitud del significado. Cosa que, en cambio, encontramos casi intacta en la obra excepcional (y a la vez representativa) que es *Don Juan Tenorio*. En ella, las variadas alusiones y referencias sugestivas a lo fantástico y aun demoníaco del personaje y la constitución tenebrosa del panteón en la segunda parte, dan en la culminación de una fantasmagoría feliz, precedida por los signos más terribles y los más siniestros augurios y motivos de la serie: voces sobrenaturales, estatuas animadas, sombras vacilantes y sopor repentino, cenas macabras y visión del propio entierro. Y todo ello en unas condiciones obvias de suspensión de las condiciones espaciales y temporales de la existencia, con una representación del trasmundo en que lo fúnebre se convierte —por la fe religiosa actuante— en paradisíaco.

Si prescindimos hoy de los aspectos morales y aun ideológicos (burgueses) de la conversión, en el límite final del Romanticismo

Don Juan Tenorio abre una posibilidad casi infinita del teatro para convertirse, él mismo, en un mundo fantástico; y rescata el poder de la ilusión como componente del espectáculo, en el cual todo lo posible se hace real. El cine es mejor en el manejo de la ilusión por la imagen, pero no es presencia inmediata. Sin embargo, ya en la misma obra lo fantástico aparece claramente al servicio de una reducción sentimental de la vida. Y en los tiempos siguientes, esa posibilidad quedará fuertemente cercenada por la comedia burguesa, moral y convencional, y por su realismo, elevado a única estética posible. Sólo en algunas de las obras neorrománticas de Echegaray volverá a manifestarse la fuerza terrible de la muerte y el más allá a través de signos escénicos y de

espectros. Y, sin embargo, el mismo Galdós, en plena campaña para introducir su realismo más profundo en escena, recurre a una solución fantástica en el drama *Electra* (1901). Porque ahí resuelve el conflicto dramático —que había llegado a una situación extrema— con la presencia escénica de la “sombra” de Sor Eleuteria, por supuesto muerta años antes, que se hace visible para informar a su hija de la verdad de su origen y librarla de la opresiva mentira urdida contra ella¹³.

Desde comienzos del siglo XX, y hasta la guerra civil, apreciamos una recuperación de la fantasía en el teatro, que llegará a situar algunas obras en el terreno de lo verdaderamente fantástico, aunque no sin dificultades y con apoyaturas de algún signo para concitar la aquiescencia del espectador. Comienza ya en 1892, por ejemplo, con los experimentos, sólo publicados y no llevados a escena, de Jacinto Benavente. Son sus obras de *Teatro fantástico*, con las que se aleja —entonces— de la estética realista y establece un primer intento de teatro modernista, de inspiración simbolista, con diálogos evanescente, figuras arquetipos y clima de ensueño. Pero poco después sigue en esa línea Gregorio Martínez Sierra, con su “Carnavalesca (Comedia trágica)” (*Vida Nueva*, 1900) y, sobre todo, *Teatro de ensueño* (1905) —que tiene edición reciente—¹⁴, influido por la poesía de Mallarmé y por la de Juan Ramón Jiménez, por el teatro de Maeterlinck y por el de Benavente. Es un intento de introducir la ambigüedad y la belleza de la fantasía poética en la vida cotidiana. En ese mismo ámbito no desentona la estética de la fábula *El maleficio de la mariposa* (1919), de Federico García Lorca, estrenada precisamente por Martínez Sierra en su “Teatro de Arte” de Eslava¹⁵.

Pero estos intentos no alteraron el panorama del teatro español ni lograron el aprecio de un público convencional. Por ello, hay que llegar a los años veinte para ir persiguiendo una cierta continuidad —aunque aún solapada— de obras con claros componentes fantásticos. Es decir, que el teatro fantástico está vinculado, como su forma más natural, aunque sin romper enteramente con la herencia simbolista, a la estética de las vanguardias. Y esto por dos razones: porque —como en las demás artes— se intenta entonces rescatar el teatro de su sumisión reductora a los modelos de la mimesis realista y de su servidumbre comercial; y porque se pretende, en algunos casos, dar cauce a inquietudes de orden personal, subjetiva, proyectar mundos interiores de difícil o imposible expresión en tramas y situaciones tradicionales. En cualquier caso, subjetividad, fantasía y escenario tienden a hacerse correspondientes y aun a identificarse.

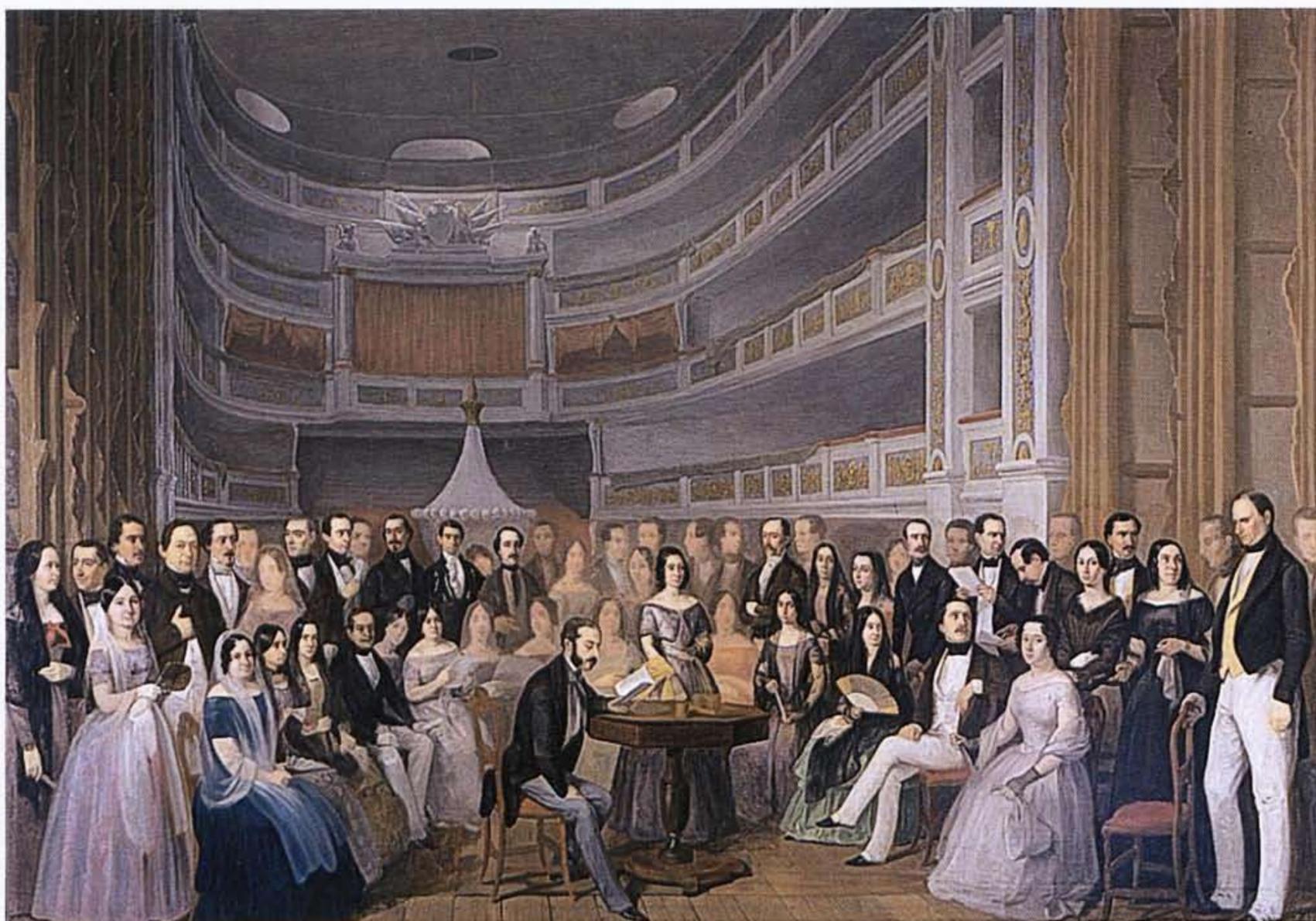
Valle Inclán es un excelente ejemplo de dramaturgo a contrapelo de las convenciones. Y así, en algunas de sus obras encontramos elementos imaginativos, míticos, referencias literarias (*Farsa italiana de la enamorada del Rey*, por ejemplo), pero llega a una gran autonomía e intensidad en la expresión de lo fantástico, sobrenatural e irracional como parte fundamental de su universo dramático en las obras posteriores a 1920, muy en particular en sus grandes textos, *Divinas palabras* y *Cara de plata*. Tampoco el *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte* carece de elementos inquietantes, de referencias sobrenaturales y fantásticas.

¹³ Hay también edición reciente, con estudio de Elena Catena y observaciones para el montaje de José L. Alonso de Santos: Madrid: Biblioteca Nueva, 1998. (Col. Arriba el telón).

¹⁴ Con estudio de Serge Salatin. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

¹⁵ M.ª Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty: *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress/Fundación Federico García Lorca, 1992.

Algunos escritores, que precisamente no son dramaturgos profesionales, reúnen las dos razones que acabo de señalar en su esfuerzo por mejorar el teatro. Es el caso de Ramón Gómez de la Serna —en clara transición desde el simbolismo— y sus espectros, intensamente vitales, que pueblan la escena de *El drama del palacio deshabitado*, por no hablar de los desdoblamientos personaje/actor de *El teatro en soledad* o de la visible partición en dos de *Los medios seres*¹⁶. Es también el caso de Azorín, empeñado en una campaña teatral en la segunda mitad de los años veinte, que repite sistemáticamente que el realismo está agotado como estética y que desea que el esce-



Ventura de la Vega leyendo una obra ante los actores de su época. Antonio María Esquivel, 1864. Museo Romántico.

nario recoja las inquietudes interiores. Es lo que él llama surrealismo o sobrerrealismo y que se extiende a obras como *Lo invisible* (entre el simbolismo y la vanguardia) o *Angelita* (viaje fantástico en el tiempo con recursos tan propios como el anillo mágico) y *Cervantes o la casa encantada*, en que se debate la posibilidad misma del teatro fantástico y donde leemos o escuchamos réplicas como ésta: “la vida está regida por fuerzas misteriosas, profundas; es más lo que duerme en las tinieblas del ser que lo que se ve a plena luz”. Y también: “¡Fantasías! Todo se puede hacer, después de todo, en el arte”... También es un viaje fantástico al mundo de ultratumba —aunque finalmente resulte una psicomaquia— la representación de *Tic-tac*, de Claudio de la Torre¹⁷.

¹⁶ Puede verse la edición de las *Obras Completas* de Círculo de Lectores/Galaxia Gutemberg y, más en particular, su *Teatro muerto*, ed. de Agustín Muñoz-Alonso y Jesús Rubio. Madrid: Cátedra, 1995.

¹⁷ José Paulino “El viaje fantástico en el teatro de vanguardia: algunos casos particulares”. *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Zaragoza: Universidad/Banco Zaragozano, 1994. Tomo II, pp. 459-468.

Estas recuperaciones de la dimensión fantástica para el teatro vienen apoyadas, en general, por teorías previas; unas de carácter fundamentalmente artístico, como es la doctrina simbolista (en su momento) y el surrealismo después. Otras, de carácter más o menos científico, como el psicoanálisis u otras corrientes de conocimiento psicológico. Freud es un gran estímulo y el “subconsciente” es para Azorín el poder de la creación de un mundo alternativo, expresión de la fantasía que puede construir un espectáculo teatral: “en el fondo de nuestra persona existe una vitalidad fuerte, misteriosa, ignorada de nosotros mismos; esa fuerza es la subconsciencia” (de *Cervantes o la casa encantada*.)

Dejo ahora otros autores que tendrían un cierto contacto con esta dimensión de lo fantástico: es el caso de Jacinto Grau, con *El Señor de Pigmalion* en este momento y con sus farsas —ya claramente expresionistas y fantásticas— de los años treinta y cuarenta. Porque, sin duda, dentro de este apartado hay que volver a situar la figura central de García Lorca, pues es él quien crea el teatro fantástico más intenso, genuino y complejo, gracias a su potencia poética y a su libertad creadora, con el expresionismo y el surrealismo detrás. Voy a recordar solamente dos o tres casos: los diálogos, que son versiones plásticas y poéticas de gran libertad (“El paseo de Buster Keaton”), el espectáculo que, revisando un tema tradicional, se convierte en una fantasía, gracias al tratamiento antirrealístico: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Y el gran texto que no sólo introduce poderosas imágenes fantásticas (el Niño y el Gato muertos, en diálogo), sino que se construye como una gran fantasía (desvelada al fin como cierta alegoría) que es el viaje en el tiempo: *Así que pasen cinco años*, a su vez poblado de desdoblamientos, repeticiones que anulan o replican el tiempo simétricamente, simultaneidad de acciones que no son simultáneas, seres inanimados (y mutilados) que hablan (el maniquí) o seres humanos animalizados... etc. Del mismo modo cabría considerar *El Público*. En ambos casos sería posible encontrar una estructura ideológica y vital subyacente, pero esto no priva al espectáculo de su auténtico carácter fantástico. Más lejos de esta dimensión queda alguna obra inicial de Alberti, como su “Auto sacramental sin sacramento”, *El hombre deshabitado*, ya que es muy perceptible el carácter de abstracción ideológica que ostentan las figuras y el carácter de ejemplaridad (heterodoxa) que domina la acción. (Algo semejante, pero con intención política, cabría decir de la magnífica *Noche de guerra en el Museo del Prado*). Otro caso de teatro que se escribe en los límites entre lo poético (simbólico) y lo fantástico, aunque desconocido prácticamente, es el de Gabriel Celaya, durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, antes de la guerra civil, y que cabe situar en la estela de la influencia surrealista, tan viva y generalizada¹⁸.

La herencia es recogida, durante los años treinta, por Alejandro Casona, quien, en sus obras iniciales —*La sirena varada* (1933) y *Otra vez el diablo* (1934), aunque escritas antes— remeje lo fantástico con el tono sentimental (síntesis que el espectador reconoce como adecuada al momento cultural) y con cierta tendencia moralizadora. De este modo resume su mundo poético y fantástico en la que se considera su obra mejor, *La dama del alba* (1944), ya en el exilio. Desde luego no es un teatro fantástico, pero en su planteamiento tiene que jugar con la ilusión de lo fantástico sobrenatural. Más o menos por los mismos años, un joven escritor está dando sus primeros pasos de vanguardista en el teatro. Es Torrente Ballester, que, si se sitúa en un terreno filosófico y pirandelliano con *El pavoroso caso del Sr. Cualquiera*, deriva hacia una alegoría de tipo fantásti-

¹⁸ José Paulino: “El teatro del poeta: fantasía, risa y misterio”. *Zurgai. Monográfico Gabriel Celaya*. 1992, pp. 38-45.

co en sus obras posteriores: *El viaje del joven Tobías* (de inspiración bíblica pero de muy moderna y fantástica factura) y *El casamiento engañoso*, obra que deriva ya, en los años cuarenta, hacia la implicación ideológica y doctrinal¹⁹.

Las precarias condiciones culturales de la posguerra imponen de nuevo, para un público que desea espectáculos asimilables, la estética del realismo, que puede servir tanto para la creación de un teatro de consumo, acrítico con las estructuras sociopolíticas del régimen y complaciente con las necesidades del público, como



Julian Romea, en el papel de Sullivan. Manuel Cabral y Aguado Bejarano. Museo Romántico.

para la construcción de dramas críticos y, en la medida de lo posible, comprometidos y en la oposición. Y, sin embargo, aun en estos momentos —y hasta la actualidad— encontramos importantes excepciones o salidas esporádicas de la norma²⁰.

Y, ante todo, una “salida por la tangente” que es la que realiza Jardiel Poncela, quien, si siempre busca lo insólito e imprevisto en sus construcciones dramáticas, llega a rozar lo puramente fantástico en títulos como *Cuatro corazones con freno y marcha atrás* o *Un marido de ida y vuelta*. Pero, como se ve en estas obras (y aún más en otras como *Eloísa está debajo de un almendro* y *Los habitantes de la casa deshabitada*), la necesidad de aceptación por parte del público y de éxito (personal y económico) le lleva a la comicidad más directa (lo que reduce la importancia de lo fantástico mismo) y a otra reducción aún peor, que es la explicación “lógica” de todo lo que ocurre. Explicaciones que, bien miradas, resultan más fantásticas que todo el resto de la obra.

Por otra parte, y siguiendo con las salidas de la norma, los autores más cuidadosos y exigentes perciben la insuficiencia del realismo para lograr la expresión artística íntegra o, al menos, más completa de la realidad misma. Así, basta recordar algunos ejemplos, como la finalmente convencional *La otra orilla*, de López Ru-

¹⁹ Gonzalo Torrente Ballester. Ed. de José Paulino y Carmen Becerra. Madrid: Editorial Complutense, 2001.

²⁰ Para este tiempo, entre otros: Gonzalo Torrente Ballester: *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1957; Domingo Pérez Minik: *Debates sobre el teatro español contemporáneo*. Tenerife, Gobierno de Canarias, 1991; Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1981; César Oliva: *El teatro desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1989; *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*. (M.^a Francisca Vilches y Dru Dougherty, coord.) *FGL (Boletín de la Fundación Federico García Lorca)*, 19-20, 1996.

bio (junto con *Alberto*) y, sobre todo, *La vida en un hilo*, de Edgar Neville, que usa una vidente para representar en escena, alternativamente, la realidad que fue (y sigue siendo) y la que hubiera podido ser, con un juego ingenioso, y finalmente de feliz resolución, con el tiempo y sus dimensiones. (Lo disparatado e inverosímil está presente también en *Viva lo imposible*, de Calvo Sotelo).

Dentro de lo que llamamos el “drama crítico”, también Buero Vallejo y Alfonso Sastre abren su escenario a lo fantástico. Ellos perciben de otro modo la insuficiencia de la estética realista; y por ello su apertura no es un recurso ocasional, sino una forma de enriquecer el universo dramático que están construyendo. Sobre todo Sastre, para quien esa investigación en lo arcano y misterioso constituye una línea alternativa y permanente en su producción. En Buero, en cambio, lo fantástico se apoya en una referencia artística (Goya y sus “Caprichos”, Larra y sus máscaras) o en la necesidad expresiva de proyectar la subjetividad enferma o atormentada en *La Fundación* y en *Jueces en la noche*, por ejemplo. La percepción trágica de la realidad lleva al autor a introducir cada vez más, desde los años sesenta, esa doble dimensión (real/fantástica) explícitamente en el escenario, de modo que llegue a expresar la limitación de la realidad y la ilimitación de la conciencia (con su fantasía creativa) y de los anhelos (con sus deseos absolutos). Y un anticipo se puede encontrar en la echadora de cartas de *Hoy es fiesta*. Alfonso Sastre, en su línea autónoma de lo fantástico, parte de la herencia vanguardista y de la influencia existencialista en el breve y esquemático *Cargamento de sueños*. Más tarde se apoya ocasionalmente en lo sobrenatural terrorífico, caso de *La sangre de Dios*; y en otras piezas establece un universo sugestivamente fantástico y misterioso, a la vez que terrorífico, que se cruza con el universo de la experiencia cotidiana, al considerar la posibilidad de un bucle en la dimensión temporal. Es así precisamente en su experimento *El cuervo*. Más recientemente, se introduce en el campo de la representación de la brujería y de las visiones fantásticas con su versión de *La Celestina*, por ejemplo.

Es también la tendencia que encontramos en autores considerados quizás realistas, pero que, al enfrentarse al tema de la brujería, no temen tratarlo desde dentro, es decir, ofreciendo sobre el escenario sus ritos, sus conjuros y sus aquelarres, tal como las brujas mismas podrían haberlos percibido. Con ello el espectador queda situado en el mundo de lo fantástico, de nuevo sobrenatural y heterodoxo, pero de un poder plástico sorprendente y estremecedor. El ejemplo más completo del recurso a estos efectos está en *Las brujas de Barahona*, de Domingo Miras, que se apoya en documentos del proceso histórico y aborda la dramaturgia con solvencia, seriedad y rigor ideológico y de crítica social. Tal vez esto es lo que disminuye —en última instancia— la autonomía de lo fantástico: el elemento de reflexión sobre la marginación, la persecución moral y política y sus efectos perniciosos. La condición de víctimas de las mujeres acusadas de brujería está muy en primer plano de la construcción y elaboración del texto dramático de Miras y de otros contemporáneos. En ese sentido, lo sobrenatural y lo fantástico visualizado no es más que un medio o recurso legítimo y valioso para un fin más allá de lo inquietante o extraordinario de los fenómenos representados.

Pero finalmente existe un teatro que brota naturalmente y casi por entero desde el substrato de la literatura y del arte fantásticos. En efecto, Francisco Nieva utiliza de forma continua y manifiesta estos elementos y motivos fantásticos en una suerte de metaculturalismo, ya que recurre deliberadamente (como si citara) a imágenes y figuras de la novela gótica, del cine de monstruos y de terror, de la serie literaria, del teatro de magia y

de la fiesta carnavalesca, a lo que añade una amplia muestra de motivos, imágenes, ritos e iconografía de la tradición religiosa católica (y popular). Dos notas constituyen quizás lo más definidor de su teatro a la vista de lo fantástico: el pleno desarrollo, sin censura ni límite, de la dimensión fantástica de la imaginación, que tiende hacia la representación de una ceremonia degradada y solemne; y además, la subversión ideológica o, quizás mejor, la transgresión de normas sociales y de principios morales que comporta la actuación de los personajes (vgr. homoerotismo y panerotismo, mezcla de lo sagrado y lo grosero, etc.) De las muchas obras que se pueden citar, elijo como ejemplos *Pelo de Tormenta*, *Nosferatu*, *El rayo colgado* y, sobre todo, las obras breves que son las más intensa y libremente fantásticas: *Es bueno no tener cabeza*, *La carroza de plomo candente* y *El espectro insaciable*, fechadas en distintas etapas de su producción.

Creo que el caso de Fernando Arrabal queda realmente fuera —en términos generales— de este planteamiento, aunque en su obra encontremos un ejemplo del mejor teatro español de la segunda mitad del siglo XX. Pero sus personajes representan finalmente ceremonias de referencia sagrada y precisamente litúrgica o escenifican modos de relación que tienen que ver directamente con formas de concebir la psique humana en conflicto. No cae así dentro del terreno de lo fantástico, pues nunca llega a plantearse el problema de la credibilidad de los fenómenos, sino, en todo caso, de la representatividad de su escenario como expresión del ser humano occidental contemporáneo.

Y al término de este recorrido aparece de nuevo la referencia al origen. Porque ahora mismo, Francisco Nieva, con su estética barroca y decadente, con su filiación romántica por el gran espectáculo, vuelve a manejar los recursos de la magia para crear una dimensión fantástica sobre el escenario. Y con su perspectiva cómica o satírica introduce una instancia crítica dentro de la dimensión social del espectador. Así, recordando las etapas en que la magia ha aparecido, casi de forma intermitente pero regular, nos remontamos hasta ese origen que está en los entremeses cervantinos y en su juego espectacular con la fantasía, amenazada pero finalmente subsistente, que es la del escenario mismo, convertido en espacio para la representación alternativa de la realidad, en fantasmagoría subjetiva y en proyección de frustraciones y de anhelos inacabables. La escena teatral se convierte en la corporeidad movable, dinámica, de una rica y compleja experiencia que, después de irrumpir con fuerza en el Romanticismo, ha ido reviviendo en diversos momentos y formas, como la poética del simbolismo, la subjetivización del surrealismo y la libertad de la experimentación vanguardista. Que el espectáculo teatral haya sufrido una mutilación por imposición de la estética realista dominante, y casi exclusiva a lo largo de tanto tiempo, no le priva —sobre todo en estos momentos de grandes medios técnicos— de su condición de espacio originario de la ilusión donde toda fantasía parece real porque allí realmente se representa.

E. T. A. Hoffman y El hombre de arena

MARÍA JOSÉ RODRÍGUEZ MAMPASO

Hoffmann parecía un león atormentado y, desde luego, respondía al estereotipo de este gran felino: era una fuerza animal, una criatura poderosa e indómita. Lo de atormentado le venía de su infancia poblada de traumas y riñas familiares pues si, en verdad, en cada uno de nosotros anida ese niño muerto que fuimos, en él ese estigma se convierte en el elemento esencial en torno al cual se mueve toda su obra.

E. T. A. Hoffmann iba para músico pero se quedó en escritor. Compuso un sin fin de óperas y oberturas pero como músico no dejó nunca de ser un mediocre, un simple imitador influido por el gran talento creador de Mozart y Gluck y fue en la prosa donde alcanzó la gloria y su reputación de artista.

Era bajo, enjuto y un poco cargado de espaldas. Llevaba patillas —según la moda de entonces— y un enmaranado tupé que le daba un cierto aire contestatario muy al gusto de la época. El arco de sus finas cejas coronaba unos inmensos ojos negros que brillaban como un carbón ardiente, unos ojazos como lagos oscuros que anegaban su cara. Su rostro delataba una rara sensibilidad que respondía a una naturaleza caprichosa, agitada y un tanto tempestuosa. De hecho, Hoffmann nunca fue un hombre sereno y, según cuentan sus biógrafos, poseía una voz tan chillona y gesticulaba tanto que espantaba a todo aquel que le conocía por primera vez.

Bebía como un cosaco y era lo que se conoce vulgarmente por un borrachín. Durante su estancia en Bamberg, se pasaba las horas muertas en la posada “La Rosa”, sentado en una sala llena de cabezas de ciervo disecadas donde bebía sin parar hasta dar con la cabeza en la mesa. A veces, quedaba con sus amigos pero, con frecuencia, bebía solo en un rincón, mudo, apagado, mientras fumaba su larga pipa y observaba las extrañas visiones y fantasmas que torturaban su alma. Sobra decir, que no se convirtió en un escritor genial gracias al alcohol. Más bien, gracias al vino traspasaba los muros del mundo invisible accediendo al reino de la fantasía que, a la postre, es el eje central de estas piezas deliciosas que nos ha dejado.

Hoffmann era un hombre excéntrico, satírico —en sus relatos se ríe de sus personajes estilizándoles hasta la caricatura— que ridiculizó a la sociedad burguesa bienpensante a la que el mismo pertenecía y de la que

nunca renegó. Pues, dicho sea de paso, Hoffmann alternó durante buena parte de su vida, el oficio de artista polifacético con su carrera jurídica —interrumpida tan sólo durante las guerras napoleónicas y al ser destinado a Bamberg como director de orquesta—. Fue funcionario en Glogau, Posen y Varsovia y hacia 1.816 se le nombró consejero de la cámara alta del tribunal de Berlín.

Curiosamente, fue siempre un funcionario intachable y responsable, el típico letrado que funcionaba a golpe de corneta. Según dicen, en cuanto se sentaba en el sillón verde del tribunal, desaparecía toda su sensi-



Annunziata. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

bilidad artística, todo asomo de ironía y fantasía y se convertía, de pronto, en un modélico abogado alemán con el grado preciso de eficacia y reserva, demasiado preocupado por el orden y la puntualidad. Asombra tanta compostura en un hombre como él, extraordinario y crápula por naturaleza, pero me imagino que la vida de funcionario era relativamente tranquila y además de proporcionarle una seguridad material, le dejaba mucho tiempo libre para dedicarse a sus actividades artísticas —aunque conoció el éxito al final de su vida, los honorarios como autor apenas le daban para costearse sus borracheras y nada más llegar a sus manos desaparecían por arte de magia—.

Poseía una capacidad de trabajo asombrosa y lo hacía todo: escribía, pintaba, componía, hacía caricaturas, discutía en tertulias literarias y se emborrachaba en estruendosas tascas con otros jóvenes románticos tan singulares y atípicos como él. “A lo largo de la semana soy abogado y músico, los domingos pinto y por la tarde me convierto en un tempestuoso escritor hasta la madrugada”, le comenta a su amigo Hippel en una carta fechada

en el año 1.800, cuando todavía era algo diletante y se consideraba, ante todo, músico. Tras la publicación de su cuento *El Puchero de oro* (1814), Hoffmann se convirtió inmediatamente en una celebridad y, a partir de entoces, se consagró en cuerpo y alma al oficio de escritor. Escribía incesantemente, siempre a vuela-pluma, ataviado con una singular bata turca, unas pantuflas verdes de seda y su gorro frigio mientras su gato Mürr dormitaba en su regazo y fumaba sin parar. Hoffmann adoraba a su gato —le convirtió en el protagonista de

su novela *Puntos de vista y consideraciones del gato Mürr*— y su muerte le dejó tan abatido que, ese mismo día, mandó a sus amigos una esquela mortuoria rogando una oración por su alma.

Hoffmann publicó dos novelas y setenta cuentos en menos de doce años. Su obra es desigual —ya he dicho que escribía a la carrera y los editores le acosaban con sus encargos— pero al menos tres de sus trabajos son formidables. Me refiero a su novela *Los Elixires del Diablo* (1815) y a sus relatos *La casa vacía* y *El Hombre de Arena*, ambos publicados en 1816. Y de los tres, *Los Elixires del Diablo* es la mejor. Un libro oscuro, atroz, lleno de pasión y violencia, donde desarrolla el tema de la doble personalidad que tanto le torturaba.

