PAISAJES GÓTICOS

MARCO KUNZ y JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS (eds.)

ORBIS TERTIUS

© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Les auteurs, 2015

Éditions Orbis Tertius, 40 rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE
ISBN : 978-2-36783-059-9
ISSN : 2265-0776

e-ISBN : 978-2-36783-065-0

www.editionsorbistertius.fr

PAISAJES GÓTICOS

MARCO KUNZ
JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS
(EDS.)

PAISAJES GÓTICOS

DE LO FANTÁSTICO Y SUS ALREDEDORES
(SIGLOS XVIII-XXI)

ÉDITIONS ORBIS TERTIUS

Índice

Prólogo
por Marco Kunz 9

Alfredo Moro
Cervantes y lo fantástico: una reexaminación a través de la obra de Mary Shelley 11

Óscar Martínez Agíss
La construcción de lo sobrenatural: el espacio escénico en el teatro gótico inglés 23

Yenisey Rodríguez Cabrera
La construcción de lo fantástico en *The Mysterious Bride* de James Hogg 33

Rocío Charques Gámez
El espacio gótico en las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda: *La dama de Amboto* y *La baronesa de Joux* 47

Marco Kunz
Lo maravilloso en dos leyendas suizas de Gertrudis Gómez de Avellaneda 67

Jasmin Marjam Rezai Dubiel
La aporía de la escritura romántica en *Los ojos verdes* de Gustavo Adolfo Bécquer 89

Itzel López Martínez
The Great Return. Lo fantástico y lo maravilloso en un relato de Arthur Machen 109

Ana María Sánchez Ambriz
Lo fantástico en los cuentos de Amado Nervo: reelaboración de *La novia de Corinto* 121

Dolores Phillipps-López
Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del Modernismo 139

Alberto Ortiz
Transformaciones mágicas. Raíces de la narrativa fantástica y su relación con las creencias supersticiosas 157

Mara L. García
Lo sobrenatural y el espacio andino en Sánchez Lihón y César Vallejo 171

Jael Tercero Andrade
La versión vampírica de las Guerras Carlistas en *Las historias naturales* de Juan Perucho 181

Marisol Nava
Carroll, Alicia y los espejos en dos cuentos fantásticos mexicanos: "Lo más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras y "Alicia o el diablo" de Eve Gil 197

Maribel Cedeño Rojas
El género fantástico y el terror gótico en *El espinazo del Diablo* de Guillermo del Toro 217

Malva E. Filer
Variaciones de lo fantástico en los cuentos de Elvio E. Gandolfo 233

Cristina Mondragón
Lugares infinitos: *La torre y el jardín* de Alberto Chimal y *La Torre* de Eloy M. Cebrián 245

Prólogo

La región en torno al Lago Lemán es un paisaje gótico no sólo por sus numerosos castillos medievales, como el de Chillon en cuyas mazmorras estuvo encarcelado el monje ginebrino François de Bonivard al que Lord Byron dedicó su poema "The Prisoner of Chillon", y por las leyendas de hechiceras y pactos con el diablo que, a partir del siglo XV, hicieron de la antigua Saboya el centro de irradiación de las tristemente célebres persecuciones de brujas. También lo es porque a sus orillas se concibieron dos de las narraciones góticas más influyentes del siglo XIX. La anécdota, recientemente novelada por el colombiano William Ospina en *El año del verano que nunca llegó*, es bien conocida: la fuertísima erupción de un volcán en Indonesia había causado unas perturbaciones climáticas globales, con meses de lluvias y nubes oscuras a lo largo de 1816, de modo que, a su paso por Ginebra a principios de junio, Lord Byron y Percy B. Shelley, acompañado el primero por el joven médico Polidori y el segundo por su futura esposa Mary, se pusieron a salvo de la intemperie en la Villa Diodati en Cologny, donde pasaron el tiempo contándose historias inspiradas en las novelas góticas del siglo anterior y compitiendo por escribir el relato de horror más espeluznante. Así nacieron las ideas germinales de que brotaron *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) y *The Vampyre* (1819) de John Polidori, precursores inmediatos del auge de lo fantástico propiamente dicho en el Romanticismo.