Hoffmann nació en Königsberg el 24 de enero de 1776. Su padre, vástago de la antigua nobleza y procurador del tribunal de la Corte Prusiana, se casó con su prima Luise Albertine Dörffer con la que tuvo tres hijos, de los cuales sólo les sobrevivieron dos.

Ernst Theodor Wilhelm heredó las rarezas propias de su estirpe degenerada, tanto de su padre como de su madre —sin duda, aquel matrimonio entre primos hermanos debería haber sido vedado por la consaguinidad pero, en aquella época, este tipo de enlaces eran de lo más comunes—. El padre era un hombre estrambótico, original, desordenado y un notorio bebedor. La madre una histérica y una fanática del orden que prorrumpía en carcajadas o en espeluznantes sollozos en cuanto el marido le llevaba la contraria. Una mujer quejica, convulsiva y obsesionada por el que dirán que le hizo la vida imposible al marido hasta que éste, harto de aquel infierno, se terminó divorciando de ella, en cuanto Hoffmann, cumplió los cuatro años.

El mayor de sus hermanos, Carl Wilhelm, fue adjudicado al padre y el pequeño Ernst Theodor pasó a vivir con su madre, la abuela, su querida tía Sophie y el insufrible tío Otto, un severo prusiano que representó a partir de entonces para el niño el papel de padre-tutor, siendo más esto último que lo primero.

Hoffmann no guarda un buen recuerdo de su niñez, más bien todo lo contrario, y muy pronto se familiariza con el mundo alucinante de la locura que habita en su misma casa. La mansión de la abuela en la Junkergasse es grande y el niño la nota vacía sin su hermano y su padre. La madre y los tíos solteros cumplen con su obligación, proveen el cuidado de los estudios y de la comida pero el adolescente se siente solo. En el piso de arriba de la casa vive la madre del más tarde escritor Zacharias Werner que está loca y se oyen los pasos y los gritos de la demente.

Cuando pase el tiempo, en 1803, Hoffmann podrá decir a su amigo Hippel: “Sí, en mi niñez, entre cuatro paredes, abandonado a mí mismo, está la semilla de muchas de mis locuras posteriores”.

En aquella casa donde se entremezclan la disciplina prusiana, los preceptos del tío Otto, las fastidiosas limpiezas y la obsesión por el orden con las voces de la vecina loca, sólo queda una manera de exonerar sus fantasmas, una vía de escape para el pequeño: el sueño, el amparo de la fantasía. Poco a poco, Ernst Theodor se convertirá en un niño solitario, hurano, indiferente, parapetándose en ese mundo imaginario semejante a una campana de cristal, como el protagonista de su cuento *El puchero de oro*. Tan solo encontrará consuelo en sus fantasías y en la figura de su tía, Tante Füsschen, a la que más tarde evocará en su célebre novela del gato Mürr.

Muchos rasgos de esta triste infancia aparecen reflejados en *El hombre de arena*, relato que incluyó en su libro titulado *Piezas nocturnas*. En él se narran las desventuras de un pobre diablo llamado Nathanael, aco-

sado, perseguido e inducido al suicidio por el hombre de arena, una especie de “coco” en versión alemana que aparece y desaparece por arte de magia. Sobra decir que el autor no es el protagonista. Nathanael es un enfermo mental, un caso clínico que ve visiones y padece manía persecutoria mientras que Hoffmann no fue más que un ser excéntrico que se valió de la escritura para exorcizar sus fantasmas personales, estilizando el tema de la locura que todos llevamos dentro. Pero aunque Hoffmann no es Nathanael, se me ocurre que en este relato sí que hay mucho de esa atmósfera de pesadilla, de las noches de estío llenas de soledad y abandono de sus primeros años. Como en su propia vida, el padre bebe, es original, desordenado y malbarata el dinero. La madre llora, siempre está triste, espantada ante los turbios tratos de su marido que le conducirán a la muerte.

La casa donde habita el pequeño Nathanael es grande, sombría, un correlato de la de su niñez. Por aquí y por allá el niño escucha extraños ruidos, imperceptibles crujidos que avivan su fantasía y unos pasos secos y firmes que se acercan por la escalera, cuando la madre, a las nueve en punto, les ordena que se vayan a dormir, que si no vendrá el hombre de arena con el saco. Nathanael corre a la habitación y nada más meterse en la cama, comienza a torturarlo esa sombría figura que para él simboliza toda la malignidad oculta pues, sin lugar a dudas, nada es más espantoso que lo desconocido y aquello que brota de los excrementos más profundos de nuestro alma.

El hombre de arena era un personaje terrible, singular y mítico que servía para aterrorizar a los niños y apenas se diferenciaba de otras variantes foráneas igualmente siniestras: ya fuera el ogro o el hombre del saco, por poner sólo dos ejemplos. El ama le amenaza al pequeño asegurándole que si no se va a dormir, vendrá el *Sandmann*, le echará arena en los ojos hasta que se los arranque de cuajo, los meterá en el saco y se los llevará a sus retoños de alimento. Según dice, estos viven en un nido y tienen una nariz arqueada como la de los cuervos para poder picotear los tiernos ojos humanos de los niños. No me extraña que Nathanael, morbosos y miedica por naturaleza se traumatice al oír semejante historia, si bien es verdad que en todos los países siempre se han contado hasta hace poco leyendas de este estilo. Hoy en día, el mito ha perdido fuerza como casi todo, abandonando su prístina malignidad y convirtiéndose, bajo el impulso de los mass-media, en un inocente producto televisivo que, a eso de las ocho de la noche, aparece en la pantalla y les invita a los pequeños alemanes a irse a la cama.

Pues bien, Nathanael está convencido de que existe una extraña relación entre su padre, el hombre de arena y las pisadas, de manera que una noche, nada más escuchar las zancadas marciales, se levanta de la cama, corre hacia el despacho y, ni corto ni perezoso, se esconde detrás de una cortina hasta que entra su padre con el doctor Copelius, un viejo abogado amigo de la familia. El doctor Coppelius es un personaje estrambótico y funesto que repugna a los niños por su aspecto y su mala idea. Gordo, ventrudo, adiposo como una salchicha de Frankfurt, con la nariz arqueada y feísimo, Coppelius es la viva encarnación de la malignidad y a Nathanael no le queda la menor duda de que él es el hombre de arena. No ha salido aún de su asombro, cuando descubre que los dos hombres han convertido el despacho en un auténtico laboratorio alquímico lleno de alambiques e insólitos instrumentos. Aturdido, tropieza con la cortina y cae al suelo. Al descubrirlo, el malvado Coppelius le atrapa, le levanta en volandas y le arrima al fuego mientras le amenaza con quemarle los ojos y el

padre le implora perdón. Por fortuna, Nathanael sufre un desvanecimiento piadoso y cae al suelo. Cuando despierta, el niño se encuentra en brazos de su madre que le contempla dulce y serena, como si nada hubiera pasado.

Aunque esto de la alquimia nos suene hoy en día a cuento de brujas, en tiempos de Hoffmann era una práctica aún muy extendida en todo Centroeuropa —en pleno siglo XVIII, el rey de Sajonia hizo venir a su corte a un docto alquimista llamado Bottger con el fin de hallar el misterio de la Piedra Filosofal, buena prueba de que semejantes veleidades estaban a la orden del día—. Hoffmann conocía al dedillo los trabajos de Agrippa, Paracelso y Wiegleb y le fascinaban esas temibles rarezas a medio camino de la magia y el cientifismo —se olvida con frecuencia, que él concibe el oficio de escribir como un acto mágico que hace visible lo invisible—. De la alquimia le atrae a Hoffmann no sólo su práctica, sino también el personaje del sabio docto, fanático y, a menudo, farsante que sacrifica su vida por una quimera e, incluso, muere por ella, como le ocurre al padre de Nathanael. Un año después, el muchacho nos cuenta que su padre, en el transcurso de una de sus estrambóticas sesiones, ha muerto calcinado en una explosión mientras Coppelius se ha dado a la fuga.

Años más tarde, Nathanael se va a estudiar a otra ciudad y tiene la mala fortuna de tropezarse con Coppelius-Coppola, esta vez disfrazado de óptico. Al volverle a encontrar, en “el joven afloran los complejos reprimidos de su infancia”, en palabras de Freud, que analizó el relato desde un punto de vista médico y escribió un soberbio trabajo sobre este tema. En resumen, Nathanael está convencido de que el malvado óptico se ha confabulado contra él y, en poco tiempo, se convierte en un loco de atar, en un lunático que ve a su enemigo hasta en la sopa y padece manía persecutoria.

Poco tiempo después, el joven regresa a su ciudad natal y le narra a su prometida su encuentro con Coppola dejándola, claro está, patidifusa. Clara, hermana de su mejor amigo y símbolo en el cuento de sensatez y prudencia, le repite que olvide a Coppola, que estas visiones tan sólo anidan en su fantasía y nada tienen que



Le Roi Trabaccio. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

ver con la realidad. Más todo es en vano. Obsesionado por su idea fija, le da por escribir unas poesías oscuras, crípticas y aburridísimas que luego recita a su prometida día y noche hasta que Clara, harta ya de ejercer el papel de madre que le ha adjudicado Nathanael, se enfrenta a él y le pide que haga el favor de deshacerse de las poesías consagradas al *Sandmann*. El egoísta Nathanael se queda de piedra al escuchar de labios de su novia



La porte murée. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

semejante petición. Desengañado, descubre de pronto que Clara no es el ideal de mujer que se ha forjado, el mero eco de sus palabras que repite lo que su amado quiere oír y, como ya no la necesita, la abandona sin ningún miramiento huyendo de su ciudad con el rabo entre las piernas. Como no sabe estar solo — no hay que olvidar que es un niño mimado acostumbrado a construirse un mundo a su medida— pronto encontrará otro objeto amado: la muñeca Ofelia, una muñeca automática que a él se le antoja el paradigma de todos los encantos femeninos.

En el relato se satiriza la naturaleza engañosa del amor y, desde luego, el espíritu romántico sale maltrecho bajo su espejo deformante y sarcástico. Como Nathanael, Hoffmann idealizó a la damisela de turno mixtificándola como a una diosa porque el amor, en cualquier caso, consiste en cegarse ante el engaño y en ver al otro no como en realidad es, sino como dice ser en su representación del papel que le adjudican nuestros deseos.

Hoffmann no tuvo mucha suerte con las mujeres y en más de una ocasión le rechazaron. Era un hombre burlón, histriónico, pobre —durante su estancia en Berlín, vivió una época de auténtica penuria económica y, desde luego, no representaba el papel del impenitente don Juan que simbolizaba su coetáneo Goethe, riquísimo, astuto, adulator con sus mecenas y al que se le rifaban las mujeres con facilidad pasmosa—. Sólo la dulce y resignada Mischa, su esposa, le amó hasta el final, pero en ella tampoco encontró la pasión y el frenesí romántico que esperaba hallar, esa exaltación de los

nitente don Juan que simbolizaba su coetáneo Goethe, riquísimo, astuto, adulator con sus mecenas y al que se le rifaban las mujeres con facilidad pasmosa—. Sólo la dulce y resignada Mischa, su esposa, le amó hasta el final, pero en ella tampoco encontró la pasión y el frenesí romántico que esperaba hallar, esa exaltación de los

sentidos, frenética y delirante que con tanto ahinco cultivaron los poetas alemanes de aquella época. Mischa, a la que había conocido en Posen en el año 1802, era una mujer sencilla, de buen carácter, bien dispuesta para la casa y, aunque nunca comprendió la extremada hipersensibilidad de su marido, tampoco le echó nunca en cara su pobreza ni le empujó a que abandonara su carrera artística. Por el contrario, Hoffmann se portó fatal con ella. Era incapaz de suspender sus juergas y jaranas, a las que tan aficionado era, cuando la pobre Mischa se ponía enferma y apenas lamentó la muerte de su hija Cecilia cuando falleció a los tres años durante las guerras napoleónicas.

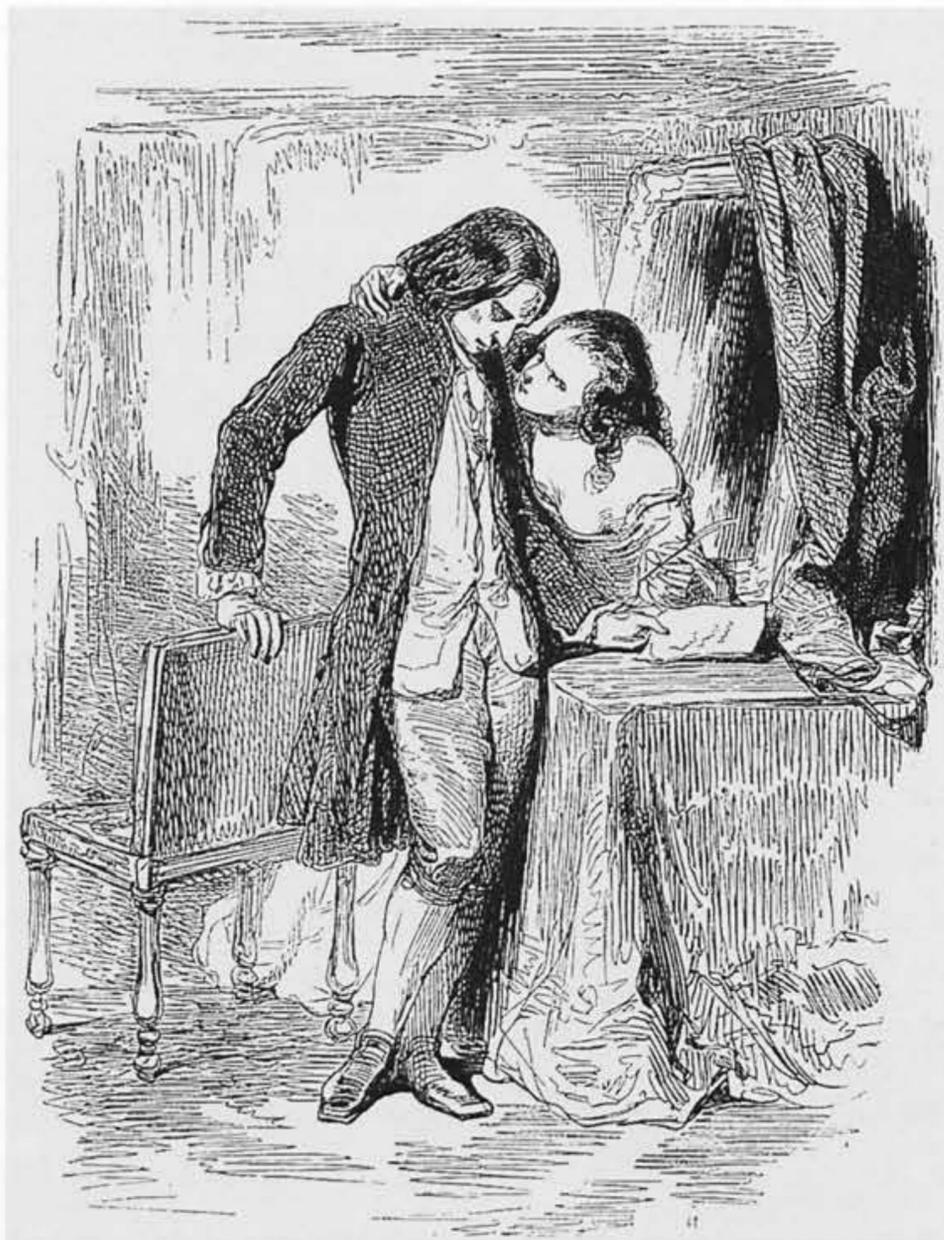
Al llegar a Bamberg en el año 1809, a Hoffmann no le quedó más remedio que ponerse a dar clases de música a las señoras de la buena sociedad francona para poder vivir —su modesto sueldo de director de orquesta apenas le llegaba para costearse sus farras— y es allí donde conoció a Julia Marc, a su gran amor o “rosa” o “gata”, como él la llama en sus diarios, y a la que, enseguida, convirtió en su musa inspiradora y en la fuente de armonía de toda su obra. Julia Marc tenía por entonces quince años —veinte menos que Hoffmann—. Era bella, nerviosa, infantil y superficial, la típica burguesita bienpensante con algo de virgen viciosilla y algo de *Lolita calentorra* que enloquecía a Hoffmann.

Sin duda, la perversa adolescente jugó y coqueteó todo lo que quiso y más con su profesor de música pues, por inocente que fuera, es improbable que no percibiera las numerosas muestras de afecto, el fuego de los ojos, la vehemencia y los suspiros de su profesor —Hoffmann, desde luego, era lo más opuesto a un hombre astuto y si Julia no notó su pasión fue porque prefería no darse cuenta—. Sea como fuere, el hecho es que su madre prometió a Julia con un hombre de negocios de Hamburgo y que Hoffmann al enterarse se enfureció tanto que a punto estuvo de caer enfermo. En su diario del 10 de agosto de 1812 Hoffmann escribe: “La batalla ha comenzado. La dama se ha convertido en la prometida de ese asno mentecato que además es comerciante. Estoy destrozado. En mí no queda la menor inspiración musical y poética”.

El 6 de septiembre, Hoffmann nos cuenta en tono exaltado que en el enlace de compromiso de Julia celebrado en el castillo de Schönborn, el comerciante, ebrio de vino, resbaló y a punto estuvo de tirar a Julia a la que llevaba del brazo, desatando las iras de Hoffmann que insultó y vejó al maltrechó novio que, afortunadamente, estaba tan borracho que no se enteró de nada. *Contemplan a este cerdo*, dijo Hoffmann, “todos hemos bebido y no nos pasan estas cosas. Sólo a un ser prosaico y vulgar le pueden ocurrir estos percances”, añadió quedando ante los ojos de los invitados como un auténtico chalado. Sobra decir, que la escenita no le sirvió de nada. Días después se celebró la boda y su pícara muñequita se largó a Hamburgo poniendo punto y final a esa pasión tormentosa que había durado tres años.

Al igual que todos los románticos, Hoffmann no amó a Julia como en realidad era, sino a su idea, como a una actriz a la que le había adjudicado un papel. Si bien la muchacha era vacía y superficial y no poseía el menor talento musical, Hoffmann, como hace Nathanael con Ofelia, la mixtificó de manera insensata ejerciendo el papel de profesor Pígalión que tanto les gusta a los hombres. Cuando pasen algunos años, Hoffmann evocará este amor desde la lejanía y determinará con cierta imparcialidad que lo de Julia ha sido un espejismo —el amor es un juego solitario, ya se sabe— escribiendo *El hombre de arena* y deconstruyendo a Julia hasta convertirla en una muñeca de cera.

Olimpia es una autómatas fabricada por el profesor de física Spalzani y el mecánico y óptico Coppola. Por lo que parece, ha sido programada para seducir al pobre Nathanael y volverle loco de remate —ya sé que suena raro, pero si pensamos en esos miles de individuos enganchados con las muñecas de la realidad virtual, ya no lo es tanto—. Olimpia, ilustre antepasada de la pérfida robotina de *Metrópolis* y los replicantes de



Le reflet perdu. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

Blade Runner es, desde luego, demasiado perfecta para ser verdad. A pesar de su imponente belleza, es tiesa, rígida, pálida como un espectro, tiene los ojos inmóviles y unas manos frías como el hielo, manos que le estremecen a Nathanael y le hacen pensar, de repente, en la leyenda de la novia muerta. La muchacha es parca en palabras, claro está. Cuando Nathanael le declara su amor en la fiesta de Spalzani, ésta suspira, mira en torno suyo y le responde con un “ay, ay” onomatopéyico por toda respuesta, cosa que a nuestro héroe parece no importarle, teniendo en cuenta que a él le encanta hablar por los dos y llenar de atributos al objeto amado.

Nathanael fantasea, construye castillos en el aire y se entrega a la autómatas idealizándola con todas las facultades de su alma. De nada le sirven los prudentes consejos de su amigo Siegmund que le pregunta, en más de una ocasión, cómo ha podido chiflarse por ese fenómeno inmóvil que se menea como una figurilla de reloj de cuco. Para Nathanael, Olimpia es la personificación de las virtudes femeninas y el no va más del espíritu poético, “En verdad, habla poco”, le responde, “pero lo poco que habla está lleno de sentido, brota como un misterioso jeroglífico del mundo interior, preñado de amor y sabiduría espiritual. Pero tú no lo entiendes, claro está, eres tan prosaico que no puedes valorar su talento”. Podemos reirnos —como de costumbre, Hoffmann se mofa hasta de su sombra y no deja títere con cabeza— pero, ¿quién no ha cometido estupideces o ha dicho cosas parecidas al estar enamorado determinando más tarde, cuando todo ha pasado, que el hombre o la mujer en cuestión, no era sino un auténtico mentecato? Pues todos tenemos algo de Nathanel, todos nos cegamos ante el espejismo de la seducción aunque aquí el motivo está estilizado y tiene mayores implicaciones.

Las últimas escenas son memorables, como la de la fiesta del profesor Spalzani, cuando Olimpia, engalanada con sus mejores ropajes, canta un aria con “una aguda voz de campana de cristal” mientras todos los in-

vitados la escuchan horrorizados y Nathanael la contempla arrobado. “Y al resonar por la sala la cadencia del Trillo, no pudo aguantarse más y gritó impelido por el dolor y el entusiasmo: ¡Olimpia!. Todos volvieron la cabeza, algunos se rieron”.

Este fervor, esta aparatosa exaltación tan sacada de quicio, remite otra vez a E. T. A. Hoffmann en su etapa de amor loco. Los biógrafos coinciden al afirmar que Julia sabía por toda “prenda” cantar un poquito, pero el autor en su diario íntimo asevera entontecido que su “Rosa” entona los sonetos, las estancias y las canciones como un sublime jilguero y que su voz le exalta hasta la locura.

Nathanael y Hoffmann. Olimpia y Julia. Se me ocurre que Olimpia es un duplicado. Una copia radical de Julia. Y cuando nuestro héroe, en la penúltima escena, sorprenda a Spalzani y a Coppola tironeando de Olimpia hasta hacerla pedazos y descubra, horrorizado, que su amada no era más que una muñeca de cera, soltará un alarido prolongado y atroz y experimentará lo que acontece a cualquiera cuando sufre un desengaño, determinando que adorando a la autómeta, no ha amado sino al fantasma de su propio yo. Pues el amor —dice Hoffmann— es una burda mentira, un poco de humo entre las manos, un sueño de espuma.

Dicen que Hoffmann reelaboró esta obra en varias ocasiones hasta convertirla en un relato perfecto con preludio, nudo y golpe de efecto, como quería Poe. Sin duda, no le falta ni le sobra nada. *El hombre de arena* es un libro de terror oscuro, atroz, una rareza en la que el romantiquísimo Hoffmann se carga de un plumazo el ardor romántico.

BIBLIOGRAFÍA

- FELDGES, BRIGUITTE & ULRICH STADLER: *E. T. A. Hoffmann: Epoche-Werk-Wirkung*. München 1986.
- KAISER, GERHARD: *E. T. A. Hoffmann. Nachtstücke*. Reclam. Stuttgart. 1990.
- KLESSMANN, ECKART: *E. T. A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde*. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1988.
- WITTKOP-MENARDEAU, G.: *E. T. A. Hoffmann*. Rowohlt Taschenbuch Verlag. Hamburg 1966.

Literatura fantástica del siglo XIX en Alemania

ANA PÉREZ

Cuando se habla de literatura fantástica o del cuento fantástico en la Alemania del siglo XIX, el primer nombre que se viene a la mente es el de E. T. A. Hoffmann. Y ello no sólo porque su primera colección de relatos llevara como título *Fantasiestücke (Piezas fantásticas)*, sino también porque a partir de Hoffmann se habla de un ‘conte fantastique’ en la tradición francesa, la más relevante en Europa para la constitución de un género o categoría de lo fantástico bajo esta denominación.

Con ello entramos de lleno en el primer aspecto importante y diferenciador de la tradición literaria alemana de este tipo de relatos. Pues, curiosamente, en la patria de Hoffmann no se ha desarrollado un concepto de literatura o cuento fantástico como en Francia. Es más, cuando se ha intentado buscar un equivalente al término francés se ha recurrido a denominaciones como ‘relato de terror’ o ‘de fantasmas’ (‘Schauergeschichte’ o ‘Gespenstergeschichte’), que sólo abarcan un aspecto determinado de algunos textos fantásticos. Por el contrario, estudios alemanes más recientes que se ocupan de ‘lo fantástico’ amplían los contenidos, incluyendo obras de carácter utópico o de ciencia ficción¹.

Por supuesto, esto no quiere decir en absoluto que en Alemania, como en otros países europeos, no existan textos literarios con características comparables a las del ‘conte fantastique’. La literatura francesa ha tenido un papel importante en la evolución de este género en el siglo XIX, pero ni entonces ni después ha tenido una dominancia exclusiva. Lo que ocurre es que —por razones que realmente habría que investigar en detalle— en Francia se ha dado a los ‘contes fantastiques’ la suficiente relevancia como para constituir una tradición literaria propia como género. De aquí, posiblemente, la tendencia a postular la existencia de un ‘genre fantastique’ supranacional e incluso a hablar de una validez de la categoría de ‘le fantastique’. Esta evolución queda

¹ Algo semejante ocurre en el ámbito anglosajón con el concepto de ‘fantástico’ y los términos ‘fantasy’/‘fantastic’. Sobre esta problemática, cf.: Christian W. Thomsen y Jens Malte Fischer (ed.), *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt, 1980, p. 12-51.

perfectamente testimoniada ya en la definición que se da al vocablo 'fantastique' en una enciclopedia francesa de finales del siglo XIX:

"[...] genre littéraire où la vérité se mêle à la fiction, le détail de la vie ordinaire aux imaginations les plus surnaturelles [...]. Le fantastique est une forme du merveilleux que l'on a cherché à renouveler dans la littérature en lui donnant des bases psychologiques."²



Salvator Rosa. Hoffman, Contes Fantastiques, Paris, 1843.

ture en lui donnant des bases psychologiques."²

Se trata de una definición clásica de lo fantástico, cuya primera parte se refiere a un género literario, mientras que en la segunda, más amplia, aparece 'le fantastique' como categoría estética de carácter general.

Frente a este proceso de la tradición literaria francesa, en otros ámbitos lingüísticos y culturales es evidente que han prevalecido otros puntos de vista, dando lugar a su vez a diferentes clasificaciones. Por lo que se refiere a Alemania, la categoría estética dominante es la de 'lo maravilloso'. Ya en la definición de 'fantastique' de *La Grande Encyclopédie* citada más arriba aparece lo 'merveilleux' como concepto superior, que engloba a 'le fantastique'. Estudiosos franceses como Louis Vax o Roger Caillois continúan en esta línea, considerando lo fantástico como una forma de lo maravilloso y poniéndolo a su vez en relación contrastiva con el cuento, como el reino genuino de lo maravilloso. También Tzvetan Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica* llama la atención sobre la vecindad de estas categorías y llega a establecer una

subdivisión entre lo 'extraño puro' / 'fantástico-extraño' / 'fantástico-maravilloso' / y lo 'maravilloso-puro'³.

Por supuesto, aquí no se pretende en absoluto postular una nueva o vieja definición de ninguna de estas categorías, de fronteras tan fluctuantes e imprecisas y de una proximidad tal que en ocasiones se confunden. De lo que se trata es de llamar la atención sobre el hecho de que en Francia y en Alemania se han constituido

² *La Grande Encyclopédie, inventaire raisonné des sciences, des lettres et des arts*, ed. André Berthelot et al., 31 vol., París s.a. [1886-1902], vol.16, v.v. 'fantastique'. Cit. según Thomsen /Fischer, op. cit., p. 13.

³ Tzvetan Todorov: *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona 1982, p.57.

tradiciones literarias diferentes en torno a textos de características semejantes, pero que, como veremos a continuación, esas tradiciones se han servido de categorías estéticas y literarias muy cercanas. Veamos, pues, la evolución en Alemania.

Como decía anteriormente, la categoría estética dominante es la de 'lo maravilloso', 'das Wunderbare'. Según una definición relativamente reciente, lo maravilloso altera la coherencia de espacio y tiempo, anula las leyes de la gravedad y la causalidad, anima lo inanimado, hace surgir espacios mágicos en regiones desconocidas o en medio de la vida cotidiana, establece relaciones de causalidad fantásticas e incluye también lo espantoso como una fuerza incomprensible del destino⁴. El ámbito literario por excelencia de lo maravilloso es el cuento, algo en lo que hay una coincidencia general en los estudios literarios.

Para los románticos alemanes el 'cuento' ('Märchen') es en cierto modo, como afirmaba Novalis, el canon de la poesía, puesto que es el género que mejor puede representar el paso de lo infinito a lo finito, el carácter misterioso y de ensueño del mundo. Esta denominación se aplica a una serie de historias extra-

ñas, como los cuentos de Atlantis o de Klingsöhr del propio Novalis, contenidos en su novela *Heinrich von Ofterdingen*, o los de Ludwig Tieck, o incluso el *Cuento* de Goethe, con que finaliza la colección de relatos varios de *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (*Conversaciones de emigrados alemanes*). Unas veces era el contenido alegórico que dificultaba la comprensión, otras, la atmósfera sombría y escalofriante, también inexplicable, pero los lectores sentían claramente que estos cuentos se alejaban del mundo del cuento popular. En 1906 aparece, posiblemente por primera vez, el término de *Kunstmärchen* (*cuento artístico*) para denominar a este grupo de relatos. De manera aproximada, pues no existe al día de hoy una definición de aceptación general, se aplica este concepto a aquellos relatos que, tomando como referente más o menos lejano el cuento



Olivier Brusson. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

⁴ Cf. Paul-Wolfgang Wühl, *Das deutsche Kunstmärchen: Geschichte, Botschaft und Erzählstrukturen*. Heidelberg 1984, p. 11, 22-25.

popular o folclórico, son sin embargo obra de autor, productos singulares y artísticos por tanto, en los que “el tratamiento narrativo de lo maravilloso” se constituye en factor determinante⁵. Con todo, junto a este concepto de aspiración unificadora, y desde luego aceptado por la tradición y los estudios literarios, coexisten otras denominaciones genéricas, a menudo mixtas, como pueden ser ‘cuento-leyenda’, ‘cuento-novela corta’, ‘novela corta-cuento’, u otras creadas por los propios autores: ‘pieza fantástica’, ‘nocturno’, ‘capricci’, etc.

Pese a estas vacilaciones en la denominación, lo que hay que constatar, junto a la ya mencionada categoría de lo maravilloso, es el hecho de que casi todos estos relatos tienen como modelo literario orientador, con toda la variedad de posibilidades que se quiera, al cuento popular. Aquí hay que recordar el peso y la importancia que, a partir de Herder, obtuvo en Alemania la tradición oral de productos poéticos, canciones y relatos, que hasta entonces nunca habían alcanzado el rango de ‘literatura’. La labor de recopilación, en la que el propio Herder fue pionero como a él se debe el concepto de ‘Volkslied’ (‘canción o canto popular’), tuvo como

primer objetivo la lírica popular⁶ pero pronto se dirigió también a los cuentos y sagas. De todos es conocida la compilación de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, cuya primera parte se publicó en 1812, pero no fueron ellos los únicos en recuperar cuentos de la tradición oral. Escritores como Clemens Brentano, Achim von Arnim o Ludwig Tieck también lo hicieron, si bien no con la perspectiva científica de los Grimm, que procuraron mantener en lo posible la forma originaria, sino como poetas para quienes lo encontrado se convertía en material inspirador de la propia configuración creadora.

De esta forma, ya en 1797, Ludwig Tieck publica agrupados bajo el título de *Volksmärchen* (Cuentos populares) un conjunto de textos narrativos procedentes de antiguos libros populares alemanes o de los ‘contes des fées’ franceses, así como narraciones propias, “una especie de historias extrañas a modo de cuento”. Una de ellas es *Der blonde Eckbert* (El rubio Eckbert), de 1796. En este relato hay en efecto



Le coeur d'agate. Hoffman, Contes Fantastiques, París, 1843.

reminiscencias de cuentos populares alemanes como *Frau Holle* o *Hänsel und Gretel*, pero también temas y motivos que no tienen nada que ver con ese mundo: la trasgresión, la figura del doble, la traslación de la culpa, el aislamiento social y la soledad radical del individuo, la locura, el incesto involuntario y la dualidad de la

⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁶ Aquí hay que mencionar la gran recopilación de Clemens Brentano y Achim von Arnim *Des Knaben Wunderhorn* (El cuerno maravilloso del muchacho), publicada de 1805 a 1808.

naturaleza con sus vertientes benéficas y malélicas. Es más, si tenemos en cuenta la definición de lo fantástico de Todorov como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural”⁷, la conclusión del cuento, en la que Eckbert enloquece, enfrentado al carácter incomprensible de aquello en que se ha convertido su existencia, muestra en el estado mismo de la locura el mantenimiento en suspenso de esa vacilación entre lo natural y lo sobrenatural, que finalmente queda sellada sin solución por la muerte. Esta profunda perplejidad del protagonista es también compartida con el lector, si bien éste ante determinados pasajes del cuento puede resolverla a favor de alguno de los dos ámbitos.

Vemos pues que, ya en los primeros albores del romanticismo alemán, aparecen textos narrativos cuyas características los acercan al cuento fantástico, aun cuando esos textos se encuadren en una tradición y unas referencias literarias específicas. Ciertamente, también confluyen en ellos tendencias comunes a otros países europeos, como la ya mencionada influencia de los cuentos de hadas franceses, la de la novela ‘gótica’ inglesa o la fuente de inspiración que supuso la traducción de *Las mil y una noches* en la segunda mitad del siglo XVIII.

En *El rubio Eckbert* la naturaleza muestra una doble faz: al principio se presenta como un espacio mágico al margen de la sociedad humana en el que es posible, una vez pasada la prueba necesaria, alcanzar el paraíso perdido y recrear la unidad primigenia del hombre con el cosmos. Sin embargo, la nueva caída del ser humano, en este caso de Berta, la esposa de Eckbert, termina arrastrándole a él también al crimen y la destrucción; a su vez, el espacio antes mágico se convierte en un ámbito hostil donde Eckbert se enfrenta a fuerzas incomprensibles que en parte residen en su propio interior.

Detrás de esta configuración se encuentra el mito de la edad dorada, presente bajo diversas variantes en la filosofía de la naturaleza del romanticismo alemán, entendiéndolo por ella un conjunto fragmentario y no sistemático de ideas de una serie de pensadores. Esta corriente original y fecunda es obra de hombres a menudo en contacto pero también muy diferentes entre sí que procedían de campos diversos, de la medicina como el Dr. Friedrich A. Marcus, amigo de E. T. A. Hoffmann y de Schelling; de las ciencias naturales como Henrik Steffens, el noruego amigo de Schelling; de la teología luterana como Gotthilf Heinrich Schubert, el autor de *Die Symbolik des Traumes (La simbología del sueño)*, una obra de culto publicada en 1814; de la mística católica como Franz von Baader; de la filosofía como Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, que incluso convivió en Jena durante un tiempo con Novalis, los hermanos Friedrich y August Wilhelm Schlegel y sus respectivas esposas, o de la física como Johann Wilhelm Ritter, también amigo de Novalis.

Una de las ideas centrales de esta corriente es la de la originaria unidad cósmica, en la que el hombre se encontraba unido a la naturaleza antes de que se produjera la separación o la caída —generalmente provocada por la razón o el conocimiento intelectual— y el hombre quedara desgajado de ella. La dualidad, la polaridad se convierte así en estructura básica del mundo. Sin embargo, en cada ser, en la naturaleza misma y en el hombre quedan vestigios secretos y ocultos de la unidad originaria. En la tensión entre la dualidad existente y la unidad perdida, la historia de la humanidad es una marcha hacia la nueva integración de todas las cosas, hacia

⁷ Todorov, op. cit., p. 34.

el restablecimiento de la edad dorada gracias a la acción del hombre, que se convierte así en redentor de la naturaleza. Esta acción es posible porque en su inconsciente quedan reminiscencias de la unidad anterior. La exploración del inconsciente, del sueño, de estados intermedios como el sonambulismo, la adivinación profética o visionaria, la telepatía, el hipnotismo, se convierten en instrumentos de la posible salvación del hombre y de la nueva unidad.

Esta perspectiva utópica se encuentra también en los cuentos románticos, sobre todo en los de Novalis. El reino de Atlantis se convierte, en el cuento del mismo nombre insertado en su *Heinrich von Ofterdingen* (1802), en metáfora de esa utopía en la que todo formará parte de la unidad, superándose la separación entre hombre y la naturaleza, entre lo visible y lo invisible, así como la propia escisión del hombre moderno. Sin embargo, muy pronto, y *El rubio Eckbert* de Tieck es testimonio de ello, la exploración de la naturaleza y del inconsciente llevará a la confrontación con una serie de fuerzas, fuera y dentro del hombre, que escapan a la comprensión y al control humano y cuyo efecto es destructor. G.H. Schubert, mencionado más arriba, se ocupa de ello en su obra *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft (Opiniones sobre la cara nocturna de las ciencias naturales)*, de 1808, obra de gran impacto en la época. Nuevas técnicas, hoy diríamos alternativas, de la medicina se ocupan de esta 'cara oscura' e intentan aprovecharla con fines curativos a través de la hipnosis o el llamado magnetismo animal o mesmerismo. E.T.A. Hoffmann, que seguía con gran atención las innovaciones en este terreno de su amigo el Dr. Marcus, nos ha dejado con el relato *El magnetizador* (1813) un testimonio sobrecogedor del poder maléfico e insondable de esas fuerzas.

Todo el ideario del romanticismo alemán, del que esta corriente de la filosofía de la naturaleza constituye una parte sustancial, está presente en los cuentos y relatos de sus grandes autores, sobre todo en las dos primeras décadas del siglo XIX, unos años, por otra parte, marcados históricamente por las guerras antinapoleónicas y el comienzo de la Restauración absolutista. Resulta llamativo que a medida que va avanzando el siglo es más difícil encontrar obras animadas por el impulso utópico de recuperación de la edad dorada que había en Novalis. Ciertamente, ya en *El rubio Eckbert* esa posibilidad era negada, de forma que no se puede trazar una línea evolutiva clara desde la utopía a su negación. Pero sí parece que cada vez es más difícil dibujar una perspectiva de armonía futura.

Así, en el cuento *Undine* (1811), de Friedrich de la Motte Fouqué, asistimos al fracaso de la pretendida unión entre la naturaleza y hombre. Undine, espíritu elemental acuático, accede por amor a abandonar su mundo natural para entrar en el humano. Sin embargo, su incapacidad de asimilarse a la falsedad y la falta de autenticidad de la sociedad la va marginando y acaba por hacerle perder el amor de su esposo, que reniega de ella y la rechaza por no-humana. Las leyes inexorables de la naturaleza condenan esta traición con la muerte, y sólo más allá de ésta será posible la unión de los amantes simbolizada en el arroyo que brota de la tumba del caballero, rodeándolo como en un abrazo.

Hoffmann se sintió tan fascinado por este cuento que inspirado por él compuso su ópera *Undine*, estrenada en Berlín en 1816, la primera de las óperas románticas alemanas, anterior al *Cazador furtivo* de Carl Maria von Weber. El mundo de *Undine* es el de lo maravilloso, la problemática planteada sin embargo responde a la añoranza romántica de una unión con la naturaleza que se sabe inalcanzable.

También desde una perspectiva de cuento responde en cierto modo Hoffmann a la utopía novaliana. Sólo que el suyo es, en este caso, “un cuento de nuestros días”, como reza el subtítulo de *El puchero de oro*, escrito en 1814 a continuación de *El magnetizador*. El protagonista, el estudiante Anselmo, oscila entre el mundo de la realidad y el de la fantasía, que es a su vez el mundo de la poesía y el arte. Ambos, arte y poesía, son otras vías de acceso a la verdad oculta y, por lo tanto, a la unidad utópica. Anselmo parece haber optado al final del relato por ese mundo, de modo que su narrador, que hace tiempo no sabe nada de él, se ve obligado —con una extraordinaria modernidad— a pedir a otro de los personajes del cuento información sobre el paradero de Anselmo. Para obtenerla ha de sumergirse en una buena copa de aguardiente, desde la que puede contemplar a Anselmo en su “propiedad señorial” en Atlantis. La ironía relativiza la perspectiva utópica, a la que no está claro si se accede gracias a la inspiración poética del narrador o al efecto del alcohol. Un momento, pues, de vacilación en la que el contenido potencialmente inquietante —la imposibilidad de superar la dualidad del mundo— queda suavizado por la sonrisa del humor.

Se pueden citar otros cuentos y relatos del romanticismo alemán, más o menos conocidos del lector hispano, en los que lo maravilloso o lo fantástico aparecen sorprendentemente mezclados con lo que parecería real, sin que las más de las veces se pueda resolver la incógnita de en cuál de los dos ámbitos nos encontramos. Éste es el caso de *Der Runenberg* (*El monte de las runas*) (1804) de Ludwig Tieck, donde la opción por la naturaleza frente a la protegida vida burguesa desemboca en algo que puede ser alienación o felicidad suprema, si bien autista. También en *Die Majoratsherren* (*Los mayorazgos*) (1820), de Achim von Arnim, donde tampoco se sabe bien si el protagonista realmente ve a través de la ventana los extraños sucesos que ocurren en la habitación de enfrente, o son todo alucinaciones suyas. Incluso se podría recordar *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* (1814), obra de Adalbert von Chamisso, en la que Schlemihl vende por dinero su sombra al demonio, convirtiéndose así en la metáfora moderna de la exclusión social y la pérdida de identidad individual.

Ahora bien, el maestro indiscutible de este tipo de relatos en la literatura alemana es Ernst Theodor Amadeus Hoffmann y no es de extrañar que sea él uno de los iniciadores del género. Lo curioso es que el título de su primera recopilación de relatos *Piezas fantásticas a la manera de Callot* (1814/15) se refiere a las artes



Histoire heroique du célèbre ministre Klein-Zach, surnommé Cinabre. Hoffman, *Contes Fantastiques*, París, 1843.

plásticas, concretamente a las creaciones del dibujante Jacques Callot, que se caracterizan por su mezcla de fantasía y realidad. En el prólogo, Hoffmann hace suyo este principio de Callot, convirtiéndolo en su programa estético, pues por medio de esta mezcla se pueden llegar a ver “las misteriosas alusiones ocultas por el velo de la comicidad” en los grotescos dibujos de Callot, de forma que los aspectos de la vida cotidiana se nos presenten como algo a la vez extraño y conocido. Obsérvese que es precisamente la simultaneidad de estos dos rasgos lo que para Freud constituye la esencia de lo ‘siniestro’, (‘das Unheimliche’). Y, por supuesto, que en esta simultaneidad se fundamenta la indecisión entre ambos extremos, lo que a su vez nos acerca a la definición de lo fantástico de Todorov.

Paradigma de esta concepción de Hoffmann es ya su primera obra de ficción, *El caballero Gluck* (1809). En el Berlín del presente, el narrador conoce a un amante de la música, como él, con el que conversa sobre música y arte. En un posterior encuentro, el desconocido le invita a su casa y toca para él al piano composiciones de Gluck. Sólo que las partituras están en blanco. Cuando termina la brillante interpretación, a la pregunta del narrador por su identidad, el desconocido responde: “Soy el caballero Gluck”. Con estas palabras termina el relato.

Lo enigmático se acrecienta si tenemos en cuenta que Hoffmann da a su relato el subtítulo “Un recuerdo del año 1809”, y el lector sabe —el relato se publicó por primera vez en 1809 en una revista musical— que el compositor Christoph Willibald Gluck había fallecido en 1787, es decir llevaba muerto veintidos años cuando el lector contemporáneo lee el relato. ¿Es Gluck redivivo el que toca para nuestro narrador, es un loco que se cree Gluck y se identifica de tal modo con su música que es capaz de tocarla sin partitura? ¿Ha soñado el narrador la atmósfera extraña de la habitación, la especial sonoridad de la música, las páginas en blanco de la partitura? Gracias al relato en primera persona, a la perspectiva limitada de ésta, Hoffmann deja al lector en la misma incertidumbre y con el mismo desasosiego de su narrador.

En 1817 publica Hoffmann su segunda recopilación de relatos, *Nachtstücke (Nocturnos)*, donde nuevamente el título tiene carácter programático. Se asocia con lo monstruoso y demoníaco en el ámbito de la noche, o con obras escritas bajo ese influjo. El él convergen resonancias inglesas de los *Night Thoughts* de Edward Young (1751) y del repertorio de motivos de la novela gótica, pero también *Los himnos a la noche* (1800) de Novalis y la ya mencionada obra de Schubert sobre la *Cara nocturna de las ciencias naturales*. “Nachtstück” es además una denominación del ámbito de la pintura —no hemos de olvidar que Hoffmann, además de escritor, compositor y magistrado, era un buen dibujante—. Los “cuadros nocturnos” son obras en las que se muestran las figuras o los objetos bajo una luz artificial o nocturna. Maestros en este género fueron Rembrandt, Pieter Brueghel el Joven y sobre todo Antonio Corregio, todos ellos muy admirados por Hoffmann. Son cuadros que se basan en el contraste de luz y sombras y que más que la belleza armónica buscan lo deformado, desfigurado, por los efectos de la luz a los que también se debe un uso subjetivo del color. Es decir, se trata, como en el programa enunciado en las *Piezas fantásticas*, de que esa luz diferente nos permita descubrir aspectos insólitos de lo conocido.

El relato más conocido de los *Nocturnos* es sin duda *El hombre de la arena* (1816), a partir del cual Sigmund Freud atribuyó a Hoffmann, con razón, el rasgo de lo siniestro. Pero conviene recordar que también en

este relato se mantiene en suspenso la incertidumbre sobre el carácter real, alucinatorio, o fantástico de una gran parte de su acontecer. Nuevamente es la perspectiva subjetiva —como parte del programa estético de Hoffmann— la que traslada la vacilación del narrador al lector.

La última colección de relatos de Hoffmann es *Die Serapions-Brüder (Los hermanos de San Serapio)* (1819-1821). Siguiendo el modelo más lejano del *Decameron* de Boccaccio y el más cercano del *Phantasmus* de Ludwig Tieck, en este caso Hoffmann crea un marco narrativo en el que un grupo de amigos se reúnen para charlar sobre literatura y arte y para contar historias, que después comentan. En sus conversaciones se habla del llamado “principio serapiónico”, de nuevo un programa estético según el cual el artista ha de partir del mundo exterior, pero plasmar la imagen que ha surgido en su interior, es decir, ha de tener en cuenta “la duplicidad” que condiciona nuestra existencia terrenal. Incluso el cuento, el género de lo maravilloso, de la fantasía pura, se encuentra en la necesidad de considerar la duplicidad de todo lo humano, pues sólo así se harán visibles los rasgos fantásticos de aquello que parece nuestra vida cotidiana, pues “lo que ocurre realmente, es casi siempre lo improbable”.

En estos relatos últimos hay que acentuar esa duplicidad del mundo interior fantástico y del mundo exterior cotidiano, aunque también hay otros criterios importantes, como la preferencia por lo heterogéneo, por el paso de la burla a la seriedad. Hoffmann cuestiona en todo momento cualquier certidumbre que pueda permitir al ser humano sentirse demasiado seguro y satisfecho. De ahí su especial interés, en esa relación entre fantasía y vida cotidiana, por presentar una inseguridad emocional y sobre todo intelectual sobre la configuración del mundo. Esta incertidumbre o inseguridad intelectual que Todorov definía como criterio decisivo de lo fantástico en sentido estricto, la tiene el lector de Hoffmann en numerosos relatos suyos, ya sea de la primera, de la segunda o de la tercera de sus colecciones.

Fantástico e ideología: El ejemplo francés

JAVIER DEL PRADO

I. PREÁMBULO

1.1. Esbozar en unas pocas páginas un panorama de la literatura francesa fantástica me parece una empresa ridícula, incluso si nos limitamos al periodo romántico, tomada esta palabra en su acepción más laxa, tal como debiéramos hacer, sobre todo si de fantástico se trata. Me voy a contentar pues con trazar las líneas maestras del fantástico francés, sin pasar al estudio detallado de los diferentes autores y obras, pero con un fin claramente tendencioso —lo confieso—: entresacar de estas líneas los resortes ideológicos que propulsan la visión fantástica, más allá de la aprehensión de la realidad, de cara a la comprensión de la función alienante o comprometida que pueda tener el hecho escritural.

Para llevar a cabo esta empresa es necesario tener bien definidos los conceptos; los franceses son personas a las que les gusta enredarse en las derivas semánticas de las palabras; estas complicaciones, aunque pueden caer en los delitos del amaneramiento conceptual (tan odiado por los españoles), suelen dar unos resultados harto rentables de cara a la delimitación de la realidad estudiada: la claridad y la precisión ajenas a cualquier tipo de vaguedad, confusión o mistificación (las ideas ‘claires et distinctes’ de las que habla Descartes), más necesarias que nunca a la hora de hablar de dos conceptos tan manipulados como *lo romántico* y *lo fantástico* —dada su inserción en el vocabulario popular cotidiano. Sin estas delimitaciones, podríamos hablar de fantástico lo mismo cuando contemplamos a Jesús caminando sobre las aguas, cuando el Quijote se pelea contra los molinos de viento, cuando, en una operación retórica de claro significado ético historicista (crítica de la doble moral victoriana), vemos como el Dr. Jekyll se va transformando en Mister Hyde— o cuando escuchamos al dandy macarra que nos espeta en el fragor de una discoteca: ¡para fantástico, yo, tío!

A pesar de la literatura antimítica de un Voltaire o de un Diderot, hipostasiada a veces en los moldes de lo fabuloso¹, la Francia de finales del siglo XVIII y de comienzos del XIX sigue aún tan impregnada de *maravillo-*

¹ *El toro blanco, Micromegas, etc.*



La Sagesse des Nations, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

so cristiano (mundo metafísico de la fe)² y de conciencia feérica (mundo mágico del pueblo ingenuo y de la infancia) que, cuando emerge brutalmente la necesidad de lo fantástico³, esta necesidad arrastra consigo la emergencia de un metadiscurso relativo al fenómeno que acaba de nacer; y así, los cuentos o *nouvelles* del auténtico padre de la literatura fantástica francesa, Charles Nodier, son ya textos plagados de elementos metadiscursivos acerca de la naturaleza y función del nuevo espacio literario.

Desde esta perspectiva histórica e ideológica (otras naciones se complacen en perspectivas literarias más estéticas o incluso más cosméticas), a Francia le ha sido muy necesario establecer una serie de oposiciones clarificadoras de los términos (que lo son a su vez de los conceptos y de las cosas): oponer fantástico a maravilloso (cristiano o pagano)⁴, fantástico a encantado (mágico o químico), a feérico⁵, mítico, místico, utópico (benéfico o maléfico), prodigioso, extraño y, últimamente, a insólito⁶ y oponer, también, lo fantástico a novela de la crueldad

paroxística (gótica o negra) cuyo contexto puede ser fantástico⁷ o ser simplemente criminológico: el terror que inspira el crimen—tan real; es decir, oponer el concepto de fantástico, insertándolo en el contexto de la modernidad postmetafísica, a todas las demás manifestaciones del imaginario, con el fin de determinar, en primer lugar, cual es su naturaleza, en función del referente o del acto referencial que las produce o estructura (teológico, antropológico, psicoexistencial o, simplemente, retórico) y, en segundo lugar, cual es la resultante final de cara al efecto de lectura: cuando cumple una función realizante y cuando una función irrealizante, según la terminología de Sartre⁸ en su libro *El imaginario*. Quiere esto decir que, con todas la veleidades teoréticas que

² Aunque lo maravilloso no sea siempre (o no resulte siempre) tan ejemplar, desde el punto de vista de nuestras lecturas. Cf. M. Spada: *Érotiques du merveilleux*, Corti, 1983.

³ Y creo que es preciso hacer coincidir, conceptualmente, esta necesidad con la muerte del espacio religioso oficial, como preludio a 'la muerte de Dios'. Esta afirmación implica la posibilidad de lo fantástico (incluso tal como lo definimos desde la perspectiva de la modernidad) en épocas y en momentos históricos ajenos a la visión revelada y personalizada de la Divinidad (Judaísmo, Cristianismo, Islam).

⁴ Cf. Ana González Salvador, « Merveilleux et fantastique: essai de délimitation », in *Dimensions du Merveilleux*; Oslo, 1986, (Coloquio).

⁵ Cf. R. Robert : *Le Conte de fées littéraire en France*; Presses Universitaires de Nancy, 1981.

⁶ Ana González Salvador: *Continuidad de lo fatástico—Por una teoría de la literatura insólita*; J.R.S. Editor, Barcelona, 1980.

⁷ En función de que este paroxismo esté ligado a lo que podemos llamar *las vías externas o internas del miedo*.

⁸ Aunque no siempre estemos de acuerdo con sus postulados reduccionistas.

ello puede acarrear, mi pensamiento se instala en el interior de la escuela francesa, asumiendo sus variantes y contradicciones tal como lo reflejan las definiciones o deducciones que ponemos a pie de página⁹. Estas definiciones trazan una horquilla cuyas puntas estarían rematadas por los conceptos clave siguientes:

- *la duda respecto de la realidad óptica del ser fantástico,*
- *la ruptura brutal de la escala de valores epistemológicos relativos a la percepción de lo fantástico—por los personajes y por el lector,*
- *la instalación del imaginario del actante y del lector en los miedos cósmicos o psíquicos, no compensados, que generan al ser fantástico.*

1.2. En función de estos presupuestos tengo que afirmar que a mí, de lo fantástico, lo que más me interesa no es su morfología en sí (su *tópica* hecha de tópicos arquetípicos), sino la función que cubre, tanto desde el punto de vista del lector individual como de la colectividad que lo siente necesario, en un determinado momento de su vida o de la Historia.

Y así, existe:

a. Un fantástico que responde a *necesidades ontológicas y epistemológicas*: un instrumento de aprehensión de la realidad: el descubrimiento o la invención de *la otra realidad* —dejada vacante por el discurso religioso o mítico—.

b. Un fantástico que obedece a una simple *función existencial*, cuando el primero pierde su voluntad de conocimiento o su capacidad de invención de la otra vida: un artefacto de compensaciones emocionales e imaginarias ligadas a las necesidades mistericas del hombre y su vocación de los límites.

c. Un fantástico crítico, con *intencionalidad política*, al situarse más allá de la realidad racional o histórica, juzgadas falsas o insuficientes y el mundo fantástico creado sirve para descodificar aquella realidad, poniendo de manifiesto sus mentiras y contradicciones.

⁹ —«Estuve a punto de creer que ciertos demonios habían animado, con el fin de engañarme, el cuerpo de los ahorcados’ — *Estuve a punto de creer...* ésta es la fórmula que resume el espíritu de lo fantástico. La fe absoluta tanto como la incredulidad total nos llevarían fuera de lo fantástico; es la duda la que otorga su vida a lo fantástico» (T. Todorov, al comentar el *Manuscrito...* de Potocki, in *Introducción a la literatura fantástica*; Seuil, Paris, 1970).

— «Lo fantástico se caracteriza por la irrupción brutal del misterio en el marco de la vida real» (P. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier a Maupasant*, Corti, Paris, 1951).

— «Toda la literatura fantástica es ruptura del orden conocido, irrupción de lo inadmisibile en el seno de la legalidad cotidiana» (R. Caillois, *En el corazón de lo fantástico*; Gallimard, París, 1965).

— «Si llamo maravilla a la proyección de los deseos insatisfechos de la especie humana cuando esta encuentra respuesta positiva en los cuentos de hadas (...) las quimeras y los poemas, las utopías y los milagros, tendré que llamar fantástico a la proyección de sus terrores y de sus tentaciones que se encarnan en sus pesadillas (...) en las visiones de la fiebre y las apariciones del visionario» (Claude Roy).

Otros textos sobre la literatura fantástica:

- R. Caillois : *Anthologie du fantastique*, 2 v.; Gallimard, Paris, 1966.
- J. Finné : *La littérature Fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*; E. De l'Université de Bruxelles, 1980.
- J. Goimard y R. Stragliati: *La Grande Anthologie du fantastique*, 3 v.; Omnibus, Paris, 1996,7.
- J. Herrero Cecilia: *Estética y pragmática del relato fantástico*; U. De Castilla La Mancha, Cuenca, 2000.
- M. Schneider: *Histoire de la littérature fantastique en France*; Fayard, Paris, 1985.
- L. Vax: *La séduction de l'étrange*; P.U.F., Paris, 1960 .
- L. Vax: *L'Art et la littérature fantastique*; P.U.F., 1974.
- S. Rochefort-Guillouet: *La littérature fantastique en 50 ouvrages*; Ellipses, Paris, 1998.

Si el primero y el segundo pueden ser considerados una respuesta añorante y temerosa a la muerte de Dios¹⁰, (y esta muerte acarrea la desaparición de ese espacio del yo llamado *el alma*, sustituida poco a poco, en inversión perversa, por ese suburbio subterráneo del sujeto que recibirá el hombre de *subconsciente* —lo que justifica la mayoría de los rasgos morfológicos negativos de lo fantástico, frente a lo maravilloso y a lo feérico—, este último fantástico parece más bien una respuesta militante al materialismo economicista e industrializado que domina el siglo XIX; un materialismo asentado en la *suficiencia* de la vida económica y racional.

d. Existe, finalmente, fuera de cualquier añoranza metafísica o de cualquier presupuesto político, un fantástico con *función lúdica* que se aprovecha de la tópica reinventada por los tres anteriores y que, sin pretensión pseudoreligiosa o política, sólo pretende crear un espacio de evasión *controlada*: juego intelectual para una élite de lectores muy duchos en intertextualidades y en alusiones culturales (prototipo borgesiano), necesarias para adentrarse en un mundo de arquetipos, mitos y creencias en las que ya no se cree pero cuyo uso resulta mistificador, elegante y divertido —y desazonante: la insoportable mitificación del ser de aquellos que no tienen una de las dos valentías— la fe o la razón científica.

De *a* a *d* transitamos, pues, un espacio que nos puede llevar, como decíamos con anterioridad, de *una ontología y una epistemología existenciales a una simple retórica cosmética*.