Aunque a principios del siglo XXI los bucólicos campos y escarpados viñedos del Arco Lemánico han perdido su aspecto gótico, en los despachos y laboratorios de sus universidades se llevan a cabo proyectos de investigación que dan testimonio tanto del interés por aquella literatura prerromántica –el descubrimiento y la edición de los originales

completos de *Un manuscrit trouvé a Saragosse* de Jean Potocki se debe en gran parte a François Rosset, catedrático de literatura francesa y actual decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Lausana, en cuyo departamento de inglés se cultivan los *gothic studies* con particular fervor– como los experimentos científicos heterodoxos –bajo la dirección de Olaf Blanke, un equipo de neurocientíficos de la Escuela Politécnica Federal de Lausana (EPFL) pretende haber encontrado la explicación a la percepción de fantasmas en un disfuncionamiento cerebral en situaciones extremas y ha construido un dispositivo robótico capaz de inducir visiones fantasmales.

No faltaban pues razones para organizar en Lausana un congreso de literatura fantástica con un interés especial por lo gótico en sus más variadas formas y avatares, para lo cual los Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica (CILF), fundados por Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, brindaban el marco ideal. Desde su inauguración en La Habana (1999), los CILF se realizaron en Ciudad de México (2000), Austin (2001), Basilea (2003), Laredo (2005), Göteborg (2007), Bamberg (2008), Xalapa (2009) y Budapest (2011), siempre en colaboración con un coorganizador local, con el propósito de propiciar la reflexión en torno a lo fantástico y el acercamiento e intercambio entre los especialistas del tema. Este libro reúne una selección de artículos que se basan en las ponencias leídas en el décimo coloquio, celebrado en Lausana, del 4 al 7 de junio de 2013, con la participación de una buena treintena de investigadores procedentes de numerosos países europeos y americanos. Doy las gracias a todas las personas que hicieron posible este encuentro, ante todo a Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, que con los CILF han dado tantos impulsos nuevos a la investigación de lo fantástico en el ámbito hispánico, y a mi asistente Sonia Gómez por su inapreciable ayuda en todas las cuestiones logísticas del coloquio.

Marco Kunz

Cervantes y lo fantástico

una reexaminación a través de la obra de Mary Shelley

Alfredo Moro
Universidad de Salamanca / ESNE,
Universidad Camilo José Cela

Introducción

La presencia de Cervantes en un volumen dedicado a la literatura fantástica quizá podría explicarse por pertenecer a la categoría que Tzvetan Todorov define como lo extraño puro, y que consiste fundamentalmente en aquellos acontecimientos que "pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón", pero que son, de alguna manera, "increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes e insólitos" (44). Si a esta presencia de Cervantes se le añade que el autor de este artículo tratará de estudiar brevemente la posibilidad de que el *Quijote*, obra durante largo tiempo comprendida como la punta de lanza del realismo novelesco, sea un modelo factible para Mary Shelley, una de las cimas del gótico y de la literatura fantástica, probablemente nos encontremos ya dentro de la categoría de lo maravilloso puro, en la que se acepta implícitamente la total imposibilidad factual de los hechos narrados (Todorov 45-46), o en este caso, de las páginas que se disponen a leer.

En cualquier caso, pese a estos naturales recelos iniciales, Cervantes y Shelley tienen una afinidad más profunda de lo que a primera vista cabría pensar. No solo contamos con constancia documental de los intereses cervantinos de la autora inglesa –que van desde su adolescencia hasta su madurez y que, como veremos, resultaron decisivos en la gestación de *Frankenstein*–, sino que, desde mi punto de vista, las ambigüedades narrativas que se desprenden del complejo entramado narratorial cervantino en el *Quijote* resultan un punto de partida ideal para la vacilación lectora que Todorov consideraba como una condición fundamental de la literatura fantástica (24) y que caracteriza a las dos principales incursiones novelescas de Shelley en el género fantástico, *Frankenstein* (1818) y *The Last Man* (1826). A través del análisis de la estructura narrativa de estas dos obras pretendo demostrar cómo lo que a primera vista parecería un delirio quijotesco, el hecho de que Cervantes pueda resultar un modelo productivo para la literatura gótica y para la ciencia ficción, puede resultar una hipótesis veraz, así como una importante clave para alcanzar una mayor comprensión sobre el grado de asimilación de técnicas cervantinas por parte de la autora inglesa.