2. ROMANTICISMO Y FANTÁSTICO EN FRANCIA

La lectura fantástica de la realidad que se da en Francia durante el Romanticismo (1800-1848) y sus epígonos (hasta finales del siglo XIX) debe ser estudiada en el interior del haz de respuestas que este movimiento cultural y político¹¹ opone al gran problema que, desde mi punto de vista, determina su nacimiento —al menos en esta nación—.

La emergencia de lo fantástico es una respuesta más al conflicto básico de la conciencia romántica; conflicto que ya he formulado en varias ocasiones de la siguiente manera: a la salida de la Ilustración (y de la Revolución de 1789), antes de que surja la generación de *los hijos del ateísmo*¹², nos hallamos frente a un colectivo que vive la existencia como una orfandad ontológica, atrapados entre una transcendencia metafísica ya imposible (pero soñada aún como necesaria) y una inmenencia histórica aún imposible (pero aún no muy deseada, aunque necesaria e inevitable); conciencia de orfandad que genera, frente al miedo a la Historia¹³ (la condición de ‘hijos del siglo’, es decir, de la temporalidad y no de Dios¹⁴), a la Razón y a la Biología (inma-

¹⁰ Sucedáneo de las teodiceas y de sus psicologías míticas.

¹¹ Está claro que consideramos el Romanticismo desde una perspectiva histórica y no desde un sentimiento estético más o menos difuso: se trata de un movimiento que nace como respuesta a la Ilustración racionalista y al que se le añadirá, en Francia (o a partir de Francia), un componente político generado por el triunfo de la Revolución Francesa y por la muerte del Antiguo Régimen —considerado este en su triple nivel: religioso, político y étnico-social.

¹² Según la expresión de Sartre en *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, (Gallimard, París, 1986); o de ‘los hijos del limo’, según la expresión de Nerval (*Les monts des Oliviers*), recuperada por O. Paz en su libro *Los hijos del limo* —conjunto de conferencias dictadas en Harvard; Seix Barral, Barcelona, 1986.

¹³ Cf. Chateaubriand, Introducción al ensayo *Historia de las Revoluciones* (1798).

¹⁴ Si recuperamos la expresión que sirve de título a la novela de Musset, *Las confesiones de un hijo del siglo* (1836).

nencia y materialismo) la búsqueda de substitutos laicos de la transcendencia: una nueva transcendencia, *inmanente* (y valga la contradicción—esencial, desde nuestro punto de vista) que se podrá encontrar en:

- el exotismo de las tierras remotas y desconocidas*, (transcendencia metageográfica),
- el exotismo de los tiempos perdidos*, en especial la Edad Media, (transcendencia metahistórica)
- el mundo de lo fantástico*, (transcendencia metapsíquica: espacios del sueño, de la locura, de las drogas... del inconsciente, ligado al mal, aún por descubrir). La nueva metafísica nos la ofrecerá, medio siglo más tarde, la ciencia ficción moderna.

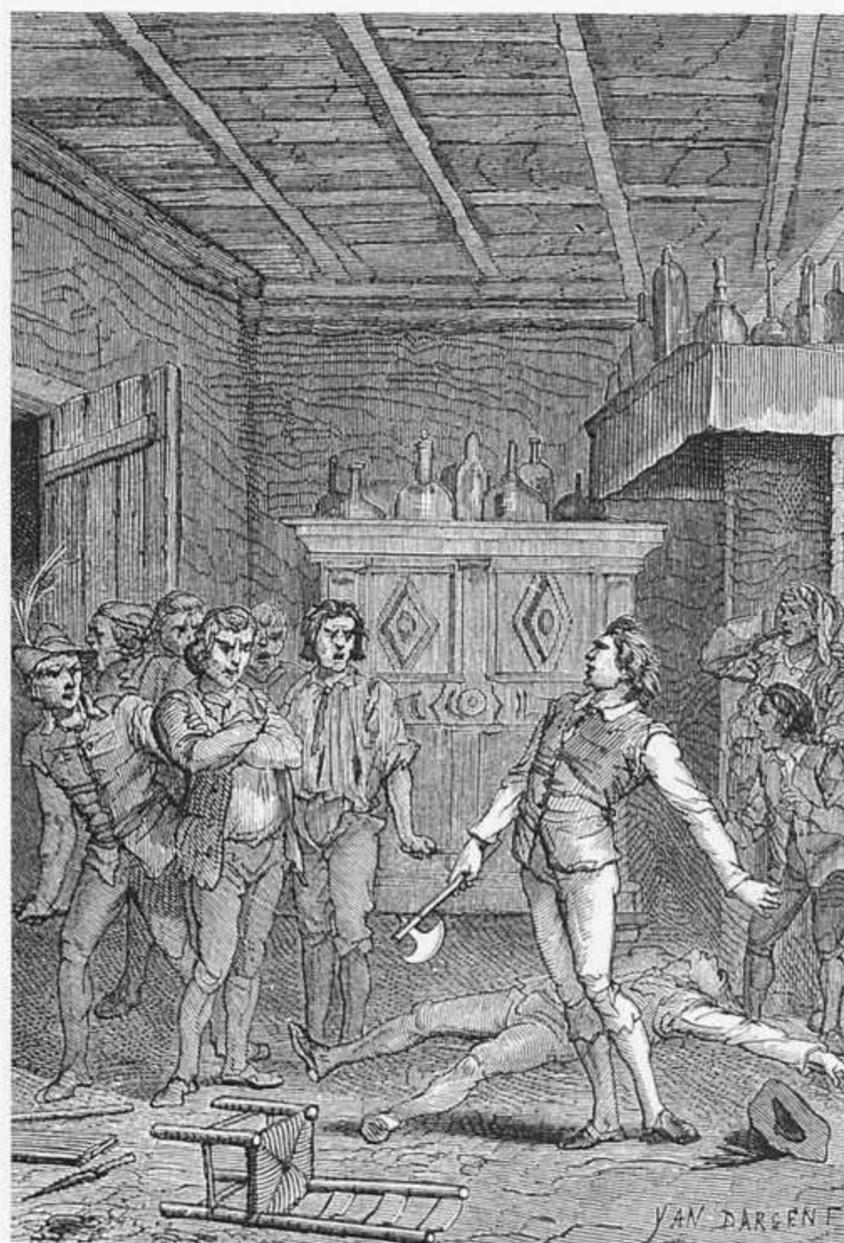
Esta conciencia romántica nos ofrecerá, frente a un Romanticismo liberal y progresista, heredero de la Revolución y, en un primer momento minoritario, (Benjamin Constant, Madame de Staël, Felix de Lamennais, Senancour, A. de Lamartine, Stendhal...) un Romanticismo conservador, reaccionario o, cuando menos, problemático; el Romanticismo en el que se instala, con ligeras excepciones, como ahora veremos, el género fantástico. La evolución sufrida por alguna de las grandes figuras del movimiento a lo largo de su vida (Balzac, Hugo) cristaliza en el paso de un Romanticismo a otro, con la consiguiente asunción de (al menos) cierta fe en la Historia y en el Progreso; lo que irá dando paso al nacimiento del realismo histórico y social y al abandono de lo fantástico¹⁵.

Buscando una fórmula provocativa, podríamos decir que *el género fantástico es propio, en Francia, de gentes de derechas que tienen problemas de fe*.

Lo que excluye del género fantástico propiamente dicho a:

a. *Creyentes de derechas* (Chateaubriand) o de izquierdas moderados (Lamartine y Lamennais); cuando soslayan de la realidad histórica y social, estos autores recurren al maravilloso bíblico o cristiano;

b. *Agnósticos convictos de derechas o de izquierdas*: Stendhal nunca será tentado por lo fantástico; Flaubert sólo trata lo maravilloso cristiano, pero desde la ironía desmitificadora (*Tres cuentos*, en especial los dos primeros); Michelet convierte lo fantástico (*La*



La Sagesse des Nations, 1868. Laboulaye, E.: *Nouveaux Contes Bleus*.

¹⁵ El caso de Hugo (cuya escritura se basa en una epistemología fundamentada en una retórica de la oposición paroxística) es siempre peculiar.

bruja) en pura antropología política; Maupasant sólo llegará a lo fantástico bajo la garra de la locura —y sólo en algunos de sus cuentos—.

Lo que ‘condena’ al género fantástico a:

a. *Dudosos deistas de derechas*: Charles Nodier que, incapaz de asumir la realidad del Terror revolucionario y sus consecuencias, opta por ser un ‘lunático voluntario’; Théophile Gautier que, ante la pobreza en belleza y en amor de la realidad, se sirve de lo fantástico como de un trampolín para soñar la Belleza absoluta; el primer Balzac que, incapaz de asumir el materialismo en el que se ha instalado como testigo y narrador de la



La Sagesse des Nations, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

sociedad en la que vive, busca la explicación filosófica de la vida en la existencia de una energía que trasciende la opacidad material de los cuerpos —en un más allá metafísico, confuso, de corte espiritualista y teosófico; la última Georges Sand, que busca en un misticismo panteísta la salida a un materialismo insuficiente— salida que también sueñan los primeros socialistas franceses, con los que convive, los llamados, de manera significativa, utópicos.

b. *Dudosos creyentes deistas de derechas*, en especial Villiers de l'Isle Adam, deslumbrado por cierto exotismo de la crueldad, pero aferrado también al recuerdo de los mitos cristianos ancestrales e inmerso en su idealismo de corte hegeliano.

c. *Creyentes de derechas que no han resuelto el tema del mal*, es decir creyentes sólo a medias, pues no asumen el tema de la Redención de Cristo y son ajenos a la figura del Dios Amor. Es el caso de Barbey d'Aurevilly, junto a Baudelaire (aunque en la poesía de éste no se pueda hablar de fantástico) y como preámbulo al mejor G. Bernanos.

e. *Curiosos personajes de izquierdas que tampoco han resuelto el tema del mal y cuyas creencias religiosas no están nada definidas*. Es el caso del último V. Hugo (*Los trabajadores del mar*, *Los Miserables*, *Dios y el fin de Satanás*), incapaz de darle al tema del mal el referente biológico (la animalidad del instinto) o histórico (la estructura de poder de las naciones, de la sociedad y del capital); fantástico fragmentario tanto más cu-

rioso cuanto más nos percatamos de que una explicación histórica del mal ya empieza a manifestarse con cierta insistencia en el pensamiento y en la literatura y de que el mismo Hugo, dada su sensibilidad política, ha sido capaz de plasmarla en algunos momentos de su obra, (la novela *Mil setecientos noventa y tres*, el libro de poemas *El año horrendo*).

Cabría hacer en este momento una pequeña reflexión acerca de la importancia del tema del Mal en la literatura fantástica: uno tiene la impresión de que, si bien *la muerte de Dios* parece asegurada para algunos sectores de la sociedad occidental, con el triunfo del racionalismo, (lo que implica la muerte del principio metafísico del Bien), a pesar de ese mismo triunfo, no parece tan asegurada *la muerte del Diablo* (lo que implica la pervivencia del principio transcendente del Mal): principio, este último, que va a ser el sustento de la mejor literatura fantástica, tanto cuando se mantiene aún en los límites de lo metafísico (algunos cuentos de Nodier, Nerval y Hoffmann) como cuando va ser ‘rebajada’ al campo de lo meta-psíquico por Hoffmann, Poe y Maupassant. Ello explica la substitución, en el mundo de lo irreal literario, del espacio del alma (sus sublimaciones y sus sueños) por el del subconsciente (sus pulsiones y sus pesadillas). Parece claro que, en el terreno del pensamiento y del imaginario metafísico, la gran batalla entre el principio del Bien (la necesidad de Dios) y el principio del Mal (la presencia del Diablo) la pierde ampliamente el primero. Y es ejemplar a este respecto la frase de un agnóstico, Sainte-Beuve, respecto de otro, Prosper Mérimée: “Mérimée no cree que Dios exista, pero no está nada seguro de que no exista el diablo”. Desde esta perspectiva, dado que la creencia en Dios (y en la redención de Cristo) está totalmente ligada a la fe en un Bien absoluto posible, parece lógico que, con su muerte, lo fantástico moderno (con la persistencia del Mal) ocupe en la ensoñación del hombre el espacio dejado vacante por lo maravilloso cristiano.

d. Mérimée junto a Maupassant constituyen dos excepciones respecto de la tipología que estamos esbozando: Merimée es un ateo de derechas que crea literatura fantástica y Maupassant uno de izquierdas que también aterriza, al final de sus días, en el mismo espacio literario.

El problema de Maupassant quedaba resuelto con el tema de la locura, pero ¿y el de Mérimée?. Muy a menudo, la crítica se ha basado en su ejemplo para elaborar una interpretación de lo fantástico que nosotros hemos calificado de retórica, lúdica o cosmética—lo que ha permitido atribuirle el hermoso apelativo de “diletante del miedo”. Bien es verdad que sus novelas fantásticas están en muchas ocasiones cuajadas de elementos folclóricos, extraños al mundo francés, en los que él, sin lugar a dudas, no cree: apariciones, santacompañía (*Las almas del purgatorio*), mal de ojo (*Colomba*); bien es verdad, también, que su condición oficial, como conservador de los monumentos arqueológicos de Francia, lo pone en contacto con culturas en las que la vida de los muertos, la magia y la adivinación juegan un papel muy importante (*La Venus de Ille*, *El vaso etrusco*); sin embargo, su insistencia en el tema del Mal —que su conciencia conservadora y aristocrática no puede atribuir a la dialéctica del materialismo histórico— lo llevan a buscar una explicación metafísica de aquel, que es la antesala de lo fantástico; frases como la de Sainte Beuve y algunas suyas así nos lo indican: “El mundo es presa de una fuerza maléfica a la que el narrador tiene que dar una forma física”; “Creo firmemente que el diablo está alerta, a la escucha del pobre desgraciado que se tortura a sí mismo. El espectáculo es divertido pa-

ra el enemigo de los hombres, y cuando la víctima va viendo como se le cierran sus heridas, el diablo está ahí para volver a abrirlas” (*El vaso etrusco*).

3. CAMPOS FANTÁSTICOS DEL ROMANTICISMO FRANCÉS

Asentados los presupuestos que preceden, no es nada extraño que el fantástico francés se mueva en el interior de un fluido imaginario que nos lleva de la necesidad de someter en todo momento sus productos a la verificación del racionalismo consciente (de ahí la corriente irónica, heredada de Voltaire) a la obsesión enfermiza por el tema del Mal; dos constantes que serán matizadas tanto por las influencias que vienen del exterior como por los elementos que, desde dentro, provocan la evolución de la escritura fantástica. Desde esta triple dimensión podemos establecer las etapas o campos siguientes:

a. Tenemos en un primer momento un fantástico ligado a *la materia demoníaca*, como fundacional y heredada directamente del siglo XVIII¹⁶. A lo largo de los siglos precedentes, brujas, poseídos y demonios pueblan una amplísima literatura étnica eclesiástica. En muchos casos, este repertorio cubre una función claramente pastoral (a veces, incluso, sólo es política, al intentar involucrar a hugonotes o libertinos en prácticas satánicas o de brujería¹⁷); pero incluso cuando así es, la materia demoníaca constituye un arsenal de historias fantásticas, capaces de alimentar al lector obsesionado por el tema del Mal¹⁸.

La herencia medieval del tema (macabra y esperpéntica), dominada por la función ética ligada a la penitencia y al escarmiento, será modulada en Francia desde unos presupuestos teológicos claramente heréticos — si pensamos como Roma— en algunos casos (el protestantismo hugonote y el jansenismo), y rayanos en la herejía en otros (parcelas del catolicismo influidas por el rigor jansenista o el quietismo); modulaciones que van a llevar la experiencia individual del Mal a un grado de paroxismo irredento que pocas naciones católicas conocen: la creación y persistencia hasta nuestros días de una conciencia y una vivencia del Mal metafísico, en ausencia de las consolaciones y gracias de la Redención y del Amor divino — o reducidas éstas a la mínima expresión. Ya lo dijimos en nuestro estudio sobre Baudelaire¹⁹ y no nos cansaremos de repetirlo: estudiar la literatura francesa sin tener en cuenta el componente hugonote y jansenista de una gran parcela de escritores que viven en el interior o en los márgenes de la herencia religiosa, lleva a una serie de incomprendiones o de falsificaciones que es necesario evitar.

Siendo así, no nos puede extrañar que las primeras manifestaciones de la literatura fantástica francesa estén ligadas a la temática del demonio. Los precursores —franceses o no franceses que escriben en francés: *El*

¹⁶ M. Milner: *Le Diable dans la littérature française de Cazotte à Baudelaire*, (1960).

¹⁷ La nómina de las prisioneras, en Auverña, cuando éstas son liberadas durante la Revolución Francesa, así lo confirman. Cf. la novela de A. Chamson, *La Tour Constance*, Plon, París, 1970.

¹⁸ *Histoires prodigieuses*, de Pierre Boaistuau (1560), *Démonomanie des sorciers*, de Jean Bodin (1580), *Satyres, brutes, monstres et démons*, del Abbé d' Aubignac (1627), *Dissertation sur les apparitions*, de Dom Calmet (1746), *Magiciens et démonolâtres*, de J.B. Fiard (1803), *Des rapports de l'homme avec le Démon* (6 volúmenes), de J. Bizonard (1863).

¹⁹ Publicado en colaboración con J.A. Millán Alba en Espasa Calpe, 2000.

diablo enamorado, de Cazotte (1772), *Vatek*, de Beckford, en su versión francesa, (1781²⁰), *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, de Potocki (1804)—, pero también el padre de la literatura fantástica en Francia, el Nodier del llamado ciclo frenético (1820-1822), anterior a la llegada de las primeras traducciones de Hoffmann²¹: *Smarra o Los Demonios de la Noche* (1821) y *Thiébaud de la Jacquerie*, texto incluido en una recopilación de cuentos diabólicos publicados con el título significativo de *Infernaliana* (1822) volumen en el que encontramos algunos textos de Nodier y otros cogidos o plagiados de autores anteriores, Dom Calmet, por ejemplo. Ya recordamos la peculiaridad de lo fantástico en Barbey d'Aurevilly pero, cuando este romántico tardío quiere recuperar las esencias de su patria, lo mismo lo hace echando mano de viejas historias de aristocracias polvorientas que de uno de los grandes temas nacionales, el del Mal, desde su perspectiva metafísica: *La embrujada* (1852), *Las diabólicas* (1874).

b. El tema del Mal se ve enriquecido por *la materia de la crueldad*. Tres son los veneros que la alimentan:

— el venero, siempre mencionado, de la novela inglesa, gótica, negra o de terror que, en Francia, alimentará sobre todo una literatura que podemos considerar popular, con Eugène Sue, algunos episodios dispersos por la obra de

V. Hugo y la obra de Paul Féval: *El hijo del diablo* (1846), *Los misterios de Londres* (1848), *El jorobado* (1858), *La ciudad vampiro* (1875). La dosis de ironía y la profusión intertextual de esta última novela la sacan del contexto popular y la instalan en ese sector de lo fantástico que antes calificábamos de elitista y lúdico. Sin embargo, obras como *Melmoth reconciliado* (1835), de Balzac, pretenden un alcance mucho más serio, al aunar la dimensión negra, heredada de Walpole, Radcliffe y Mathurin²², con las pretensiones filosóficas a las que aludiremos en el próximo apartado *c*.



La Sagesse des Nations, 1868. Laboulaye, E.: *Nouveaux Contes Bleus*.

²⁰ El texto inglés es de 1787.

²¹ Datan de 1829, pero esta fecha nada significa, dado que algunos de estos autores podían leer perfectamente el alemán.

²² Las primeras traducciones son de 1821, pero, como decíamos en la nota anterior, la fecha de estas traducciones poco significa.

- el venero oriental (cruel o no), conocido de manera directa o literaria, que invade la literatura del mismo modo que invade la pintura de Delacroix; y de nuevo nos encontramos a Nodier, *Los cuatro talismanes* (1838). El prototipo de novela del realismo romántico, en la que lo fantástico se alía de la manera más ingeniosa con el realismo sociológico naciente, *La piel de zapa* (1831), de Balzac, es un sorprendente cuento fantástico oriental, sobre el que se injerta una lectura social de corte, ya, materialista.
- el venero francés, heredado de la Revolución francesa, que la crítica no suele mencionar; en especial las truculencias gratuitas que se dan en el año del Terror (1893) y del que algunos escritores han sido



La Sagesse des Nations, 1868. Laboulaye, E.: *Nouveaux Contes Bleus*.

testigos directos (Nodier, Balzac...) y casi todos indirectos, debido a *los relatos familiares*. A este respecto, es totalmente necesario recordar que la experiencia de lo fantástico en Nodier está estrictamente ligada al la experiencia de un Terror que pudo presenciar en primera línea, dada la profesión de su padre (juez en el tribunal criminal de Doubs, desde 1890), y que gran parte de los trastornos psíquicos a los que luego aludiremos, así como sus sueños y pesadillas, pueden tener su origen en los fuertes traumas visuales sufridos por el niño. *Misceláneas* (1831) y *El Hada Migajas* (1832) son un buen testimonio de los recuerdos infantiles; este último cuento así como *Historia de Hélène Gillet* (1832) van mucho más allá del recuerdo infantil teñido de resonancias fantásticas y se convierten en auténticos alegatos contra la crueldad de las torturas y de la pena de muerte²³.

c. *La materia filosófica y étnica* no podía estar ausente en un corpus que, como dijimos, busca en cada momento los elementos conceptuales que justi-

fican la emergencia de lo fantástico o que pretenden darle, al menos, un soporte erudito y libresco: crear la sensación de que cuanto se está narrando ahonda sus raíces en una antropología cultural más o menos científica. Las corrientes iluministas de Swedenborg, de Martinès de Pascualy y de L. Cl. de Saint-Martin recorren las obras más ‘filosóficas’ de Balzac —*Falthurne* (1820), *Louis Lambert* (1832), *Séraphita* (1834)—²⁴, así

²³ «No hay que matar a nadie. No hay que matar a los que matan. No hay que matar a los verdugos. Las leyes que permiten el homicidio, ¡ésas son las que hay que matar...!»

²⁴ Y reaparecen de manera irónica, debido a la influencia de Balzac, en algún gesto de la obra de Galdós (el tema de Maximiliano en *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo).

como las obras de G. Sand, *Spiridion* (1839) y, en especial, ese compendio de filosofismo que es *Consuelo* (1842).

Es curioso observar cómo el cuento de Nodier que más desasosiego transmite al lector, *Smarra o los Demonios de la Noche*, esta precedido por un largo prólogo en el que el autor expone sus fuentes, entrecortando, luego, la narración de las pesadillas más atroces con continuas alusiones a su origen dalmata, llegando incluso a la nota a pie de página, con lo que se esboza lo que podríamos llamar un fantástico erudito²⁵ cuyo asentamiento definitivo veremos unas líneas más abajo. Es lógico que Nodier sea también el autor del 'primer' texto teórico sobre lo fantástico en Francia, *Acerca de lo Fantástico en literatura* (1830), y uno de los primeros estudiosos modernos del sueño, como agente esencial en la creación de este tipo de literatura, *Acerca de algunos fenómenos propios del sueño* (1831): doble paternidad, la práctica y la teórica, que la historia parece haber olvidado

d. *La materia psíquica* encuentra el material de lo fantástico en la experiencia directa y personal de cada uno de los autores; lo que no impide, cuando ésta aparece, que conviva con las fuentes que hemos enumerado con anterioridad. Nodier tiene sus perturbaciones propias, fruto, en unos casos, de los insomnios provocados por los recuerdos del Terror y, en otros, por su condición de epiléptico²⁶; nada nos debe extrañar que el sueño, *esa locura transitoria*, y la pesadilla sean el elemento básico de su inspiración, —*La una o una visión* (1802-1806?), *El sueño de oro* (1832)—. Desde esta perspectiva, podemos ver como Nerval pasa paulatinamente de un romanticismo amable, teñido de Parnasianismo que añora el Renacimiento, a una literatura que, para algunos, es la expresión más fuerte del fantástico francés y, para otros, sólo una experiencia biográfica interiorizada por la locura: poco tienen que ver las fantasías de *La mano de la Gloria* o *El diablo verde* (1831) con los delirios oníricos, cuajados de referencias intertextuales y míticas, de esa bajada a los infiernos del yo que es *Aurelia* (1853), la última de las hijas de fuego²⁷. Maupassant, por su parte, también accede a lo fantástico gracias a la locura, como dijimos, tras haber sido el prototipo del naturalismo más descarnado y desmitificador-mucho más que su maestro Flaubert, siempre parnasiano, o que su contemporáneo Zola, dominado siempre por la función simbólica de la palabra.

Si locura y drogas (alcohol y opio)²⁸ o comportamientos patológicos extremos son la materia de lo fantástico en estos casos, la psiquiatría moderna, con las investigaciones que nos llevan de Charcot a Freud, le irán dando al fantástico onírico francés una acreditación científica que le permitirá ser el espacio en el que el surrealismo siembra todas sus teorías sobre la paranoia²⁹—de Breton a Dalí³⁰—.

²⁵ Aunque la erudición sea el elemento complementario para asentar la conciencia del lector en *la duda*, esencial en el nacimiento de lo fantástico.

²⁶ Albert Mathiez: *Charles Nodier, opiomane et épileptique* (1918).

²⁷ «El sueño es otra vida», «el mundo suprarreal del sueño», «el sueño, al borde de las santas moradas».

²⁸ No podemos olvidar el alcoholismo de los dos pontífices oficiales del fantástico moderno-Hoffmann y Poe. Sin embargo, es curioso observar en qué grado son ajenos a la literatura fantástica los dos introductores de Poe en Francia, Baudelaire y Mallarmé. El tema del Mal y del Diablo son Baudelaire asuntos teológicos y éticos, como ya hemos dicho; ya sin fe, a Mallarmé la materia fantástica se le va de las manos, y el gran proyecto de *Igitur o la locura de Elbehnon*, se convierte en una empresa fallida que, sin la existencia de un Absoluto que justifique la búsqueda trascendente del hombre, se hubiera quedado un cuentecillo fantástico; por otro lado, desde nuestra perspectiva, no podemos considerar literatura fantástica la amable fantasía prestada de los *Cuentos Indúes*; en cualquier caso, pertenecerían a la literatura feérica. Para ver en qué modo se aprovecha la herencia de Poe habrá que esperar a Villiers de L'Isle Adam.

²⁹ En su magnífica edición de Nodier (Garnier, 1961), P. Castex llama la atención sobre esta herencia (literaria y política) y no duda en relacionar la postura del 'gran olvidado' con los textos de *La Revolución surrealista*, relativos a la locura y al trato médico que reciben los locos.

³⁰ Sin olvidar la retórica precursora de Rimbaud, en busca del «desajuste sistemático de todos los sentidos».

e. *La materia arqueológica* es una fuente fantástica que suministra a la literatura francesa múltiples temas. Dos son los vectores arqueológicos que actúan como generadores del espacio fantástico: en primer lugar, la anulación de la temporalidad propiciada por el objeto *inventado* —sacado a la luz, tras siglos de estar escondido—, objeto que viene a nuestro encuentro cargado con los fluidos del espesor temporal que acumula y cuya resurrección derrama sobre el mundo moderno, racionalista e histórico, todos los poderes mágicos de una época mítica, preñada de los privilegios de los tiempos primeros; en segundo lugar, el carácter espiritua lista que envuelve estos objetos, pues no son simple materia, sino depósito sagrado de las almas o espíritus que aún lo habitan.

La momia (con su doble pervivencia, física y material) encarna como ningún otro elemento arqueológico la fuerza fantástica de este doble vector; pero esta fuerza también invade otros objetos, en principio, puramente materiales: estatuas, fragmentos de estatua, recipientes, etc. *El vaso etrusco* (1831), aunque el cuento carezca aún de una tonalidad fantástica bien definida, y *La Venus de Ille* (1837), de Mérimée, y *El pie de la momia* (1840) y *La Novela de la momia* (1858), de Th. Gautier, son un buen ejemplo de un fantástico que más tarde explotará hasta la saciedad cierto cine americano.

f. *La materia científica*, antes de sustentar de manera casi exclusiva la sustancia y la forma del espacio utópico de la ciencia ficción moderna, le ofrece a la literatura fantástica francesa, de la mano de Villiers de l'Isle Adam, algunos de sus textos más interesantes: *Isis* (1862), *Claire Lenoir* (1867), *El artilugio del Doctor Abeille* (1871), *La Eva futura* (1886) y *Tribulat Bonhomet* (1886); un Villiers que, ya por sí sólo, constituía un espectáculo fantástico cuando se aparecía por los salones de París, según nos cuenta su gran amigo Mallarmé en su famosa conferencia consagrada al *poeta hegeliano*. El experimento científico, basado sobre todo en *la magia de la luz* y en su capacidad para significar simbólicamente la energía espiritual, le sirve a la escritura fantástica para diseñar un espacio en el que lo mismo puede surgir la mujer ideal, creada según el deseo de cada uno, como para poner en ridículo la sospecha sarcástica de la ciencia moderna, cuando ésta pretende reducir cualquier instancia transcendente a un haz de energías creadoras de vibraciones y de imágenes.

La visión negativa que, en última instancia, recae sobre casi todos los experimentos científicos enmarcados en la literatura fantástica o en la ciencia ficción (antinaturales y, como tales, transgresores de las leyes de la naturaleza y de Dios y, por consiguiente, negativos³¹), vienen a corroborar la sospecha de *la función irrealizante de lo fantástico*, de cara a la nueva aventura de un hombre, situado de manera casi definitiva al margen de la explicación teocéntrica del mundo y en pos de una identidad cada vez más alejada de los parámetros de la naturaleza. Un uso de la ciencia (y de la electricidad en particular) que contrasta con el que Zola le da, por ejemplo en la novela utópica *Trabajo*, como factor esencial de toda la revolución industrial, urbanística y, por consiguiente, social, soñada por el autor de *Los cuatro evangelios* de la modernidad.

³¹ Los casos más evidentes son *Frankenstein* y *El extraño caso del Doctor Jekyll y Mr. Hyde*.

4. CONCLUYENDO

Para volver a nuestros principios, si observamos los nombres de los autores franceses mencionados, sus obras y las fechas de publicación de las obras consignadas, podemos comprobar que lo fantástico, en tanto que espacio de *irrealización* (siguiendo la terminología de Sartre) poco o casi nada tiene que ver con el *Romanticismo a la francesa*-no así con el conjunto del Romanticismo. Su conciencia, historicista, fraguada a la sombra de la Revolución y dominante entre el triunfo de julio de 1830, de signo liberal, y el fracaso final de la revolución de 1840, de signo socialista y evangélico, exige que el pensamiento y la afabulación se asienten en la temporalidad y en la espacialidad de los hijos del siglo, *el aquí y el ahora de la historia*³² (aunque se sea creyente como Chateaubriand, Lamennais o Lamartine), al mismo tiempo que impone *singularizar* en lo social y en lo psíquico los problemas existenciales de un individuo nacido al amparo o desamparo del orden nuevo.

El objeto fantástico, (como diría Sartre), por su naturaleza irreal (conceptual o arquetípica) no es susceptible, en primer lugar, de individualización; por otro lado, procedente de un mundo ajeno a la Historia, puede allegarse a la conciencia “trayendo consigo su tiempo y su espacio” propios, lo que provoca que venga hacia nosotros “sin ninguna solidaridad respecto de los objetos reales”³³ —inmersos en la dimensión problemática del aquí y del ahora; los objetos fantásticos llegan a la conciencia como pequeños absolutos ensimismados, sin responsabilidad epistemológica— pequeñas revelaciones inverificables, pero sin el prestigio de una “verdadera” fe. Es evidente que todos estos supuestos del objeto fantástico van a la contra de lo que hemos denominado el Romanticismo a la francesa; problema segundo, aunque no secundario, sería el analizar si este romanticismo es, simplemente (como defiende el crítico germanófilo, aunque francés, Cl. Pichois), un pseudoromanticismo que nada tiene que ver con *el auténtico*³⁴.

Sin llegar al radicalismo sartriano, que le niega al imaginario³⁵ (y por consiguiente a lo fantástico) cualquier función realizante, de cara al conocimiento, y cualquier alcance político, de cara a su incidencia en la Historia, sí estoy relativamente de acuerdo con él, salvo en los tres supuestos que vamos a analizar. Ahora bien, es preciso decir que estos tres supuestos no nacen de la tópica ni del efectismo de *lo fantástico en sí*, sino de la arqueología mítica que los sustenta —del mismo modo que sustenta toda la simbolización literaria cuando, actualizada en la Historia o en la (auto)biografía, puede ser vector de realización— es decir, de aprehensión de la realidad. Creo que estos tres supuestos son los que dan su auténtico alcance a la literatura fantástica francesa, diferenciándola del conjunto de lo fantástico, al impedir que sea, salvo en algún caso aislado, una literatura asentada en la función lúdica o, simplemente, psicológica del hecho literario-irrealizante, en cualquier caso.

³² Novela y drama históricos, novela social, autobiografismo narrativo o lírico, poesía política, etc.

³³ J.P. Sartre. *L'imaginaire*.

³⁴ Ya hemos expuesto múltiples veces nuestra teoría de los tres romanticismos; no volveremos sobre ello.

³⁵ «Pero la evasión a las que (los objetos del imaginario) nos convidan no se limita sólo a aquella que nos lleva a huir de nuestra situación actual, de nuestras preocupaciones y de nuestros problemas; también nos invitan a escaparnos de cualquier obligación *mundana* (relativa al mundo), y se nos presentan como una negación de la condición de *ser en el mundo*, como un antimundo». (J.P. Sartre, op. Cit.).

Considerado no en sí, sino como un *agente instrumental de la escritura*, lo fantástico puede cumplir tres funciones que lo ‘salvan’ de la función irrealizante (evasión, juego, compensación imaginaria de las insuficiencias de lo real mundano) que le ha adjudicado (y a la que nos tiene acostumbrados) una lectura mistificadora pequeño-burguesa y reaccionaria del hecho literario³⁶.

a. Lo fantástico, como soporte de la aventura simbólica del lenguaje, al igual que la poesía, puede alcanzar una *función epistemológica*: puede ser un vector de conocimiento: —la flecha, la sonda, la red que lanzamos hacia el infinito del cielo de nuestros deseos o hacia el océano de nuestros miedos y de nuestros pesares—. Para sorpresa nuestra y para sorpresa de los que sólo creen en el pesage, la medida o el silogismo, como factores de conocimiento, esas redes de palabra y de fábula arrastran consigo, cuando las recogemos y las *analizamos*, peces de las profundidades del inconsciente o estrellas (Mallarmé *dixit*) de nuestra voluntad de transcendencia. Esta función de lo fantástico ha hecho posible el conocimiento de la naturaleza misteriosa del hombre, asentada en el centro de su ser, incluso si lo consideramos desde su condición más material, biológica e histórica. *Todo eso ya lo sabíamos y lo sabíamos gracias a los poetas y no por los científicos y los sabios*, le dice Baudelaire a un amigo que le glosa los hallazgos de la ciencia moderna.

Esta función epistemológica de lo fantástico ha servido para asentar algunos espacios del ser (función ontológica de cierta poesía romántica —Hugo, Lamartine³⁷— y simbolista —Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé³⁸—, pero también ha servido como indicador de la moderna psicología (función introspectiva de cierto fantástico, camino del surrealismo: Nodier, Nerval, Maupassant), al trazar por las instancias más ocultas del yo sendas más o menos desbrozadas que luego ha transitado con cierta facilidad el psicoanálisis.

Pero no podemos olvidar, desde esta misma dimensión, la función epistemológica desempeñada por lo que hemos llamado lo fantástico irónico (Gautier, Flaubert, Mérimée, tras las huellas de Voltaire), como elemento desmitificador y deconstructor de las supercherías imaginarias (fantástico metafísico y metapsíquico) que pretenden hacernos creer en la existencia de mundos reales situados allende las fronteras de lo físico y de lo psíquico.

b. Este último elemento nos acerca a lo que podríamos llamar la *función subversiva* de lo fantástico: un fantástico que, sin tener la pretensión de afirmar la existencia de una realidad con entidad óptica, se construye como artefacto retórico capaz de desmontar las falsas lecturas de la realidad impuestas por la doxa dominante, en un momento dado de la Historia o a una determinada sociedad. Creo (si dejamos de lado ciertos elementos presentes en V. Hugo y en E. Zola) que esta función la cumple el fantástico francés con un rigor ejemplar en la

³⁶ Y que no nos acusen de añorantes, porque añorantes somos y queremos serlo, voluntariamente — de épocas de mayor compromiso con la realidad social e individual, con la Historia, tanto desde perspectivas heredadas de la revolución cristiana (tan diluida) como de la socialista (tan distanciada)... y porque estamos cansados (que cansados estamos) de tanta justificación falsamente ética y certeramente económica que les sirven de coartadas a los falsos mitos que nos hemos ido creando para justificar nuestra miseria colectiva: la autenticidad individual, la libertad del yo (para la pobreza y la muerte, en tantos casos y, siempre, para el egoísmo), el relativismo del pensamiento débil, el fracaso del progreso, el fracaso de la historia, la maldad nativa del hombre, etc., etc. Coartadas de una postmodernidad caduca que tan bien le conviene al neocapitalismo, egoísta, saciado pero insaciable y frívolamente lúdico, del mundo occidental.

³⁷ Está claro que, con estos nombres, nos atenemos sólo a la nómina francesa, pero todos pensamos en otros poetas, sobre todo alemanes.

³⁸ Función de lo fantástico en la poesía-espacio que no he tratado aquí. Cf. A. Vircondelet : *La Poésie fantastique française*; Segher, Paris, 1973.

literatura de Villiers de l'Isle Adam y de Barbey d'Aurebilly; pero en este caso se trata de luchar contra los nuevos mitos nacidos de la fe ciega en la ciencia y en el progreso.

c. El fantástico que desemboca en la ciencia ficción o en la política ficción puede ser a su vez un instrumento válido para la creación de mundos posibles, en los que los arquetipos que dan carne simbólica a las instancias del deseo son capaces de inventarse y de articular espacios de ensoñación en los que 'emerge' *la otra realidad*, la que es imposible en un mundo regido por los principios economicistas y por la voluntad de poder: un mundo en el que las instancias del yo dejan de ser problemáticas frente a las estructuras de la colectividad y en el que individuo y especie conviven armoniosamente. Aunque en la literatura francesa es el siglo XVIII el que más privilegia esta *función política* de lo fantástico (Jean-Sébastien Mercier: *El año 2440*), a la sombra del socialismo utópico, Saint-Simon, Fourier, Cabet, Nodier, Hugo, Sand entreveran algunas de sus obras con hiladas fantásticas aptas para esta ensoñación utópica que prolonga sus manifestaciones en el siglo XX.

Queda esbozado aquí *un fantástico funcional* que, sin lugar a dudas, repele a los adictos de *lo fantástico en estado puro*. Pero ¿podemos hablar de fantástico en estado puro, un fantástico inaccesible a la instrumentalización que de él puedan hacer la razón y el análisis para fines bastardos, cuando las ensoñaciones de la otra vida (la verdadera, la ausente, la oculta tras las apariencias) se han quedado tan sólo en metáforas?

Decíamos, como punto de partida de nuestra reflexión que la experiencia de lo fantástico no puede existir sin la conciencia de duda respecto de la realidad óptica de aquello que se está (supuestamente) viendo o escuchando. De ser así, dada su naturaleza irrealizante, lo fantástico puro sería el espacio privilegiado de la angustia ontológica de cara a la naturaleza misteriosa del hombre: una angustia que se asentaría gozosamente en la duda del ser, sin voluntad o sin capacidad para buscar la salida que lleva a la conciencia hacia el espacio luminoso y reconfortante de la creencia o hacia el espacio luminoso y sin esperanza de la razón.

Lo fantástico en la literatura inglesa romántica

DAMASO LÓPEZ

Sobre el Romanticismo como concepto puede hablarse de varias formas. La forma más comúnmente aceptada circunscribe el fenómeno del Romanticismo a una época histórica concreta (R. Wellek); así lo hace, por ejemplo, el libro *An Oxford Companion to the Romantic Age. British Culture 1776-1832*, que proclama desde su título que se alude con este nombre, la Edad Romántica, a un periodo histórico que comprende apenas sesenta años, el último tercio del siglo XVIII y el primero del XIX. Por otra parte, puede entenderse que el Romanticismo es un fenómeno atemporal (Lovejoy), que con ese nombre se designa un conjunto de rasgos que pueden hallarse prácticamente en cualquier época, en cualquier lengua. Se llama pues romántico, en este otro caso, a un modo de enfrentarse con la realidad que no es exclusivamente mimético, sino que admite diferentes formas de inspiración poética y de prácticas retóricas en las que lo que de forma habitual se describe como 'real' pierde tanto su valor normativo, como su noción de criterio de sentido aplicable a la totalidad. Aquí es donde aparece lo fantástico. Sea cual sea el punto de vista desde el que se contemple el panorama, donde quiera que pueda aislarse algo que se denomine fantástico podrá afirmarse con seguridad que habrá alguno o muchos de los elementos que suelen identificarse con el Romanticismo, en su sentido histórico. Me he servido de esta segunda acepción para indicar algunos casos representativos en los que esta presencia de lo fantástico es más evidente en la literatura británica; e incluyo, de paso, algunos ejemplos, de la literatura americana de expresión inglesa y algunas películas americanas relacionadas con esta tradición.

En la literatura inglesa no hay una equivalencia que goce del consenso común para lo que en otras lenguas se califica como fantástico; quizá en ninguna lengua de expresión literaria sea lo fantástico una definición que abarque las manifestaciones que de ordinario se reúnen bajo ese epígrafe en lo relativo a las letras o la literatura. En inglés se habla de 'ficción' (*fiction*), que, de forma general, se entiende que se aplica a las obras en prosa en las que se recrean incidentes de personajes imaginarios, es decir, de personajes que no se identifican necesariamente con nadie en particular del mundo real; se habla también de poemas o novelas de caballerías,

romance, pero con este mismo término se alude a las novelas amorosas o románticas, las novelas cuyo asunto principal es el análisis de las pasiones amorosas, incluidas en este subgénero la novela rosa o la sentimental; para hablar de algo más cercano a lo que habitualmente se considera fantástico hay que llegar a la ‘novela gótica’, *Gothic fiction*. Respecto de ésta puede decirse que es un tipo de narrativa que propone como escenario para sus personajes, en el mundo moderno, el complejo mundo de la Edad Media, vista ésta a través de una de



Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus 1868.

las primeras interpretaciones contemporáneas acerca de aquella época. Castillos, duendes, aparecidos, fantasmas, frailes, ermitaños, inquisidores, magia y todo el pintoresquismo medieval pueblan sus páginas. Ha de tenerse en cuenta que *Gothic* fue en sus primeros usos un término despreciativo, que servía para caracterizar lo rudo, lo grosero, lo toscamente primitivo. Fue después de que el Romanticismo se interesara de forma especial por la Edad Media cuando empezó a verse el goticismo bajo una luz diferente y más favorable. Junto a estos relatos góticos, codo con codo, pueden hallarse los *ghost stories*, literalmente, ‘relatos de fantasmas’, de los que puede decirse que son una transformación estilizada del relato gótico, pero la variedad de sus fenómenos alejan a estos relatos de fantasmas y aparecidos del mundo medievalizante tan querido para el Romanticismo. También entra lo fantástico, en medida no pequeña, en el relato infantil o juvenil de aventuras; y, por supuesto, es determinante en la abundante literatura de ficción científica, que tantos cultivadores ha tenido en Inglaterra casi desde los tiempos del

Renacimiento. Y hay asimismo poesía y relatos de naturaleza fantástica, en inglés, que se nutren del rico repertorio del folclor. Como se ve, no es poca cosa lo que bajo el epígrafe de lo fantástico puede leerse en inglés.

Ligados a este fenómeno de la forma tan singular con la que se aborda lo fantástico a través de la tradición en lengua inglesa hay dos hechos que deben tenerse en cuenta, porque en lengua inglesa, en las letras británicas, lo fantástico es algo que brota a cada paso en muchas de sus manifestaciones. La tragedia *Hamlet*, por ejemplo, comienza con unas escenas en las que se hace caminar sobre el escenario a un fantasma, al padre del príncipe Hamlet; *El sueño de una noche de verano* abunda en duendes, hadas y geniecillos (Oberon, Titania, Puck), cuyo domicilio se halla en un bosque junto a Atenas; y, en fin, *La tempestad* es toda ella, de principio a fin, un desbordamiento de la fantasía: magia, espíritus que obedecen la voluntad de sus amos, elementos naturales (el viento o las aguas) que obedecen asimismo una voluntad humana, hechizos y conjuros; un mundo, en

fin, en el que se alteran de forma determinante las convenciones acerca del mundo de lo real. Es decir, en la literatura inglesa lo fantástico es central en su historia literaria. Para hallar la verdadera significación de esta singularidad, compárese su importancia, por ejemplo, con el poco espacio que ocupa lo fantástico en *Don Quijote*, incluso en los episodios de la cueva de Montesinos, en el viaje a lomos de Clavileño o en la cabeza parlante de Barcelona, por ejemplo. Junto con este hecho debe tenerse en cuenta que, además, la literatura de naturaleza fantástica es, en la tradición británica, verdaderamente popular; no sólo ha sido cultivada por autores que han figurado como los favoritos y los mejor considerados del público culto, sino que se ha leído también por un público proveniente de las clases sociales más humildes. Estos dos hechos configuran de manera especial la literatura en lengua inglesa. Hoffmann, Pushkin o Maupassant puede decirse que cultivan de una forma u otra el género de lo fantástico, pero, ¿puede decirse de ellos también que son populares?, y, por otra parte, ¿podría decirse que consiguen que lo fantástico sea central en las literaturas escritas en las lenguas a las que representan?

A falta de una tipología que estudie de forma sistemática el campo de lo fantástico en lengua inglesa, pueden distinguirse, de forma muy general, tres grandes áreas de interés: puede hablarse de la novela gótica, de la literatura infantil y de la literatura de ficción científica. Estas tres grandes áreas definen sus posibilidades de forma bastante precisa en torno al Romanticismo, pero no germinan estas posibilidades en suelo extraño o baldío.

Nada cuesta aceptar que los nombres de Spenser, Shakespeare o Milton, por ejemplo, en el Renacimiento, junto con el nombre de Jonathan Swift, en el siglo XVIII, proporcionan un punto de partida óptimo para desarrollar formas y técnicas literarias que están en la base de las obras más vinculadas a lo fantástico en el Romanticismo. Es decir, lo fantástico en las letras inglesas no es una categoría a la que haya que clasificar como anomalía histórica.

La literatura gótica tiene una de sus cumbres mejor conocidas en *Drácula*, de Bram Stoker, pero el repertorio de nombres relacionados con este subgénero literario es uno de los más copiosos en las letras inglesas. En el medio siglo, aproximadamente, anterior a la publicación de *Drácula*, los nombres de los escritores que



Walter Scott. *El talismán o Ricardo en Palestina*, J. P. Piferrer, 1826.

cultivaron el subgénero del goticismo son tan abundantes como interesantes: Horace Walpole, Mrs. Radcliffe, Matthew Gregory Lewis, Charles Maturin, etc. Ha de buscarse el origen del relato gótico en la extraordinaria vitalidad de la novela histórica. Este género, en manos de sir Walter Scott, conoció durante el Romanticismo su mejor momento: la evocación de un mundo añorado en el que habitaba una sociedad mejor integrada, una



Daniel Defoe. *Aventuras de Robinson*. I. G. Seix Barral, 1943. Ilustración de Serra Masana.

sociedad en que la justicia no sólo era más justa, sino que se aplicaba sin trabas burocráticas, y se administraba, de forma ejemplar, ante los ávidos ojos del pueblo, una sociedad en la que prevalecía el honor sobre el interés, una sociedad en la que los sentimientos eran espontáneos y naturales, en la que el amor podía declararse sin las penosas dificultades del mundo moderno —quien se asome a la ordalía que representa el cortejo y el matrimonio en las novelas de Jane Austen sabe en qué consiste esta diferencia—, en la que el siervo y el amo estaban unidos por fuertes lazos de fidelidad y dependencia, en la que las clases sociales aún no habían definido sus límites de forma humillante, en la que la prosa de la vida cotidiana se transmutaba en poesía. Aquel mundo, claro está, era completamente ficticio, aunque las invenciones de sir Walter Scott quizá no fueran tan equívocas por lo que contaban, sino por lo que callaban: la vida insalubre y precaria, el despotismo y arbitrariedad de los poderosos, la penuria de la vida cotidiana. La novela histórica ha de leerse como una invasión imaginaria del pasado idealizado desde un presente en el que la reglamentación de la vida laboral ordinaria ya tenía para muchos habitantes de las Islas Británicas bastantes de los inconvenientes de los que han podido gozar algunos países occidentales del siglo XIX y todas las sociedades avanzadas en el siglo XX: una vida prosaica, sometida al fuero de las obligaciones contractuales, materialista, desgarrada por los conflictos de clases, víctima de la arbitraria y cara administración de la justicia, alienada por la organización de los poderes públicos, sin la tabla de salvación de los viejos vínculos de la familia o el municipio.

Mediante la novela histórica, el presente se traslada al pasado, su visita es una visita cargada de la añoran-

za de lo irremediablemente perdido. La pureza de los sentimientos y el deseo de unas normas de vida regidas por la sencillez son algunos de sus deseos mejor formulados. Curiosamente, el mismo proceso se vive de forma inversa en el relato gótico: es el pasado el que invade el presente, es la Edad Media la que trae al presente supersticiones olvidadas, maleficios que duran siglos, fantasmas que se niegan a morir, culpas que hay que expiar mediante penitencias eternas. La novela gótica esparce por el mundo moderno sentimientos malsanos, sensaciones vedadas a los atareados oficinistas, que tal vez lo único sobrenatural que conocieran sería el sobre con la paga semanal. Son importantes también esos imposibles sobresaltos con los que se desasosiega a una sociedad materialista y firmemente comprometida con el prosaísmo más cotidiano. La novela gótica da voz al miedo a lo extraordinario, pero, a la vez, expresa, con no menor vehemencia, el apetito por lo extraordinario; este movimiento titubeante es el que convierte a la novela gótica en algo tan contradictorio como representativo, en algo que puede resumirse diciendo que su mejor definición acaso sea la de un deseo que apenas se atreve a ser expresado. Lo inquietante, lo prohibido y aun lo reprimido, si no se desacredita uno por completo empleando términos freudianos, se hallan entre las motivaciones fundantes de este género. El raro sincretismo al que da ocasión es otra de estas motivaciones, evidente en la figura del doctor Van Helsing, filósofo, metafísico y uno de los más avanzados científicos de su época; y es también evidente en los elementos que concurren para hallar la cura a los males «góticos» que aquejan a los ciudadanos del ultracivilizado Londres: los ajos (un repelente natural consagrado por una larga tradición folclórica), la cruz (la ayuda siempre eficaz de la religión) y la estaca en el corazón (una parodia de las artes quirúrgicas que tan espectacular desarrollo conocieron a lo largo del siglo XIX). Las sucesivas transformaciones de estos elementos pueden exhibirse a lo largo de dos siglos de interesantes obras de creación.

La literatura infantil y juvenil tiene honroso comienzo, en las letras inglesas, a través de la adaptación de un pensamiento platónico, sobre el origen del alma, en la poesía de William Wordsworth; quizá su expresión mejor conocida sea: *Ode: Intimations of Immortality from the Recollections of Early Childhood*. Esa presencia conjunta de lo irracional y lo racional que se localiza en los años de la infancia inspira creaciones y reflexiones a autores como Charles Lamb, Thomas de Quincey o S.T. Coleridge. Cuando el lector abre las páginas de *Jane Eyre* (1847) de Charlotte Brontë, la protagonista de la novela, la propia Jane Eyre, es ya una lectora



Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus; 1868.

infantil moderna, pero todavía su repertorio bibliográfico es sorprendente: la *Historia de las aves británicas*, ilustrada con grabados de Thomas Bewick, con texto del reverendo Mr. Cotes; *Pamela*, de Samuel Richardson, un texto extraño en manos de una niña de diez años de edad; *Henry Earl of Moreland* (el título completo de esta novela es *The Fool of Quality, or the History of Henry Earl of Moreland*, 5 vols., su autor es Henry Brooke; la novela tiene como protagonista a Henry, hijo segundo del duque de Moreland, a quien la familia expulsa de su seno, pero que, educado por su madrastra y su tío, se convierte en un joven atleta de gran belleza, virtud y generosidad; el argumento refleja muchas ideas roussonianas; y éste, sí, es un libro nada extraño en las manos de Jane Eyre, aunque rara lectura para los diez años); la *Historia de Roma*, de Goldsmith; los *Viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift, no menos extraño en manos de una niña; y oye, además, de boca de las criadas, cuentos populares maravillosos y baladas. El equipaje intelectual de la jovencita Jane Eyre es poco convencional, si se considera desde el punto de vista del desarrollo que conoció la literatura infantil y juvenil



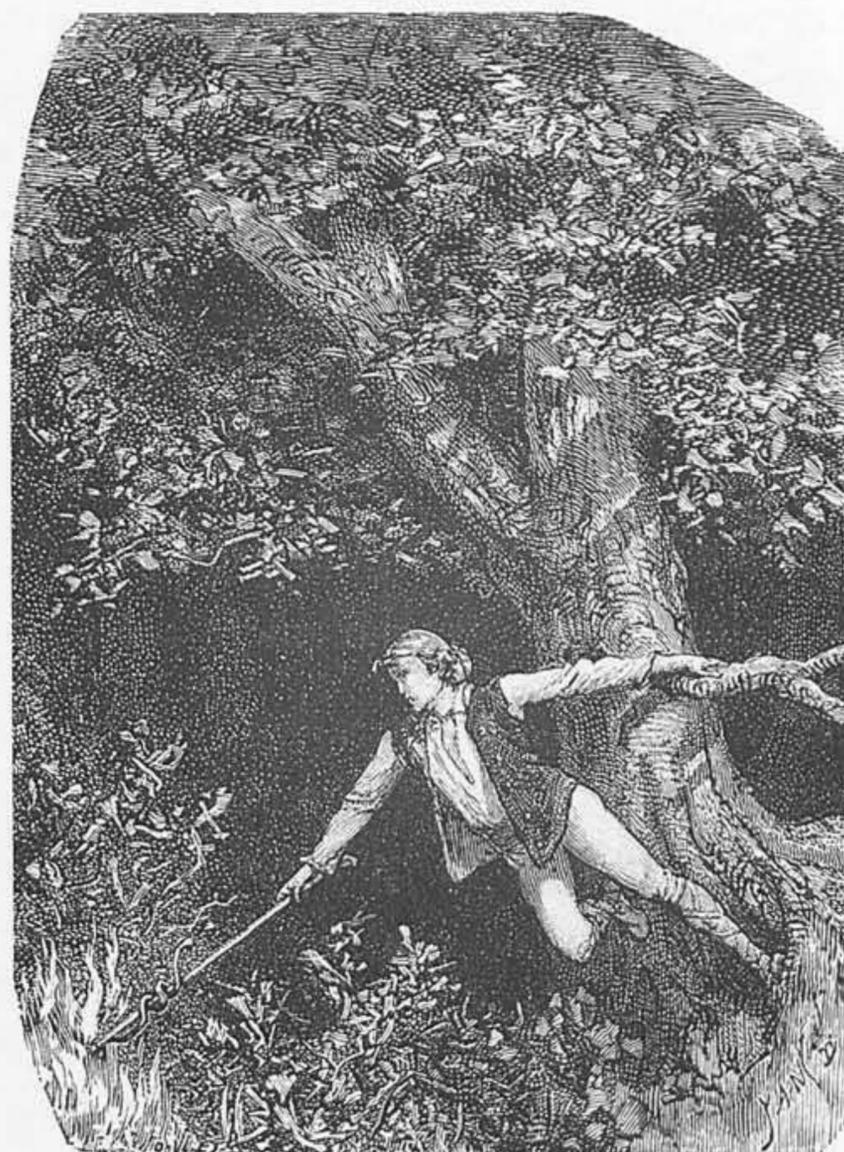
Laboulaye, E.: *Nouveaux Contes Bleus*; 1868.

en años posteriores, pero incluso en aquella época habría podido leer *El buque fantasma* (1839), del capitán Marryat, un autor al que seguirán leyendo personajes de otras novelas, como, por ejemplo, Stephen Dedalus (*Ulysses*), a finales del siglo XIX. El capitán Marryat se asocia inevitablemente a las novelas de aventuras, y hay una línea que vincula a este marino retirado con Ballantyne, el autor de *La isla de coral*, y que lleva directamente a *La isla del tesoro*; línea que, ya en el siglo XX, conduce a parodias tan escalofriantes como *El señor de las moscas*, de William Golding. Por supuesto, no todo en la novela de aventuras es fantástico, aunque en *La isla del tesoro* la improbable circunstancia de que los niños comiencen a actuar como hombres y los hombres se comporten como niños no sea poco fantástica, ni deja de ser fantástico que todo lo relacionado con Ben Gunn y el capitán Flint esté rodeado de historias de resurrecciones, apariciones y desapariciones. Sin duda el género de las aventuras, que en Inglaterra conoce cultivadores sin cuento, mezcla de forma diestra elementos del mundo convencional y real con toda suerte de fantasías. El ejemplo que mejor resume estas dos tendencias quizá sea Rider Haggard, que ha conocido la supervivencia en las adaptaciones cinematográficas de obras suyas, que hoy casi pasarían por realistas, como *Las minas del rey Salomón* (1937 y 1950), aunque su parentesco ideal en las artes cinematográficas acaso lo represente mejor la serie de *Indiana Jones*.

Hay una rama de la literatura juvenil que permite otra clase de vuelos fantásticos, de vuelos de la imaginación ligados a la vida en el hogar, a la vida doméstica de las familias; pienso en títulos como *Alicia en el país de las maravillas* (1865) o en *Peter Pan* (1904). Este tipo de libros contemplan al niño en el contexto de su inserción en el mundo de los adul-

tos, son libros escritos por aquella clase de lectores que recuerdan con extrañeza el mundo adulto visto a través de los ojos del niño, mientras que lo que suelen conseguir es provocar la extrañeza ante la forma en que los adultos ven el mundo de la infancia. Es natural que de la confrontación de ambas visiones lo que se desprenda sea esa clase de miedo que nace de dos fuentes: del temor de dejar de ser niño (por lo tanto del temor que esto acarrea en cuanto a la aceptación de la temporalidad), y del temor a ingresar en el mundo adulto (por lo tanto del temor a la aceptación de un mundo regido, al parecer, casi exclusivamente por las reglas del caos, pero en el que, sobre todo, se le va a exigir al futuro hombre, a la futura mujer, que acepte responsabilidades). De esa confrontación no sólo se desprende miedo (visto el mundo con los ojos del infante), sino también melancolía (visto ese mismo mundo desde los ojos adultos), propiciada por la añoranza del paraíso perdido de la infancia, añoranza que no es sino una secularización más de las muchas a las que se sometió a la religión a lo largo de los siglos XIX y XX.

El último gran apartado de la literatura fantástica es el relativo a la ficción científica. Mary Shelley, la autora de *Frankenstein* (1818), aborda en esta obra un asunto que ha dejado larga descendencia en las letras inglesas y europeas: la creación más o menos científica de la vida a partir de lo inanimado o lo muerto. Los títulos de *Blade Runner* o el aún más reciente de *Matrix* pueden servir para ilustrar con ejemplos recientes el impulso de una idea que ha cautivado a infinidad de creadores desde que se expresó por primera vez. Sin duda la expresión de lo fantástico en la ficción de naturaleza científica o cientifizante es multiforme, porque las aplicaciones de la ciencia también lo son. Podría decirse que el empeño de muchos de estos escritores se explica como un deseo de hacer visible el inmenso poder y los ilimitados horizontes del progreso que la técnica aliada al pensamiento ofrecen para el desarrollo de la humanidad. Julio Verne, el escritor francés, es acaso el ejemplo que mejor representa ese lado positivo de la ficción científica, mientras que un autor como H.G. Wells vuelve a expresar, por ejemplo, en *La isla del doctor Moreau*, la muy victoriana desconfianza ante la libertad o la irresponsabilidad de los científicos. Tras cada doctor Jekyll, el lector temerá encontrarse con el señor Hyde. *La noche de los muertos vivientes* puede convertir en pesadilla la idea de la resurrección; mientras que la alienación y la apropiación del cuerpo puede deberse al comunista de la guerra fría oculto en el marciano, como en *Los ladrones de cuerpos*; o puede deberse directamente al marciano, sin otras



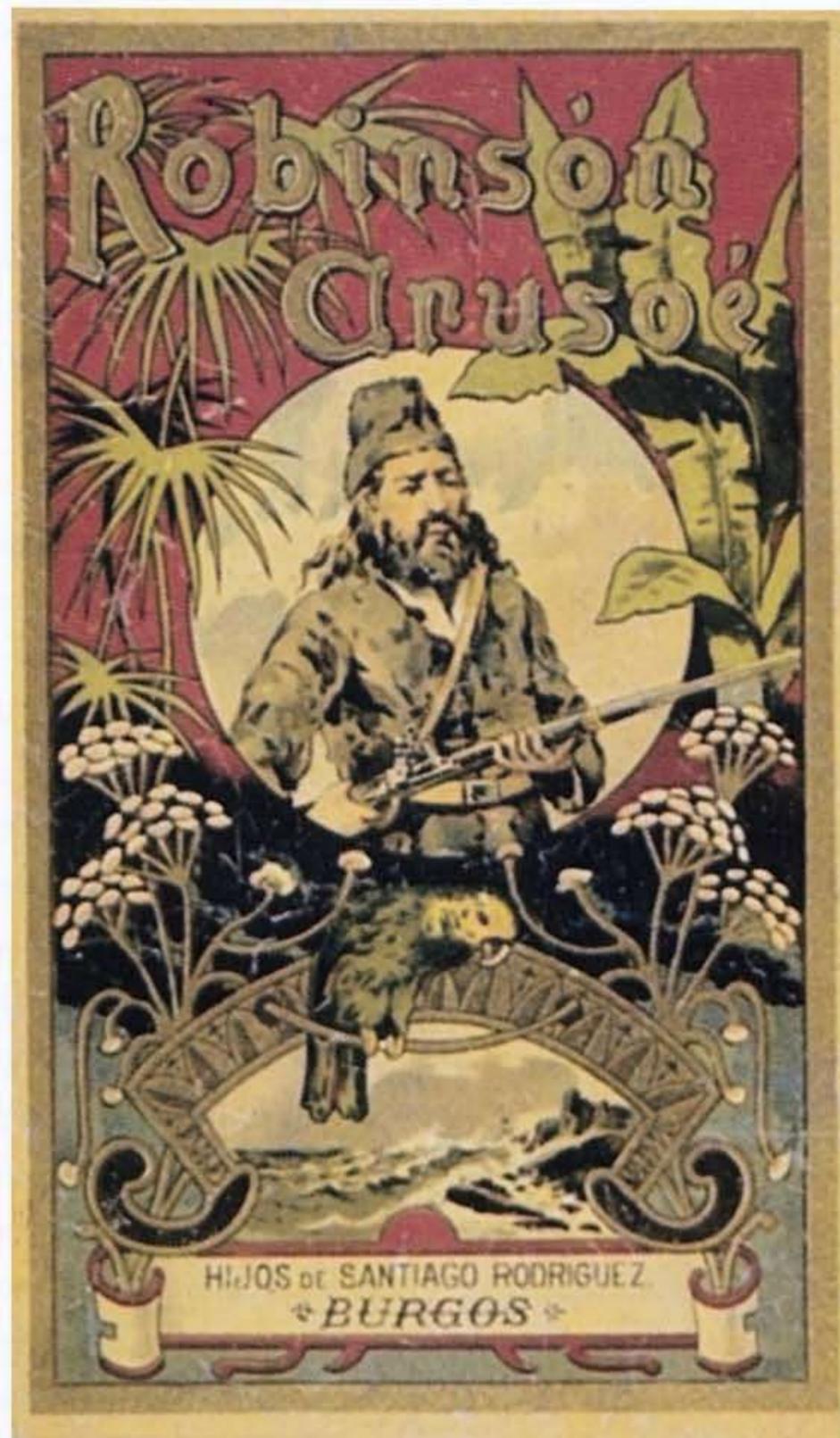
Laboulaye, E.: *Nouveaux Contes Bleus*; 1868.

mediaciones políticas, como en *Crónicas marcianas*. Una raíz de las inquietudes que se vierten en la ficción científica se hunde en el fértil suelo de la teología, y muchas de las preguntas que se formulan los narradores de este tipo de obras se relacionan con preguntas sobre el origen, el destino y la responsabilidad del creador respecto de sus criaturas. En *Blade Runner*, por ejemplo, el robot, Roy Batty, el último día de su vida lo invierte en jugar una partida de ajedrez con su creador, el dueño de una compañía multinacional. Roy Batty gana la partida, su inteligencia se ha desarrollado más que la de su propio creador, pero ni su creador ni él mismo son capaces de hallar el medio de detener el deterioro físico que lo llevará a una muerte programada de antemano; Roy Batty, el robot con sentimientos humanos, decide matar a su propio creador, pero perdona la vida al policía que lo persigue.

La literatura que puede adjetivarse de fantástica nace de unas condiciones materiales que hallan a través de los modos de alegorización de la fantasía su cauce expresivo y artístico más adecuado. La afirmación de Adorno sobre el arte, «las creaciones imaginarias son modificaciones de lo empíricamente presente», alcanza un ápice de verdad que se hace más evidentemente cierto al describir las funciones sociales de lo fantástico.

Lo gótico cumple un sinfín de funciones en el mundo moderno, una de ellas es la de devolver al ser humano, a la sociedad, la idea nostálgica de una intensidad perdida, la misma clase de intensidad que añoraba John Keats en su poesía. Pero hay más cosas. El hecho de que la literatura fantástica sea, a la vez, popular, central en el sistema del canon tradicional británico, y que sea, asimismo, ingrediente esencial en la cocina literaria de la infancia, mueve al lector a considerar si no habrá otras expresiones de las necesidades sociales que acaso no sean tan inmediatamente visibles para el lector. En un momento en el que se afianzan los usos sociales y los mecanismos del poder que diferencian a las clases sociales emergentes, la burguesía y la poderosa clase media, parece como si el goticismo, en la figura de Drácula, viniera como anillo al dedo para avisar, por ejemplo, al incauto oficinista (Jonathan Harker) y a su ociosa prometida, Mina Murray, de que hay todo un mundo tenebroso, agazapado entre las sombras, arrinconado en el desván del pasado, que buscara una segunda oportunidad, que buscara su regreso al mundo del progreso industrial y de la razón instrumental. Toda la novela, bajo la tutela de las instituciones psiquiátricas, es una compleja denuncia del atareado y algo cómico Conde que, con sus ataúdes a cuestas, llenos de tierra, parece el clásico especulador inmobiliario que frenéticamente recorre Londres de un lado a otro buscando los mejores lugares donde instalar su propiedad. El valor absoluto, casi eterno, de la tierra se alza como contravalor de los nuevos valores comerciales, de la ciencia y de la eficacia jurídico administrativa, respaldados, a su vez, por la invisible eficacia del tejido industrial que da vida a la gran urbe. Por si fuera poco, el Conde hace literal lo que tradicionalmente ha sido una acusación dirigida contra la aristocracia terrateniente, respecto de la cual no era nada infrecuente oír que chupaba la sangre a los pobres. El conde Drácula no tiene empacho alguno en asumir hasta sus últimas consecuencias esta caracterización: vive, de verdad, de la sangre de sus víctimas. La aristocracia queda así devaluada mediante dos formas de análisis complementarias: si la aristocracia pretendiera el regreso, hallaría no sólo un manicomio esperándola, sino una oposición social que conjuraría en su ayuda nada menos que la tradición, la ciencia y la religión; y, además, ¿qué aristocracia se arriesgaría a invadir este mundo del progreso si éste va a considerar que cualquier conde, por poner un ejemplo, no es sino, a la postre, un personaje de ópera cómica?

No es menos interesante lo que ocurre con la literatura infantil. Es redundante afirmar que la literatura infantil está saturada de ideología: toda la literatura, que no se ocupa de otra cosa que de los valores, es ideología en estado puro. Pero la literatura infantil aborda el problema de los valores desde una perspectiva singular. Los valores hortativos y yusivos son frecuentes en la literatura infantil: los niños deben adquirir la noción de que viven en un mundo de normas, y de que su deber es aprender a hacer carne y sangre de esas normas y del mundo constituido por normas. Así, no es extraño el paralelismo del apogeo del Imperio Británico con la tradición que arranca en *Robinsón Crusoe*, que continúa en *Gulliver's Travels*, que florece en *The Coral Island* y que se convierte en rutinaria arca de maravillas en *La isla del tesoro*. ¿Qué otra cosa podían hacer los jóvenes ingleses sino hacerse a la mar con la pretensión de desembarcar en la primera isla más o menos desocupada con los buenos propósitos de agregarla cuanto antes a la corona de Inglaterra?, ¿qué otra cosa podrían desear los gobernantes ingleses mejor que convertir todo el país en un vasto hogar del jubilado para acoger a su regreso a toda aquella población excedente que en su día se fue del país?, ¿qué mejor que un geriátrico donde pudieran retirarse los fatigados funcionarios de las colonias a pasar cómodamente los últimos años de su vida en una casa de ladrillo rojo, en la campiña inglesa, con un hermoso jardín, para redactar sus memorias o escribir una *Historia de Punjab*? Por otra parte, hay en la visión del niño toda una repulsa de las convenciones del mundo adulto, muy particularmente visibles en las elaboraciones victorianas, que responden a un deseo evidentemente romántico de huir de la realidad: Alicia se dirige al país de las maravillas para encontrarse con una recreación cómica del inevitable té de las cinco; y se burla del mundo adulto, del mundo de la responsabilidad, mediante una divertida parodia de la corte inglesa. La reina despótica se pasa el día buscando responsables, las pobres cartas se pasan el día acusándose entre sí para no ser responsables de nada. Los niños de *Peter*



Daniel Defoe. *Robinsón Crusoe*. (Portada), Hijos de Santiago Rodríguez, Burgos.

Pan, a su vez, se niegan a ingresar en el mundo adulto, hacen rancho aparte, con sus piratas y sus indios, no quieren saber nada de la vasta noche que envuelve a la ciudad.

Por último, en el apartado de la ficción científica, el progreso se contempla con fascinación y horror. En este apartado, el futuro, cuando comienza a desvelar algunos de sus misterios, muestra sorprendentes semejanzas con lo profetizado desde el pasado, y en muy pocas ocasiones son tranquilizadoras estas profecías. La manipulación de la herencia genética está ya a la altura de las pesadillas que se entreveían en *Frankenstein*, y a la altura de las de H.G. Wells. Sin duda, lo que ha propiciado la desconfianza ante el progreso de las ciencias ha sido el temor a la irresponsabilidad política de los científicos. También aquí, como en tantas otras cosas, uno de los pioneros fue Jonathan Swift, cuya inspección de la Academia de Lagado mostró que los científicos podían exhibir sorprendentes matices de la irresponsabilidad si no se les vigilaba de cerca. Los experimentos con la energía nuclear le han dado la razón sobradamente. A partir de aquel momento, el progreso de la ciencia se contempla con una actitud dividida, uno de cuyos ejemplos bien pudiera proporcionarlo el poeta Wordsworth, quien es capaz de apreciar el sentido profético de los cambios futuros que permiten descubrir el alma (y, de paso, la belleza) de los «Vapores, viaductos y ferrocarriles» («Steamboats, viaducts and railways», en *Poems composed or suggested during a tour in the summer of 1833*), pero a la vez se opone tajantemente a que el ferrocarril invada su Arcadia rural de la región de los lagos, y se queja en tres sonetos (*Miscellaneous Sonnets*, 1807) del tendido férreo que unirá Kendal con Windermere; ahora ya no es capaz de apreciar la belleza del futuro, de un futuro al que la técnica hará más cómodo y habitable, ahora se queja de la fiebre del oro que no permite dejar recursos sin explotar, que lleva la guerra económica hasta el último rincón de Inglaterra. Del prejuicio estético favorable a lo natural, frente a la fealdad de lo industrial, nacen muchas de las actitudes de condena del progreso material. Del temor a las consecuencias imprevistas o no deseadas que traerá el progreso de la mano se nutren, asimismo, muchos de los análisis de la ficción científica. El virus ébola ya ha llegado a las pantallas, es seguro que no tardará nada en llegarles el turno a los priones.

Lo fantástico en las letras inglesas abarca áreas capitales de la organización de la actividad y el pensamiento de las sociedades humanas; el relato gótico y la ficción científica tienen como centro de gravedad de sus preocupaciones la consideración de la humanidad en su contexto histórico pasado, presente o futuro. Lo fantástico en los relatos infantiles y juveniles trata de los modos de integración de lo infantil en el mundo adulto, de sus posibilidades y de sus dificultades, y es una verdad averiguada que la más disparatada fantasía infantil no deja de hospedar su simiente de catequesis laica. He dicho anteriormente que lo fantástico en las letras inglesas no es una categoría a la que haya que clasificar como anomalía histórica. En las letras en lengua inglesa las fantasías literarias han sido una constante que puede retrotraerse, si se desea, hasta los primeros poemas escritos en inglés antiguo, hasta *Beowulf*, un poema épico poblado de monstruos terrestres y acuáticos; y llegan hasta el presente sin perder ciertos modos de continuidad: el autor de *El señor de los anillos*, J.R.R. Tolkien, estudioso del inglés antiguo, creó una mitología que tiene una deuda grande con la fantasía inglesa medieval y premedieval. Acaso no haya ninguna razón que explique el porqué de este sorprendente desarrollo, pero, a la luz de los ejemplos señalados, es evidente la funcionalidad retórica de lo fantástico en la literatura inglesa.

Del lapso de vacilación en la literatura romántica italiana

MIRELLA MAROTTA PERAMOS

A mí me corresponde tratar sobre la literatura fantástica en el Romanticismo Italiano, lo cual no deja de ser un problema. Quizá debería empezar diciendo, como se ha aceptado comúnmente, que ésta no existe. Pero no voy a hacer eso, sobre todo porque no estoy de acuerdo con la afirmación; voy a intentar analizar cuáles son los modos y los temas de lo fantástico para poder entender por qué este género literario, tan productivo en el resto de las literaturas europeas, florece tan escasamente en la italiana; al mismo tiempo, presentaré una serie de textos en los que considero que la crítica no se ha detenido suficientemente de modo que, aunque resultan bien conocidos por todos, nunca se ha considerado que en ellos pueda encontrarse una influencia temática y estética de lo fantástico.

En 1984 Italo Calvino vino a España a participar en otro Congreso sobre este mismo tema que se celebró en Sevilla. En su ponencia él decía que en Italia no se había dado durante el Romanticismo una literatura fantástica tal y como se entiende normalmente, que no tenemos en nuestra literatura manifestaciones de lo fantástico *negro* tan presente en la alemana, francesa o inglesa y que ni siquiera contamos con una nueva visita al mundo legendario popular, como la que se dio en España con G.A. Bécquer. “En el siglo XVIII italiano —afirma Calvino—, los cuentos teatrales de Carlo Gozzi marcan el final de una larga tradición, que muere precisamente con la llegada del Romanticismo, de lo maravilloso como linfa de gran parte de la literatura italiana”. Pero lo más curioso de este panorama es que la literatura fantástica renace en Italia con la llegada del Decadentismo, a finales del siglo XIX, en muchas obras de Gabriele D’Annunzio, y se mantendrá viva durante todo el XX, en autores como Aldo Palazzeschi, Massimo Bontempelli, Dino Buzzati o Tommaso Landolfi, hasta llegar al propio Calvino, que no sólo dio a la luz algunas de las obras más bellas e interesantes de este género, sino que recogió en los dos volúmenes de su antología, *Racconti fantastici dell’Ottocento*, los cuentos que le parecían más significativos dentro de este género. Y la tradición no termina con él; en estos últimos años tenemos los cuentos de Antonio Tabucchi como algunos de los mejores representantes de lo fantástico posmoderno.

Qué sucede entonces en el Romanticismo Italiano, por qué esa falta de interés de los autores por la literatura fantástica, por qué, podemos preguntarnos, Calvino no fue capaz de incluir ni un solo cuento italiano dentro de su antología? Quizá la respuesta es que en Italia no tenemos un auténtico Romanticismo, pero esta cuestión nos llevaría a un debate que excede por completo los límites y los intereses de estas sesiones. O quizá lo italiano aporta sólo el marco, el escenario perfecto para que los autores europeos centraran sus obras, ya desde la Novela Gótica, pues sus ciudades medievales y renacentistas, llenas de rincones evocadores y misteriosos, ofrecían un entorno inmejorable para “sugerir ese desdoblamiento de la realidad que pone en marcha el mecanismo de lo fantástico”. O quizá, simplemente, debemos buscar en otra dirección, o en la dirección correcta, y ver qué elementos, qué temas dentro del complejo entramado de modos expresivos que forman este género narrativo sí calaron en el espíritu de nuestros autores.



Zerbin le Forouche. Conte napolitan. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus. 1868.

Lo primero que debo decir es que no es cierto que no existan escritores románticos italianos que se hayan dedicado a la literatura fantástica. El hecho de que Calvino no quisiera incluirlos en su colección de cuentos responde más a una especie de orgullo de la propia literatura que le hacía no querer, como él mismo dijo en más de una ocasión, poner nombres italianos de segunda fila junto a los grandes escritores del Romanticismo europeo, que a una ausencia real y efectiva. Así, tenemos, por ejemplo, el *Mefistófeles* de Arrigo Boito, los *Cuentos fantásticos* de Ugo Tarchetti, o un gran número de cuentos de Zena y Di Giacomo.

Pero, como he apuntado un poco más arriba, creo que es posible encontrar obras de los considerados autores *mayores* en las que lo fantástico ha dejado claramente su impronta. Remo Ceserani, uno de los críticos que ha trabajado con más acierto sobre este género literario, lanza una hipótesis innovadora por la que sería la propia presencia del amor, como fuerza y como impulso supremo dentro del Romanticismo, la que daría lugar a las formas literarias propias de este movimiento, como la narración histórica, la narración de ambiente rústico y la narración fantástica. Y como ejemplo de esta relación presenta precisamente un texto de Ugo Foscolo,

una carta a su amada Antonietta Fagnani Arese. Sin detenerme mucho tiempo sobre este punto, sí quisiera recoger aquí las unas pocas líneas de esta carta:

“¡Ay!, ahora siento que te amo, que debo amarte eternamente. (...) (Si pudiera hacer eternas tu belleza y tu juventud! (...) Si tú, que estás tan enferma y que eres tan cara a mi corazón, tan necesaria, Antonietta, a este desventurado joven..., si tú expirases entre mis brazos...,) qué otro refugio me quedaría sino tu sepultura? Uniría mi cadáver al tuyo con tal de no sobrevivir en el llanto, rodeado de la maldad y de la estupidez de los hombres.”

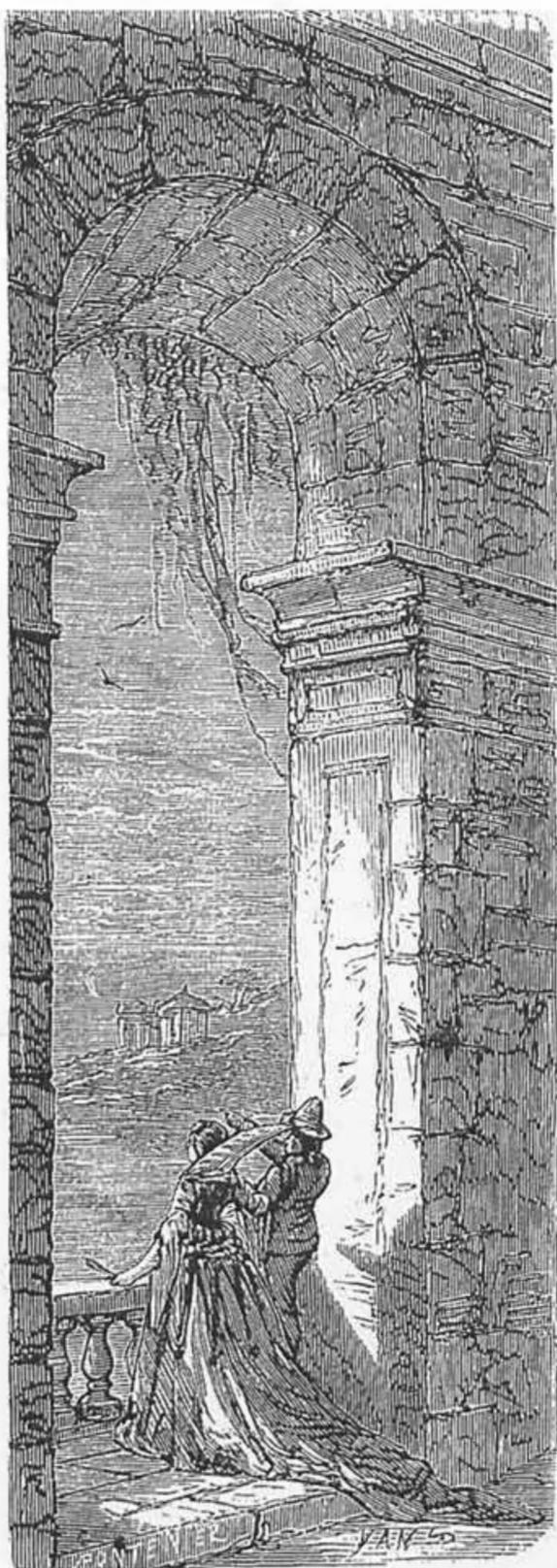
Pero no es éste el único texto de Foscolo que podemos citar; resulta evidente que, por lo menos, se nutren de toda la estética y las formas de lo fantástico sus obras mayores, como *I Sepolcri*, o el soneto *Alla sera*, o la carta tan conocida “In Santa Croce”, dentro de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, donde el protagonista siente que se le eriza el vello y los escalofríos recorren su cuerpo al ver cómo bajan y suben corriendo por las montañas las almas de los Toscanos que habían dado su vida por la patria, con las espadas y las ropas ensangrentadas, gritando y abriéndose de nuevo las viejas heridas. Y continúa el poeta: “Gritando, yo huía sin rumbo, mirando hacia atrás. Y esas horrendas fantasías me perseguían sin cesar; y todavía ahora, cuando me encuentro solo, de noche, noto alrededor mío esos espectros, y con ellos, un espectro más tremendo que todos ellos, que sólo yo conozco”. Lo que sucede, es que estas palabras tan bellas desembocan en una lamentación absolutamente real y racional por la decadencia de la amada patria.

Quizá es éste el verdadero problema de la literatura fantástica en Italia, si es que debemos llamarlo problema, el hecho de que los autores no son capaces de perder nunca del to-

do su relación con la razón, con la vida de todos los días impregnada de problemas reales. Desde este punto de vista, podríamos calificar estas obras de *desvarío*, de ese breve instante en el que la irracionalidad irrumpe en la razón y la confunde. Lo cual, en cualquier caso, es ya uno de los elementos propios de la literatura fantásti-



Zerbin le Farouche. Conte napolitan, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.



Zerbin le Farouche. Conte napolitain, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

chas, como el *Dialogo di un Folletto e uno Gnomo*, donde el Folletto, el espíritu del aire de las leyendas populares, establece una conversación perfectamente racional con el Gnomo, en un mundo desierto y silencioso del que ha desaparecido la raza humana pero que continúa su curso impertérrito, ajeno a la tragedia del hombre; o el *Dialogo della Natura e di un'anima*, o el *Dialogo della Terra e della Luna*, donde ya los títulos nos dan indicaciones del tipo de aproximación a lo fantástico que persigue el autor. Pero

ca. Encontramos, por ejemplo, la definición de este género dada por el crítico Pierre-Georges Castex donde se nos presenta lo fantástico caracterizado “por una intrusión repentina del misterio en el marco de la vida real”. O el mismo Todorov, con su definición tan criticada pero que nunca puede ser obviada del todo, que afirma: “lo fantástico es la vacilación que experimenta un ser, que sólo conoce las leyes naturales, ante un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (...) Lo fantástico dura sólo el tiempo de tal vacilación; vacilación común al lector y al personaje; ambos deben decidir si aquello que perciben forma parte o no del campo de la “realidad” tal y como ésta es en opinión de la generalidad de la gente”.

El otro gran escritor del Romanticismo italiano es Giacomo Leopardi y en él podemos descubrir también un núcleo fantástico en muchos de sus diálogos, en las *Operette Morali*, e incluso en composiciones poéticas, como en el fragmento que describe un sueño en el que la Luna baja del cielo y se posa en un prado. Si al hablar de Foscolo hemos tenido que buscar qué es lo que hay de fantástico dentro de su clasicismo y su realismo, con Leopardi la operación, en principio, nos parece todavía más complicada. Sin embargo, las dos definiciones que acabamos de ver aportan el marco de referencia sobre el que poder trabajar. En Leopardi lo inexplicable se esconde y se confunde con la cotidianidad más insignificante y más trivial, más realista y más burguesa. Los procedimientos de la vacilación se convierten en técnica narrativa, todo ello teñido siempre del color que le confiere su procedimiento más querido: la ironía. Si trabajamos desde este punto de vista, resulta muy sencillo encontrar obras fantásticas en la producción de este escritor. Podríamos enumerar mu-



Zerbin le Farouche. Conte napolitain, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

quizá los más interesantes sean, en primer lugar, el *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, escrito en 1824, año en el que se difundía por toda Europa la pasión por los relatos en los que el miedo de lo macabro y lo sobrenatural se tiñe de ironía; en él encontramos, por un lado, el tema de los muertos que cobran vida por un breve espacio de tiempo ante los ojos atónitos de un científico y, por otro, pero perfectamente imbricado con el primero, el de la perplejidad del hombre de ciencia que ha confiado ciegamente en la razón y que siente cómo caen ante sí todas las leyes de la naturaleza. El otro texto muy interesante es *El Dialogo della Natura e di un Islandese*, en el que un número importante de temas y motivos de la literatura fantástica se unen para crear una de las obras más conseguidas del autor. Aparece aquí el viaje imaginario, con todo lo que éste representa de paso al otro lado, a lo desconocido y fantasmagórico, la irrupción de lo popular e histórico en la leyenda de Vasco de Gama, lo monstruoso en la figura del gigante, lo grotesco en la mujer de enormes proporciones de la que no se puede saber si es bella o espantosa. Como muestra de esta asensibilidad fantástica en Leopardi, citaré las líneas iniciales de este diálogo que considero suficientemente elocuentes:

“Un Islandés, que había corrido la mayor parte del mundo y habitado las más diversas tierras, yendo cierta ocasión por el interior de África y cruzando bajo la línea del equinoccio hacia un lugar nunca penetrado por hombre alguno, tuvo un sorprendente encuentro similar al de Vasco de Gama al cruzar el Cabo de Buena Esperanza, cuando el mismo Cabo, guardián de los mares australes, se le hizo presente, bajo forma de gigante, para disuadirlo de tentar esas nuevas aguas. Vio a lo lejos un busto enorme, que en un principio imaginó debía de ser de piedra, semejante a los colosos vistos por él, muchos años antes, en la isla de Pascua. Pero llegando más cerca, se percató de que era un desmesurado cuerpo de mujer sentado en el suelo, con el busto erecto, apoyada la espalda y el codo en una montaña; y no irreal sino viva; de rostro entre hermoso y terrible, de ojos y cabellos muy negros; ella lo miraba fijamente; permaneció así, sin hablar, durante un largo tiempo; finalmente dijo:

Nat. ¿Quién eres? Qué buscas en estos lugares donde tu especie era desconocida?

Isl. Soy un pobre Islandés, que voy huyendo de Natura; y después de haberla rehuido durante casi toda mi vida por mil partes de la tierra, la rehuyo ahora por ésta.

Nat. Así huye la ardilla de la serpiente de cascabel hasta que cae en sus fauces por sí misma. Yo soy aquella que rehuyes.”



Zerbin le Farouche. Conte napolitan, 1868. La-boulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

Como puede intuirse ya desde el giro que está tomando el *Diálogo*, al final, todo texto de Leopardi desemboca siempre en el dolor y el lamento del hombre que ve cómo se desvanecen todas sus ilusiones y siente que todo alrededor suyo, desde la propia naturaleza, le es hostil.

Evidentemente, para poder demostrar que en estas obras aparecen suficientes elementos de lo fantástico como para poder rechazar la afirmación de que este género está fuera de la literatura romántica italiana, debería continuar con el análisis de estas obras, pero eso no es posible por las restricciones que tenemos. Sin embargo, con estos pocos ejemplos, espero haberles mostrado que en Italia, durante el Romanticismo, si bien no tenemos una auténtica producción de narrativa fantástica, sí que tenemos una serie de obras en las que lo fantástico aparece, se abre camino y dura un instante, el instante de la “vacilación” de Todorov, el lapso del paso del mito al logos.

Literatura fantástica en Lengua Árabe

MONTSERRAT ABUMALHAM

El siglo XIX se corresponde, poco más o menos, con el siglo XIV de la hégira. Esta diferencia de cómputo temporal pone sobre aviso acerca de las posibles diferencias que puedan existir en los desarrollos de determinados géneros literarios porque, aunque el tiempo es una categoría universal, no todos los tiempos son iguales ni se mueven a la misma velocidad.

La literatura fantástica es, como tantas otras formas literarias, bastante universal. El hombre parece necesitado de dar rienda suelta y sin trabas a su imaginación, pero ese imperativo no es ajeno a la realidad temporal que se vive o se experimenta ni al avance o retroceso de las sociedades. De manera que no en todas las culturas ni en todos los lugares ha de coincidir un movimiento literario que desarrolle el género fantástico, ni siquiera ha de producirse necesariamente de la misma manera ni con los mismos fines.

Así, en Literatura árabe, en general, podemos decir que se dió un florecimiento de la Literatura fantástica entre los siglos VIII y IX (siglos II y III de la hégira) y que, con distinta intensidad y fortuna, ha seguido dándose producción de este género hasta finales del siglo XIX. En particular, en el seno de las comunidades cristianas de Oriente Medio y siempre dentro del ámbito de lo que llamaríamos literatura religiosa. Los relatos de la Dormición de la Virgen, por ejemplo, están llenos de elementos de la literatura fantástica¹.

La propia literatura religiosa semita, en general, es una fuente de inspiración para este género literario, al cultivar los apocalipsis o los viajes ultramundanos. Y así ocurre también en el ámbito musulmán, donde las hagiografías o los relatos de las visiones y milagros del profeta Muhammad y de otras personalidades venerables se hallan cuajados de elementos fantásticos, al igual que ocurre en las descripciones del Paraíso o de los Infiernos².

¹ Una edición española de varios relatos de este tipo, realizada por Pilar González Casado, verá pronto la luz en la Editorial Trotta de Madrid. Así mismo, J. P. Monferrer ha publicado relatos apócrifos del Antiguo Testamento que contienen numerosos elementos fantásticos, *Cfr. Historia de Adán y Eva (Apócrifo en versión árabe)*, Granada, 1998.

² Relatos hagiográficos a cargo de F. Rodríguez Mediano o descripciones del Paraíso, a cargo de J.P. Monferrer se pueden encontrar en *Antología de textos religiosos musulmanes* (coord. M. Abumalham) de próxima aparición en Editorial Trotta de Madrid. Así mismo, es ya una obra clásica la de M. Asín Palacios, *Vidas de Santones andaluces*, Madrid, 1981.



Figura 1. *Encuentro de Mahoma y Gabriel con unos ángeles.* Ilustración del Libro de la escala de Mahoma, manuscrito uigur de la Biblioteca Nacional de París.

En este sentido, es digno de señalar que relatos ampliados sobre la visita del profeta Muhammad al Paraíso o a los Infiernos, cuya tradición viene avalada por estar recogida entre los *hadices* canónicos³, han tenido una gran difusión en el mundo musulmán y existen variantes en casi todas las lenguas empleadas por los musulmanes, como es el caso de la ilustración que se acompaña (Fig. 1), o han sido objeto de traducción a otras lenguas como el latín⁴.

³ Véase la *Antología...*, a cargo de M. Abumalham. También, M. Abumalham, *El Islam*, Madrid, 1999, pp. 62, 68-70 y 80-83.

⁴ Cfr. *Libro de la Escala de Mahoma. Según la versión latina de Buenaventura de Siena*, J.L. Oliver Domingo (trad.), Madrid, 1996.

Si parece irreverente este planteamiento, habrá que definir entonces a la literatura de este género como una literatura profana estrictamente dedicada al entretenimiento y, en este sentido, a partir del siglo XIII, es decir en el siglo VII u VIII de la hégira, hay un florecimiento de la Literatura fantástica en las *Mil y una noches*⁵, obra en la que aparecen múltiples narraciones, de origen oral y popular, que ofrecen todos los elementos propios de la literatura fantástica, aún cuando no resulten tan imaginativas y creadoras como las narraciones de la literatura religiosa. En este sentido, casi no merece la pena mencionar el ciclo de los viajes de *Simbad*, cuentos tan célebres como «Alí Babá y los cuarenta ladrones» o el menos conocido de «Las llaves del destino» (Fig. 2). Cuentos, todos ellos, en los que aparecen muchas de las claves de la literatura fantástica; lo misterioso, lo mágico, el largo viaje a tierras desconocidas o la intervención de seres legendarios. Así mismo, como ocurre al menos con el ciclo de los viajes de *Simbad*, subyace a la pura diversión y entretenimiento, que parecen ser las razones últimas de esta literatura, una cierta crítica social o al menos un retrato de algunos de los vicios y corruptelas del poder, de tal manera que cumple una misión de denuncia, aunque parezca un género de evasión.

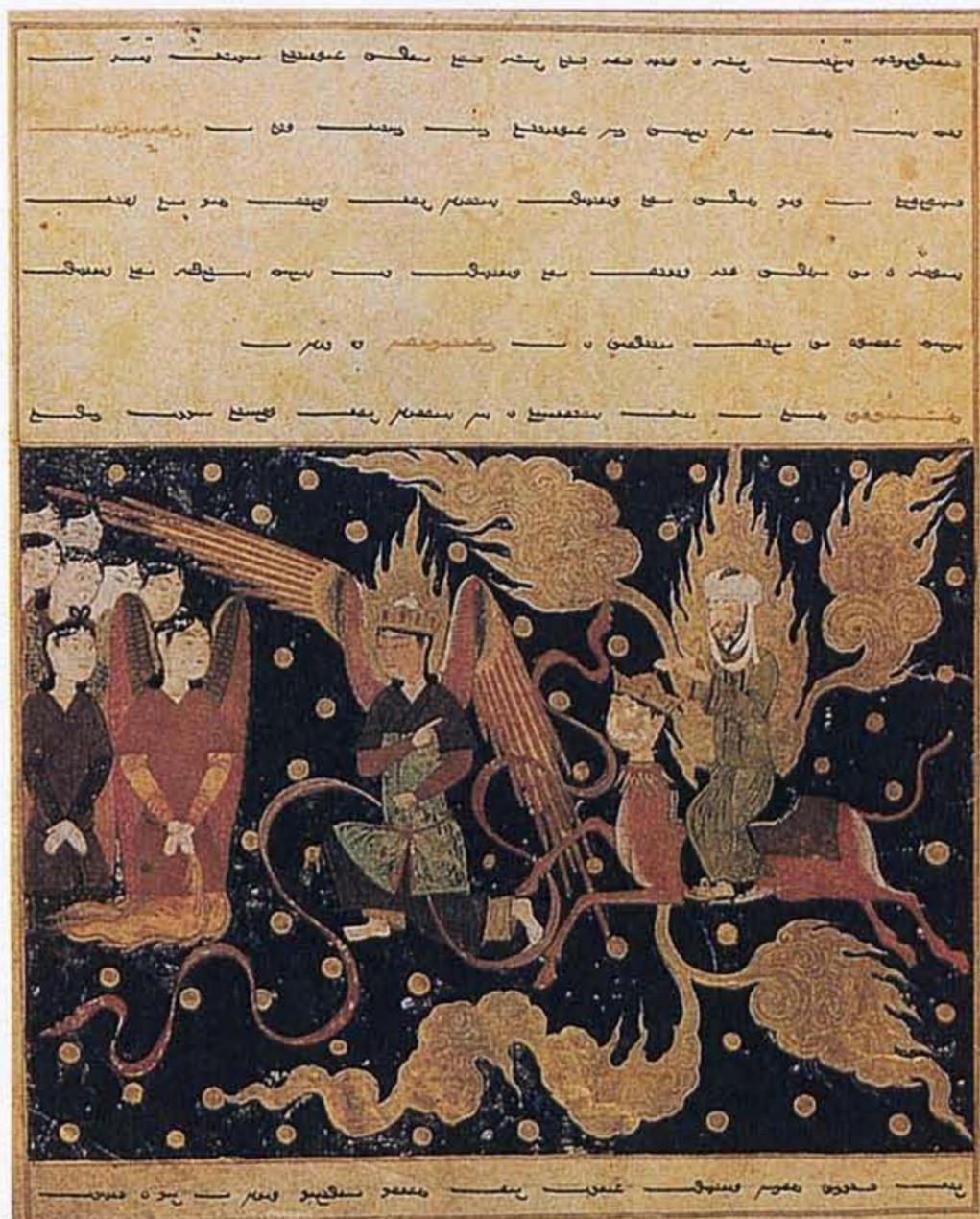
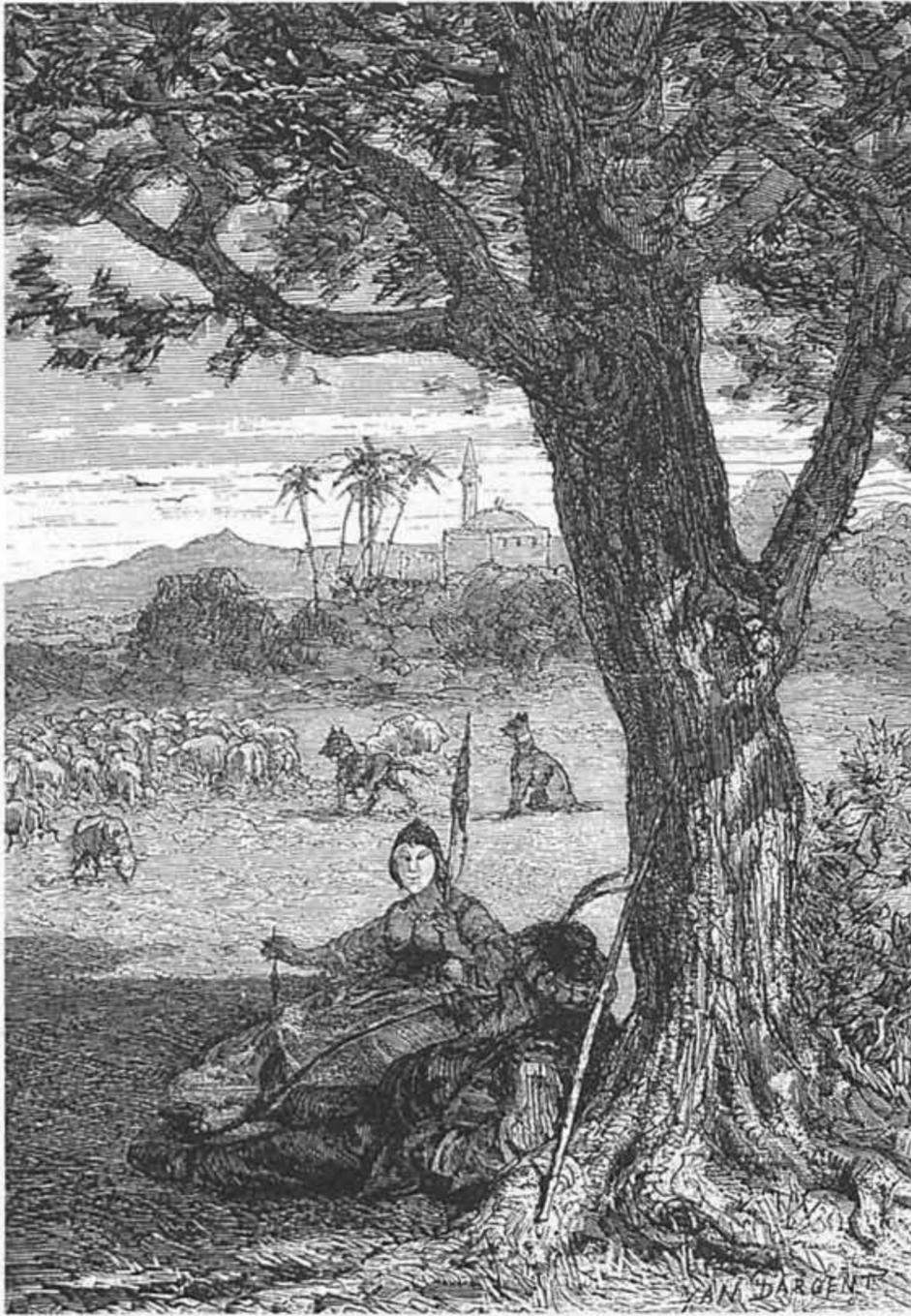


Figura 2. Ilustración del cuento, «Las llaves del destino», de las Mil y una noches.

⁵ Es muy recomendable la traducción de J. Vernet, *Las mil y una noches*, ed. Planeta, 2 vols. Barcelona, 2000.



Le Pacha Berger. Conte turc, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

además de numerosísimos estudios sobre la Lengua y la Literatura árabes, llevó a cabo una labor de creación literaria en la novela histórica que ha dado lugar a más de sesenta títulos y que no ha dejado ningún período de la Historia del Islam sin tocar. Su obra no ha sido aún suficientemente estudiada por lo extenso de su producción, por la propia extensión de cada una de sus novelas y por la documentación y detalle con que se reproducen los ambientes e incluso la lengua de cada momento histórico escogido.

Pero la obra de Zaydan, junto a la de otros autores y traductores de obras occidentales de ese corte, dejó un re-

⁶ *Introducción a la Literatura árabe moderna*, Madrid, 1974, p. 53.

⁷ En español han aparecido diversas novelas de este corte, pero en particular es significativa *Las noches de las mil y una noches*, de Mahfuz, en traducción de M.^a L. Prieto, Barcelona, 1996.

⁸ Trad. de M.^a Luz Comendador, Madrid, 2000.

En la coincidencia del siglo XIX con el siglo XIV de la hégira, se produce, no obstante, un fenómeno histórico que comienza a acercar el desarrollo de las modas literarias y, por tanto, de los géneros. El colonialismo, iniciado con un primer contacto de los franceses con Egipto, a finales del siglo XVIII, va a provocar la adopción de muchos géneros literarios, entre los que figuran la novela histórica y el teatro. La novela histórica, cuyo máximo representante en el siglo XIX y primeros años del XX, será Yuri Zaydan, un libanés polígrafo y estudioso, radicado en Egipto, a quien P. Martínez Montávez califica como un *incansable ?Walter Scott? de la literatura árabe moderna*⁶, tendrá un gran auge y se seguirá cultivando hasta el presente. Sirva de ejemplo mucha de la obra de Naguib Mahfuz⁷ o la de otra autora egipcia como Radwa Ashur que publicó entre 1994 y 1998 una trilogía titulada *Granada*, cuyo primer volumen acaba de ser traducido al español⁸.

Yuri Zaydan, el iniciador del género,



Le Pacha Berger. Conte turc, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.



Le Pacha Berger. Conte turc, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

gusto por el pasado y creó la fantasía de un mundo mejor perdido y que habría de ser recuperado. Así, en lugar de viajes a la luna o historias de fantasmas y aparecidos, un tema favorito y que perdura hasta hoy es el tema de Al-Andalus, el paraíso perdido, añorado y nunca recobrado y la sombra de Boabdil que vaga por los salones de la Alhambra derramando amargas lágrimas. A este tema ha dedicado un extenso estudio muy revelador Pedro Martínez Montávez⁹.

No obstante, ya no podemos hablar de literatura fantástica propiamente, sino de la creación de un recurso literario que permite la creación de un marco simbólico de búsqueda identitaria. Si somos pesimistas ante las consecuencias de los acontecimientos históricos ocurridos en los últimos diez años en el Mundo Árabe, no nos cabe duda de que este recurso literario tendrá aún largo aliento. De este modo, la Literatura fantástica árabe, directamente heredera de la imaginación romántica, tiene una terrible continuidad en el Mundo árabe actual, aunque no se trate de un género de evasión, sino más bien que da expresión a un grito angustiado que obliga a mirar al pasado y a reclamar cuándo el futuro podrá asemejarse en algo a aquel otro tiempo mejor.



Le Pacha Berger. Conte turc, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

⁹ *Al-Andalus. España, en la Literatura árabe contemporánea*, Madrid, 1992.

¹⁰ Publicada en árabe en 1991 y en español en 1997.

Por ello, los personajes de las novelas de hoy, en muchos casos, intentan ser arrebatados del mundo real como lo fuera el Profeta Elías; eso es lo que ocurre en la novela *El carro dorado* de la egipcia Salwa Bakr¹⁰. Por eso, podemos considerar a Amin Maaluf, aunque escriba en lengua francesa, un autor plenamente perteneciente a la Literatura árabe contemporánea, ya que no ha hecho sino seguir los pasos de Yuryi Zaydan y reivindicar un pasado de gloria.

En Literatura árabe, se dan diversos ámbitos y períodos en los que se cultiva alguna modalidad de literatura fantástica, desde la literatura religiosa más antigua, pasando por la profana de origen popular, hasta llegar a la literatura culta contemporánea. Sin embargo, sus orígenes e intencionalidades no son exactamente los que se puedan detectar en las literaturas europeas.

La figura del vampiro en la Literatura Romántica

JOSÉ LUÍS GONZÁLEZ MARTÍN

Permítanme comenzar esta ponencia citando a Bram Stoker: “La fuerza del vampiro reside en que nadie, o casi nadie, cree en su existencia”.

No obstante, si examinamos el folklore y la mitología a lo largo del mundo y de la historia vemos cuan errónea es la frase que el creador de Drácula ponía en boca del profesor Van Helsing. La figura del vampiro ha estado presente en las creencias de multitud de pueblos y culturas, separados entre sí por miles de años y de kilómetros, en distintas encarnaciones que van desde el kiang-si, el peludo vampiro chino, hasta el vrykolakas griego, pasando por el mulo de los gitanos.

Estamos por tanto, ante un fenómeno de alcance universal que, sin embargo, nunca hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII tuvo tanta difusión, despertó tanto interés y desató enconadas polémicas entre defensores y detractores de su veracidad. Es por ello que para comprender en que circunstancias es engendrado el vampiro literario debemos situarnos en los últimos años del siglo XVII en Europa oriental.

En 1693, la publicación parisina *Le Mercure Galant* publica un artículo que recoge unos extraños fenómenos que se están produciendo en Polonia y Rusia: los ataques que sufren el ganado y ciertas personas por parte de unos seres, denominados localmente Upirtz y Striges en latín, para alimentarse de su sangre. Lo sorprendente es que dichos seres son, supuestamente, cadáveres vivientes que actúan a determinadas horas del día y de la noche.

En números posteriores irán aumentando este género de noticias que, pese a ser conocidas en Europa occidental en la fecha antes mencionada, llevan produciéndose hace décadas en el levante europeo.

El público lector se muestra estupefacto ante los hechos y se multiplican las publicaciones que ofrecen testimonios sobre las actividades de los no-muertos, las cuales irán aumentando en número y en espectacularidad con el paso de los años, sobre todo a partir de la segunda década del siglo XVIII, a medida que el Imperio Otomano cede territorios en Europa del Este, como una importante porción de Serbia. Por esta época se ha

producido la eclosión de la cuestión, que se extiende de norte a sur de Europa oriental, de Rusia a las islas griegas; concentrándose especialmente en la zona de los Balcanes.

Famoso es el caso de Piort Plojogowitz, que Montague Summers sitúa en 1728 y otros autores en 1725. Acaecido en Kisolova, la actual Serbia, donde el antes mencionado, tras su muerte a la edad de 62 años, regresó de los muertos y dio muerte a diversos familiares y vecinos, entre siete y diez según versiones, que fallecieron debido a una masiva pérdida de sangre. Las autoridades tomaron cartas en el asunto y exhumaron los cuerpos de Plojogowitz y sus supuestas víctimas encontrándose en excelente estado de conservación, pese al tiempo transcurrido desde los fallecimientos; tras lo que el verdugo procedió a atravesar sus corazones con estacas. Este hecho puso fin a la aparición de espectros chupasangres.

Sin embargo, el caso paradigmático es el Arnold Paole, acaecido en 1732 y difundido por la publicación *Le Glaneur Historique*.

Arnold Paole era un joven campesino que había regresado a su pueblo natal tras cumplir el servicio militar en una zona de Grecia fronteriza con el Imperio Turco. Parece ser que allí había sido atacado por un vampiro, él mismo declaraba que esta zona estaba infestada por estos seres, y para no convertirse tras su muerte en uno de ellos siguió la costumbre local de comer tierra de la tumba del vampiro y restregarse el cuerpo con la sangre de éste. Al poco de restablecerse en su hogar y en el transcurso de la recolección de la cosecha, Arnold cayó desde lo alto de un carro y falleció a los pocos días.

Un mes después empezó a circular el rumor de que se le había visto deambular por el pueblo durante la noche. Algunos testigos de estas visitas enfermaron súbitamente y hubo cuatro fallecimientos en un plazo de cuarenta días, hecho que provocó la histeria general y la intervención de las autoridades. Una comisión formada por funcionarios civiles, oficiales del ejército, cirujanos militares y las autoridades locales procedieron a exhumar los cadáveres. Se encontraron con que el cuerpo de Arnold estaba fresco y lozano, la boca repleta de sangre y las uñas y cabellos en proceso de crecimiento. Se procedió a clavarle una estaca en el corazón, hecho que provocó, según los testigos, terribles contorsiones y gritos por parte del cadáver. Al resto de los fallecidos se les aplicó el mismo tratamiento.

Sin embargo, y lejos de que esto pusiera fin al asunto, seis años más tarde se produjo una nueva epidemia de vampirismo, en la que personas contraían una súbita debilidad y morían repentinamente. Las autoridades se encontraron entonces con quince cuerpos sospechosos de ser vampiros, a los que se les aplicó el tratamiento habitual. Se llegó a la conclusión de que una nueva ola de vampirismo se había producido al consumir carne de animales a los que Arnold Paole había atacado años atrás.

Este caso de supuesto vampirismo es quizás el más importante debido a varias razones:

Demuestra el interés con que se seguían estos sucesos en Europa occidental por parte de estamentos intelectuales, casas reales y el público en general. El propio Luis XV encargó al duque de Richelieu un informe detallado sobre el asunto.

También supone que el vampirismo ha dejado de ser una mera superchería para convertirse en una cuestión de orden público, que provoca la histeria colectiva donde se produce y que obliga a las autoridades competentes a poner en marcha todos los resortes de la maquinaria del Estado.

Por otra parte el caso Paole produce la inclusión del vocablo “vampiro” en los idiomas occidentales. Hasta ahora se había denominado al vampiro según la nomenclatura local (llámese Strigoi, Upir, Moroi, en Rumania; Viesczy en Rusia; Blantsanger en Bosnia) o utilizando términos clásicos de seres con cierta semejanza con los vampiros (Lamia, Estriga, etc...). Cuando el antes citado artículo de *Le Glaneur Historique* relata el caso Paole introduce el vocablo en la lengua francesa, al igual que hará el *London Journal* una semana después reproduciendo el mismo relato e introduciendo el vocablo al inglés.

A partir de ese momento el fenómeno se torna imparable y se instaura una auténtica edad de oro del vampirismo.

Empiezan a escribirse tratados sobre el tema, ampliando lo referido por periódicos o los testimonios de viajeros y diplomáticos, tales como *Magia Posthuma* (1706), *Dissertatio Physica de Cadaveribus Sanguisuguis* (1732) o *Dissertatio de Vampiris Serviensibus* (1733) entre otros. Sin embargo no será hasta 1746 cuando se publique el gran clásico sobre el tema, obra del padre Agustín Calmet, *Traite sur les Apparitions des Esprits, et sur les Vampires* o *Tratado sobre los vampiros*, como reza la última edición española hasta la fecha; obra en dos volúmenes, en la que el segundo está dedicado íntegramente a los vampiros.

La obra se publica en medio de la controversia entre defensores y detractores de la veracidad de los hechos y, aunque la intención de Calmet es la de refutarlos, al final consigue involuntariamente lo contrario: consagrar la cuestión.

No olvidemos que todo esto está sucediendo en pleno Siglo de las Luces, y los pensadores ilustrados entran de lleno en el debate, en contra, por supuesto, desde el principio. Armados con la fuerza de la razón, condenan todo lo que suena a superstición o irracionalidad. Conocidos ilustrados como Voltaire, fustigaron en sus obras esta creencia. Este, en su *Diccionario filosófico*, se indignaba de la creencia sobre tales seres en pleno siglo XVIII y consideraba que “(...) los auténticos chupasangres no habitan en cementerios sino en agradabilísimos palacios”. Añadía que “Desde 1730 a 1735 sólo se oyó hablar de vampiros; se les acechó, se les arrancó el corazón, se les quemó: se parecían a los antiguos mártires; cuantos más quemaban, más aparecían.”

También J.J.Rousseau terció sobre el tema: “si hay en el mundo una historia bien documentada es la de los vampiros. No le falta nada: procesos orales, certificados de notables, de cirujanos...”. Si bien estas afirmaciones



Le chateau de la vie, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.



Nosferatu, Prana-Film. Ilustración de Grau, 1922.

estaban cargadas de ironía han sido utilizadas habitualmente, de manera capciosa, por quienes han pretendido legitimar la cuestión amparándose tras el nombre de un ilustre racionalista. Poco a poco las ideas racionalistas también irán alcanzando los lugares más remotos de Europa, acompañados de progresos científicos, provocando la paulatina disminución de casos de vampirismo. Por otro lado, el público occidental se empieza a interesar en otras cuestiones, tales como los avances del progreso o las nuevas propuestas políticas de los ilustrados, todo ello obligará al vampiro a abandonar las páginas de las revistas y los salones de tertulias.

El pensamiento racional promovido por la Ilustración y la recién nacida Revolución Industrial, que provocará cambios radicales en el modo de vida europeo, serán los que “claven la estaca” en el corazón de la figura del vampiro. Este no será su fin definitivo, ya que se seguirán produciendo epidemias y casos de vampirismo como los de Servia (1825), Hungría (1832), Danzig (1855), Grisswold, estado de Connecticut (1854); Rhode Island (1896), estos dos últimos en EEUU.

Creo que con lo dicho hasta ahora podemos hacernos una idea clara de cuánto influjo tuvo la figura del vampiro sobre Europa entera. Obviamente el ámbito artístico no iba a librarse de esta influencia, siendo los románticos los que reivindicaban su figura.

Frente al pensamiento positivista impulsado por la Ilustración, surge una reacción que opone la pasión a la razón y que defiende una mirada nostálgica a un pasado lleno de heroicidad y maravillas. Unas frases pronunciadas por el protagonista de uno de los relatos que comentaré más tarde, *La familia del Vurdalak*, ilustran a la perfección este sentir: “(...) se ha cambiado mucho desde aquella época, y hace poco aún, la Revolución, al abolir las creencias paganas junto con la religión cristiana, puso en lugar de ambas una nueva deidad, la Razón. El culto de esta deidad nunca me fue grato...”

Según los expertos es J.J. Rousseau quien inaugura el Romanticismo con la publicación de su novela *La nueva Eloisa* en 1761.

Sin embargo, ya en 1748, el vampiro había hecho su debut literario de la pluma del poeta alemán Heinrich August Ossenfelder en su poema *Der Vampir*.

Debo constar que las primeras andanzas del vampiro en el mundo de la poesía, y a lo largo de todo el siglo XVIII se deben a autores de nacionalidad germana.



Drácula. Cartel de Hammer Films, 1958.

A Ossenfelder le seguirían Thomas Burgüer con su obra *Lenore* (1773) y la más popular *La novia de Corinto* de Goethe (1797).

Más que el vampiro, el protagonista de estos versos es una figura proto-vampírica, apenas perfilada y que está más cerca de la lamia de la antigüedad clásica que del no-muerto centroeuropeo. Los vampiros de estas obras son la mayoría féminas que vuelven de la tumba para satisfacer a la vez sus necesidades amorosas tanto como las alimenticias, a las que se entregan sus víctimas/amantes sin resistencia, dándose la mano en ellas el eros y el thanatos e inaugurando la figura de la mujer fatal. Para distanciarse más aún del vampiro “real” asume un físico de extremada belleza e ígnea, a la vez que funesta, pasión; de la que eran tan devotos los románticos.

La obra más conocida de este periodo es *La novia de Corinto* de J.W. Goethe, en la que un joven recibe la visita del espectro reviviente de su prometida fallecida para consumar el matrimonio que la muerte ha impedido, a la vez que para alimentarse de su sangre.

Goethe, en la más pura tradición romántica, escribió esta balada basándose en ciertas leyendas locales referentes al tema. Además dota al vampiro de rebeldía, suprema rebeldía de obviar la muerte para regresar junto a su amado y gozar de los placeres de los mortales. Distorsionando de una manera siniestra el *Carpe Diem*, ni la muerte puede hacerla desistir de los placeres.

Posteriormente, los poetas británicos románticos de principios del siglo XIX, que también incluyen una fuerte carga sobrenatural en sus creaciones, recogerán el testigo de sus antecesores alemanes. De hecho el poema de Burgüer antes mencionado, *Leonore*, gozó de gran popularidad en Inglaterra cuando fue traducido en 1796. Influyó a Coleridge a la hora de escribir *Christabel* y, supuestamente, indujo a Percy B. Shelley a dedicarse a la poesía.

Hay imaginería vampírica en obras como *La rima del anciano marinero* de Coleridge, o *Lamia* de Keats, título elocuente per se y basado en una leyenda recogida en *La vida de Apolonio* de Tiana de Filostrato, en *Thalaba el destructor* de Robert Southey, quien realizó una investigación sobre el vampirismo para documentarse, citando casos como el de Arnold Paole en el prólogo; o, entre otras varias, *The Giaour* de Byron, autor al que me referiré más adelante.

El rasgo más característico que aportan los románticos al vampiro literario es el de otorgarle la categoría de personaje satánico, desde el punto de vista del Satanás de *El paraíso perdido* de Milton, o cainita. Es un personaje maldito y patético, castigado por incumplir o infligir alguna ley suprema, viéndose convertido en una espantosa criatura “(...) paria entre los demonios” como diría Montague Summers.

Por fin el vampiro hará su aparición en la literatura en prosa, tras la aparición de algún proto-vampiro anterior como la Brunhilda de *No despertar a los muertos* de Ludwig Tieck. John W. Polidori será el creador de una obra “(...) que posee un interés que va más allá de su mérito literario”, en palabras de E.F. Bleiler. *El vampiro*, este es su título, fue publicado en 1819 en la revista londinense *New Monthly Magazine* y narra la relación del joven e ingenuo Aubrey con el satánico Lord Ruthven, quien más tarde se nos revela como un no-muerto; y cómo debe evitar que el chupasangre despose a su hermana y se sacie con ella. En el momento de su publicación la autoría de la obra le fue atribuida a Byron, hecho que fue creído por todo el mundo aunque

más tarde se rectificara. Sin embargo, sí debemos otorgarle la autoría moral e intelectual a Byron, ya que es él, el mismísimo vampiro que retrata el relato, reflejando Polidori episodios de su relación con el satánico Lord y de la vida con éste.

El nombre de Ruthven lo toma Polidori de la novela *Glevarnon* (1816) de Caroline Lamb, antigua amante desechada de Byron. La novela es una pseudobiografía de Byron en la que se le ridiculiza bajo el nombre de Ruthven Glevarnon. En *El vampiro* Byron será enmascarado de nuevo con el seudónimo de Lord Ruthven y el propio Polidori será el joven protagonista: Aubrey.

Ambos deciden emprender un viaje juntos para recorrer Europa, trasunto del que emprendió Byron junto a Percy y Mary Shelly, entre otros, acompañado por Polidori en calidad de médico personal.

Se nos retrata a Ruthven como a un ser que promueve el vicio y el pecado, que se regodea con la desesperación del virtuoso y que se regocija en el mancillamiento de jovencitas inocentes y puras, hechos que también son imputables a Byron aunque en menor grado. Todo un libertino y Don Juan, aunque aquí el término con que los angloparlantes denominan Don Juan, Ladykiller, será llevado hasta las últimas consecuencias.

La conducta aberrante de Ruthven provoca el aborrecimiento de Aubrey y que ambos sigan caminos diferentes. Sin embargo, tras ciertos sucesos en Grecia, Aubrey enferma gravemente y es atendido fervorosamente por Ruthven, "providencialmente" aparecido. Esta situación también se dio entre Polidori y Byron: harto de las humillaciones de Byron durante el viaje antes mencionado, Polidori se marcha en solitario hacia Italia. Tras una enfermedad, tiene un encononazo con las autoridades del que no sale mal parado gracias a la intervención de Byron.

Además, *El vampiro* le debe parte del esbozo del relato a Byron. Aunque el proceso de realización es un tanto oscuro, conocemos parte de él. Todo empieza en la famosa noche de tormenta del 15 al 16 de junio de 1816 a orillas del lago Ginebra. Byron, los Shelly, Polidori y demás, se deleitan leyendo cuentos de fantasmas alemanes y surge la no menos famosa propuesta de que cada uno de ellos debe escribir un cuento de terror. El



Le chateau de la vie, 1868. Laboulaye, E.: Nouveaux Contes Bleus.

resultado es de todos conocido: Mary W Shelley escribirá *Frankenstein*, su esposo Percy se olvidará pronto del asunto y Byron escribirá un breve esbozo que Polidori convertirá en *El vampiro*, el cual reza “Dos amigos viajan de Inglaterra a Grecia. Durante su estancia allí uno fallece, pero antes del óbito hace que su amigo jure que mantendrá su muerte en secreto. Poco después el superviviente llega a Inglaterra, quedando estupefacto al ver a su fallecido compañero moviéndose en sociedad, y horrorizado al ver que le hace la corte a su hermana”.

Respecto a los atributos que Polidori toma del vampiro legendario, estos son prácticamente inexistentes, aunque podemos suponer que conocía la creencia que las personas que son malvadas en vida se convierten en vampiros tras su muerte.

El propio Polidori le dota de ciertas características de su propia cosecha que irán asentando los cimientos del personaje, como la fuerza sobrehumana y dotar al vampiro de una posición aristocrática, y otras que han sido poco o nada explotadas, como la capacidad camaleónica de Ruthven y cierto poder de ofuscación similar al “glamour” de las hadas y otras criaturas sobrenaturales, que utiliza para no ser reconocido en su reentrada en la alta sociedad londinense tras asumir la identidad de conde Marsden.

Por otro lado, no hay referencias a los medios de defensa contra el vampiro, ni si este está atado a ciertas limitaciones o si debe respetar algunas costumbres.

En lo que se refiere al aspecto físico de Ruthven, con su piel de tono pálido y mortecino y su mirada de singular intensidad y poder, es heredero de los villanos de la novela gótica, como arquetipo de personaje byroniano que es. Su belleza, melancólica y apagada, es heredera de la del Satanás de Milton; una belleza maldita que, como señala Mario Praz, es atributo permanente del ángel caído. Hay algo en Ruthven, parafraseando a Milton “... cuyo aspecto y cuyas actitudes rebelan la salvaje energía de una criatura que no era (...) de esta tierra”.

En mi opinión, *El vampiro* es un relato mediocre, que quizá si no se le hubiese atribuido inicialmente a Byron no hubiera trascendido, y cuyas virtudes van más allá de su calidad intrínseca por su significación dentro de la literatura de terror: Polidori creó un prototipo que Bram Stoker convertiría en arquetipo.

La creación de Polidori obtuvo un gran éxito y causó una gran sensación, generando bastante influencia y una gran ola de admiradores/imitadores y consiguiendo mayor resonancia en el continente europeo que en la propia Gran Bretaña. El relato es pronto traducido al francés y al alemán, pero será en tierras galas donde mayor éxito obtenga y donde la figura del vampiro se asiente con mayor fuerza. Charles Nodier y Alexandre Dumas padre, entre otros, escribirán sendas adaptaciones teatrales de la creación de Polidori, que gozaron de gran éxito y popularidad, a la vez que cultivaron el tema del vampirismo en algún momento de su carrera literaria.

En *Infernaliana*, deliciosa recopilación de breves narraciones sobrenaturales, Nodier recoge varios relatos de vampiros de distinta procedencia: narraciones populares, documentos oficiales u obras literarias ajenas. Uno de ellos es el antes mencionado caso de Arnold Paole.

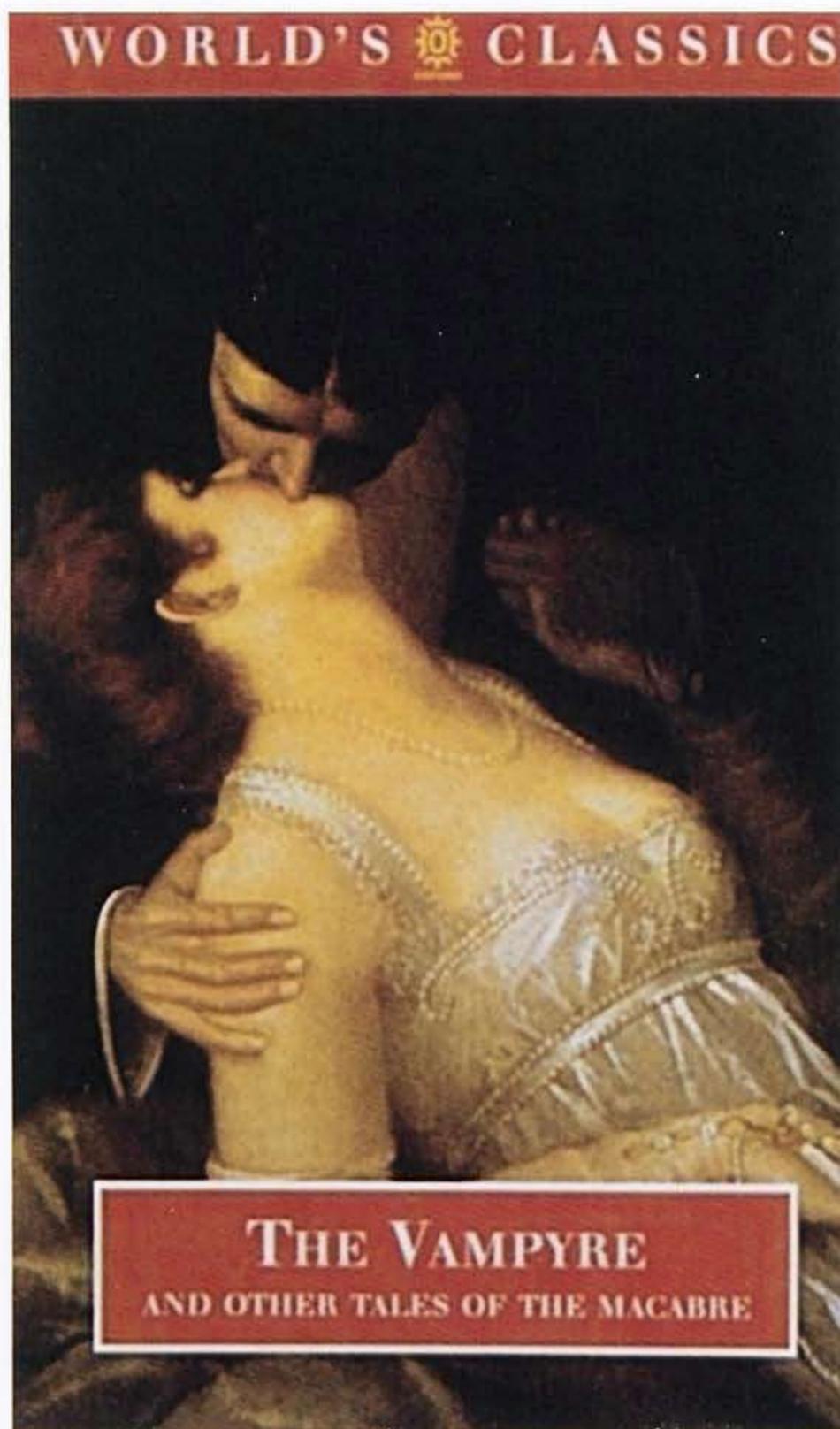
En 1836 tendrá lugar otro de los hitos de la literatura vampírica romántica, con la publicación en el *Chronique de Paris* de *La muerta enamorada*, obra de Teophile Gautier.

El relato narra el apasionado romance de Romualdo, un joven párroco rural, con la atractiva cortesana Clarimonda, quien más tarde se nos revelará como un vampiro. Romualdo se queda prendado de ella el día que es ordenado sacerdote, aunque más tarde oye hablar de su siniestra reputación. Tras obtener los votos es destinado a una parroquia en el campo, donde una noche es reclamado para atender a una moribunda. Llega a un suntuoso palacio pero es tarde, la moribunda ha fallecido y Romualdo, perplejo, descubre que se trata de la propia Clarimonda. Impresionado por la belleza de la muerta Romualdo no puede resistirse a besarla, hecho que provoca el despertar de una siniestra bella durmiente. Desde entonces comenzarán un romance de tórrida pasión, aunque nos es representado de una manera onírica e irreal: Romualdo cumple durante el día con sus obligaciones parroquiales y durante la noche se ve transportado a una deslumbrante Venecia donde Clarimonda y él dan rienda suelta a su pasión. Sin embargo, al despuntar el alba se encuentra solo en los aposentos de su iglesia, preguntándose qué hay de real en sus vivencias: “A veces creía que soñaba ser un sacerdote, que cada noche soñaba ser un gentil hombre; otras creía ser un gentil hombre que soñaba ser un sacerdote. Era incapaz de discriminar entre el sueño y la vigilia, e ignoraba dónde comenzaba la realidad y dónde terminaba la ilusión”.

Tras un tiempo Clarimonda comienza a desmejorar, pero tras alimentarse ávidamente de la sangre que mana de una herida de Romualdo recupera su espectacular belleza. Para esto recurrirá a alimentarse subrepticamente de Romualdo cada noche, hecho que hará que

Romualdo reflexione sobre Clarimonda y se vayan imponiendo sus sentimientos religiosos; a la vez que el abad Serapión le advierte que además de arriesgar la condenación de su alma, está poniendo en juego su vida.

Por fin, Serapión pondrá término a las tribulaciones de Romualdo. Localiza el sepulcro de Clarimonda y rocía el cuerpo con agua bendita, convirtiéndose en polvo al instante.



John Polidori, *The Vampyre* (1997). Ilustración de G. Baldry.

Romualdo recibirá por última vez la visita de Clarimonda, esta vez en forma de aparición inmaterial, que le reprocha su acción y le recrimina por los goces que ha desdeñado. Así queda Romualdo intentando encontrar consuelo en la religión sin conseguirlo.

Gautier crea el prototipo de vampiro femenino combinando la figura de la lamia del mundo clásico, el ser que se esconde bajo la belleza de una mujer para saciar su sed de sangre humana, y la figura del súcubo, el demonio que adquiere forma de mujer para seducir a los hombres y extraerles sus fluidos vitales. Añadiéndole

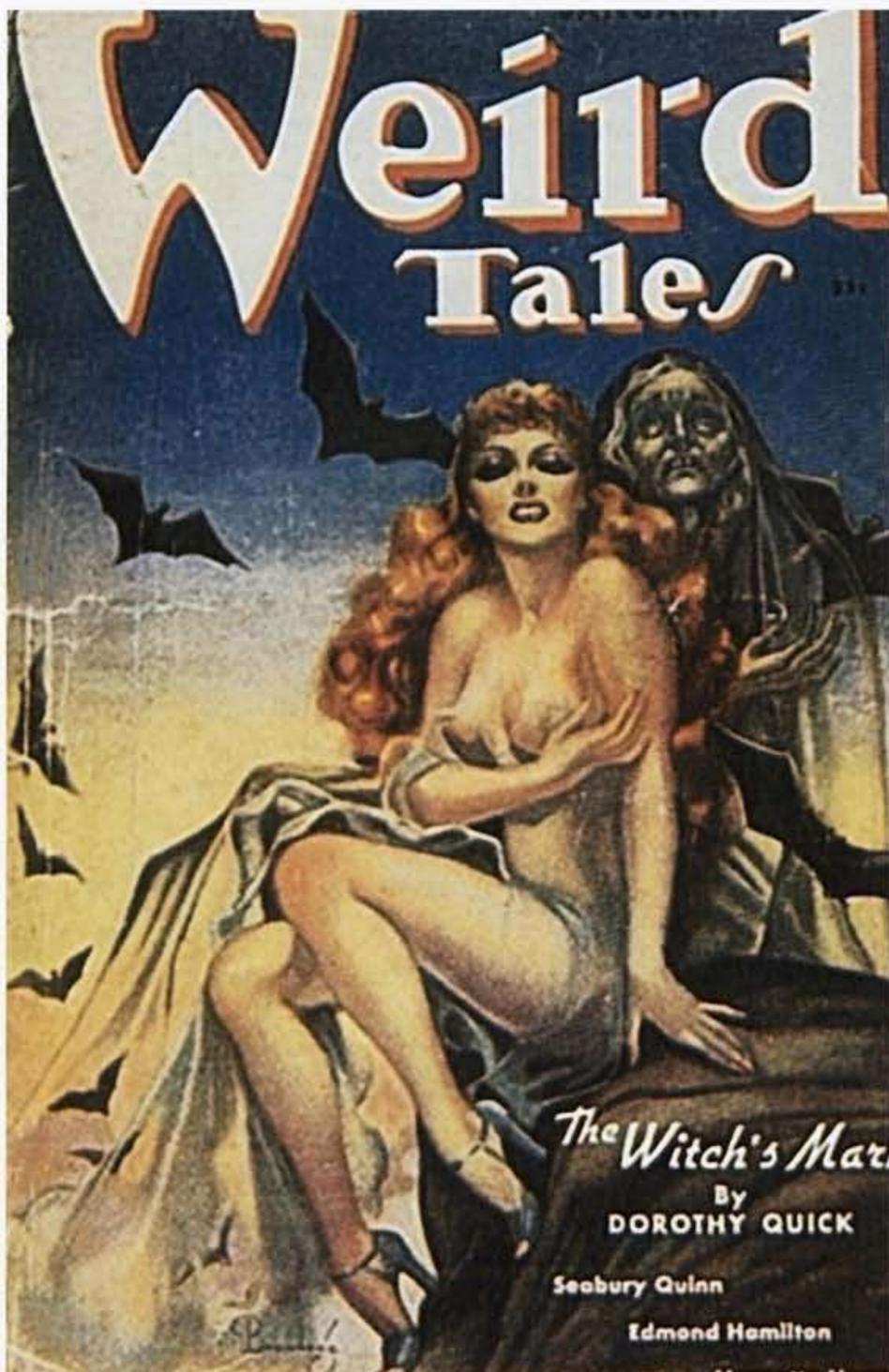


Ilustración de Margaret Brundage en *Weir Tales*, Enero 1938.

las características del cadáver que regresa de la tumba, crea el prototipo de vampiro femenino, que al igual que sucede con J. Polidori será perfeccionado por otro autor: en este caso Sheridan Lefanu con su *Carmila*.

No obstante, Clarimonda no es un personaje intrínsecamente malvado, ya que el amor que siente por Romualdo es sincero y son las vacilaciones de éste las que llevan a su separación, aunque también se puede apreciar en ella algún rasgo Byroniano: sus fiestas indignan a los bien pensantes y Serapión señala que murió tras una orgía ininterrumpida de ocho días. Tampoco es original Gautier al representar un amor genuino entre un humano y un ente demoniaco. Autores como Pico della Mirandola o Ermolao, obispo de Verona, durante el siglo XV, recogen relatos en este sentido, sobre parejas estables de hombres y súcubos. En lo que a los atributos vampíricos de Clarimonda respecta, Gautier es mucho más explícito que Polidori al mostrarlos. La extracción de sangre es descrita de manera bastante gráfica; en un pasaje que guarda bastante similitud con otro de la novela *Drácula*, se nos presenta al vampiro reposando en su tumba,

mientras se recurre a ciertos instrumentos religiosos para destruirlo. Gautier avanza con pasos agigantados a la hora de establecer elementos que conforman el canon vampírico.

En mi opinión, aquí también aparece el glamour como uno de los poderes del vampiro, aunque usado de manera diferente que en el relato de Polidori. Toda la tramoya de vida lujosa que preside los encuentros entre Romualdo y Clarimonda es sólo producto de los poderes de obnubilación del vampiro sobre su víctima. No

existe el castillo de Clarimonda, ni esa Venecia heredada de *Las mil y una noches*, sólo la macabra realidad del cadáver viviente que ocupa el sepulcro.

Frente al relato de Polidori, donde a mitad de la narración empieza a desatarse la angustia que irá aumentando hasta el clímax final, *La muerta enamorada* no es un relato intrínsecamente terrorífico.

En 1847 ve la luz *La familia del Vurdalak*, de la pluma del autor ruso Alexei Tolstoi, escrito originalmente en francés. Es destacable la nacionalidad del autor ya que es el primer autor procedente de un país donde se han producido casos de vampirismo que dedica una obra de ficción a dichos personajes.

La narración comienza en un salón de Viena en 1815, donde tras un banquete los invitados narran historias terroríficas. Un noble francés narra un encuentro con vampiros hace varias décadas durante una misión diplomática en Moldavia. Solicita aposento en casa de una familia donde cunde la preocupación, ante la ausencia del anciano padre tras salir en pos de unos bandoleros que hostigan la comarca. Por fin, regresa, pero sus hijos sospechan que regresa convertido en un vampiro, hecho que más tarde se confirma. El vampiro Gorsha da cuenta de uno de sus nietos y ronda la casa todas las noches. El francés se marcha obligado por sus asuntos, pero seis meses después regresa, encontrándose con que todo el pueblo ha sido diezmado por los vampiros, y escapando él mismo por los pelos de ser transformado en uno de ellos.

Este relato es el que recoge, durante el periodo romántico, la mayor cantidad de elementos canónicos sobre la figura del vampiro. Nos presenta el vampirismo como un mal con capacidad de transmisión, como el vampiro suele empezar su macabra existencia buscando víctimas entre sus familiares más allegados, como puede ser reconocido por los animales, el perro de Gorsha, a pesar de que su verdadera condición pase desapercibida a los humanos y como rechazan los símbolos religiosos, Gorsha se niega a recitar una oración. La mayoría de estos elementos están recogidos por las crónicas de casos de vampirismo mencionados al principio y el hecho de que el autor fuese de nacionalidad rusa induce a suponer que tenía ciertos conocimientos sobre el tema.

La mayor aportación de Tolstoi es crear un relato cien por cien terrorífico. El viajero comprueba a su llegada el clima de inquietud que reina en la familia de lugareños, inquietud que irá *in crescendo* tras la aparición de Gorsha hasta convertirse en puro y genuino terror. También despoja al vampiro de su alta alcurnia, creando al vampiro plebeyo, más cercano al del folklore. La acción transcurre en una granja de una remota zona europea, desprovista de los lujos y oropeles de las localizaciones de los relatos anteriores. El vampiro no es ni un monstruo social ni un funesto amante, es un monstruo de motivaciones físicas: la de nutrirse con la sangre de su propia familia, de una manera totalmente carente de voluptuosidad y erotismo. Para ello tampoco dudará en aprovecharse de la inocencia e ingenuidad de uno de sus nietos para convertirlo en su primera víctima, añadiendo crueldad y sordidez a la trama.

Tampoco da mucho pie al romance entre el viajero y la hija de Gorsha, pese a que el viajero queda prendado de ella, los merodeos nocturnos del vampiro y la vigilancia de la familia le restan libertad para conquistarla. Una vez que ella se transforma en vampiro intentará seducirle, pero no es una “muerta enamorada” al estilo Clarimonda y el viajero escapará a toda costa de los brazos de ese monstruo sediento de sangre.

Para terminar con Tolstoi, algunos expertos, como Leonard Wolf, sostiene que esta narración tiene una evidente vena humorística, opinión que no comparto. Hay elementos que podrían calificarse de surrealistas o

grand guñolescos, como cuando los vampiros utilizan a sus macabros retoños como proyectiles para detener la huida del viajero, pero lo expuesto hasta ahora deja bastante claro que el principal vehículo del relato es el horror y no el humor.

Si consideramos que el romanticismo se extingue a mediados del siglo XIX, Alexandre Dumas padre es el último contribuidor al género con *La bella vampirizada*, publicado en 1851 dentro de la antología de relatos terroríficos *Los mil y un fantasmas*.

La historia narra las vicisitudes de una refugiada polaca en los Cárpatos, tras abandonar su patria tras ser esta invadida por Rusia, cuyos amores son pretendidos por dos hermanos, uno noble y virtuoso y el otro su completa antítesis. Tras enfrentarse en duelo por la dama muere el hermano malvado, tras lo cual se convierte en vampiro sin desistir aun de apoderarse de la joven dama, aunque sea llevándosela a la tumba. Finalmente, los hermanos vuelven a enfrentarse de nuevo, muriendo ambos y librando a la joven de la maldición del vampirismo.

El relato se acopla perfectamente a los cánones del romanticismo: destacan las pasiones que embargan a los protagonistas, pura y virtuosa la que sienten Eduvidge y Gregoriska frente a la no correspondida pasión, violenta y torturada, que siente Kostaki por Eduvidge, la cual ni la muerte será capaz de refrenar.

Dumas también recoge a la perfección otros elementos románticos, como el tipo Byroniano con el que dota al personaje de Kostaki, cuyo físico también es heredero de los villanos de la novela gótica: "...joven (...) de color lívido, ojos negros y cabellos ensortijados", además de su comportamiento. El físico de Kostaki, se opone al de Gregoriska, de enormes bucles dorados. El uno es revestido con atributos demoníacos frente al otro, que posee la impronta de un bello ángel. Al margen de dibujar unos nuevos Caín y Abel, Dumas aprovecha el físico para añadir tensión sexual al relato: pone enfrente al hombre moreno, de ademanes pasionales y viriles, frente al rubio virtuoso e inofensivo, desde el punto de vista sexual.

Respecto a los atributos del vampiro, Dumas abunda en ciertos aspectos bastante interesantes. Cuando Eduvidge comienza a ser atacada por Kostaki cae presa de un profundo sopor y sólo acierta a recordar un pinchazo en el cuello. Con el paso de los días comienza a palidecer y desmejorar y descubre una pequeña señal en el cuerpo. Este pasaje es totalmente fiel al espíritu vampírico y recuerda a ciertos pasajes de la novela *Drácula*, cuando éste empieza a atacar a Lucy Westenra.

Eduvidge es pionera en usar una ramita de boj sumergida en agua bendita, precursor del ajo, para defenderse de los ataques de Kostaki, como también es pionero el método usado para eliminarlo: una espada bendecida perteneciente a un cruzado de antaño. Este método de eliminación entronca directamente con el utilizado en *Drácula*.

Antes de la eliminación existe la creación y el motivo por el que Kostaki asume la condición de vampiro es doble: por un lado es un suicida, se ensarta a propósito sobre la espada de su hermano, y por otro su estirpe está maldita, ya que su antepasado asesinó a un sacerdote y sufrió la excomunión, factor que provoca el vampirismo.

En mi opinión, la obra de Dumas tiene más importancia de la que se le suele otorgar en el género, ya que al margen de sus cualidades literarias, que no están mal, perfecciona en bastantes grados los atributos del prototipo de Polidori.

Llegados a este punto del siglo XIX empieza a decaer en Europa el gusto por los relatos de vampiros, a la par que se da por extinguido el movimiento romántico y pone punto final a esta ponencia, no sin antes hacer una recapitulación final: hemos podido comprobar que el vampiro es una figura ajena a la literatura, surgida del folklore y las leyendas populares, pasando más tarde a ser una cuestión de orden público. Este tema fascinará a los románticos, que lo incorporarán a la poesía, aunque sea utilizada sólo como una alegoría de la muerte o el mal. La consagración definitiva llegará cuando del salto a la prosa, queriendo el destino que el vampiro sea el alter ego de Lord Byron, de quien está creado a su imagen y semejanza. El mito será tratado por diversos autores que irán aportando nuevos elementos, pero manejando el patrón Byroniano y sin dejar de ser un ente de naturaleza satánica, hasta su momentánea caída en desgracia a mediados del siglo XIX. Sin embargo, en pocos años la literatura fantástica alcanzará de nuevo altas cotas, principalmente en el Reino Unido, y el género vampírico verá nacer dos de sus obras cumbres: *Carmilla* de J. S. Lefanu y *Drácula* de Bram Stoker, cuya titánica sombra planeará sobre todos sus descendientes literarios venideros.



ESTA PUBLICACIÓN SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN LOS TALLERES DE FER/EDIGRAFOS,
C/ VOLTA, POLÍGONO SAN MARCOS,
GETAFE (MADRID),
EL DÍA 14 DE DICIEMBRE 2001



Museo *MR* Romántico

San Mateo, 13. MADRID