Afinidades inesperadas: los intereses cervantinos de Mary Shelley

Los inicios del interés de Mary Shelley por Cervantes y su obra pueden remontarse a su infancia y al extraordinario ambiente intelectual reinante en su círculo familiar. Hija de la escritora feminista Mary Wollstonecraft (1759-1797) y del célebre filósofo William Godwin (1756-1836), Mary conoció el *Quijote* con toda probabilidad a través de la biblioteca familiar, en la que éste ocupaba un lugar destacado, ya que su padre consideraba la novela cervantina como uno de los libros más dignos de admiración de toda la literatura universal, llegando incluso a publicar –corriendo él mismo con los gastos– una biografía de uno de los primeros traductores del *Quijote* al inglés, John Philips. Godwin comprendía la obra de Cervantes como "un monumento incomparable de la literatura y del genio español" (citado en Moskal 19), y parece haber sabido transmitir esta veneración por las aventuras del hidalgo manchego a su hija, ya que se pueden encontrar referencias a la gran novela cervantina en la primera obra firmada por Mary, *History of a Six*

Weeks Tour through a Part of France, Switzerland, Germany and Holland (1817), en la que Mary relata su escapada al continente con su futuro marido, el poeta Percy B. Shelley. Las aventuras del Ingenioso Hidalgo acompañarían a los Shelley a lo largo de este viaje por Centroeuropa que tuvo lugar en 1816. Mary tiñe el relato de reminiscencias cervantinas, otorgando habitualmente la corona quijotesca a su marido y transformándose en su particular Sancho Panza. Esta asociación de la figura de Percy Shelley con el Quijote parece haber sido recurrente en el pensamiento de Mary antes de la publicación de su primera novela, tal como demuestra una carta escrita en 1817 y dirigida al propio Shelley en la que le espeta: "Mi dulce amor, naciste para ser un don Quijote, y si ese celebrado personaje existió excepto en la mente de Cervantes seguramente debería formar una teoría de la transmigración para probar que viviste en España algunos cientos de años atrás y que luchaste contra molinos de viento" (citado en Moskal 27). A su vez, cabe destacar que Mary, desde su ideología jacobina, mostró un extraordinario interés por los hechos acontecidos en España durante la Guerra de la Independencia (1808-1814), siguiendo atentamente la proclamación de la Constitución de Cádiz de 1812 y la consecuente desaparición de la Inquisición, hecho que le lleva a poner por escrito su deseo de estar en Madrid en esos momentos (Moskal 27). Si bien la escritora inglesa nunca llegaría a visitar España, su interés por el país ibérico fue constante a lo largo de su vida, ya que la novelista inglesa llegó incluso a aprender el castellano para disfrutar de la lectura del *Quijote* en el original (Garrett 138). Algunas de sus novelas posteriores a *Frankenstein* y a *The Last Man*, como *Lodore* (1835) o *Falkner* (1837), cuentan con personajes reconociblemente quijotescos en sus páginas; y su biografía de Cervantes, *Life of Cervantes*, que aparecería en 1837 en la *Cabynet Encyclopedia* (1830-1840) de Dyonisus Lardner (1793-1859), refleja un interés permanente por las aventuras del Caballero de la Triste Figura, así como por las vividas por su progenitor.

Existe, por lo tanto, una clara atracción por la novela cervantina que puede ser datada desde antes del periodo de preparación de la primera novela de Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, publicada en 1818 y gestada en la célebre noche tormentosa en la Villa Diodati en el verano de 1816. A su vez, tal como ha demostrado Erin Webster

Garrett, durante aproximadamente un mes, del 7 de octubre al 7 de noviembre de 1816, un periodo crítico en la gestación de *Frankenstein*, Percy y Mary Shelley leyeron conjuntamente el *Quijote* (138), por lo que la posibilidad de que la lectura de la novela fuera un factor relevante durante el periodo en el que la escritora inglesa comenzó a dar vida a su criatura cobra más fuerza.

Un juego de narraciones ajenas: *Frankenstein* y el entramado narratorial cervantino

Y es que la propia Shelley nos ofrece algunas pistas de la impronta cervantina de su primera novela en la introducción a la misma. En ésta, la escritora inglesa recupera una de las sentencias de Sancho Panza, en la que el escudero manchego declara que "en esto de los gobiernos, todo es comenzar" (Cervantes II. 23: 810), y que Shelley emplea para relatar las circunstancias que rodearon a la noche en la que Byron, Polidori y los Shelley decidieron embarcarse en su particular torneo literario, declarando que "everything must have a beginning, to speak in Sanchean phrase" (*Frankenstein* 8). Lo que en un principio podría parecer una mera demostración de erudición literaria, se convierte en un dato paradigmático si tenemos en cuenta los evidentes paralelos entre el *Quijote* y la configuración estructural y narratorial de la propia novela de Shelley. Como han señalado Erin Webster Garrett (140-141) y Darcy Donahue (183), existe cierta similitud entre el entramado narrativo del *Quijote* y la estructura narratorial en la que *Frankenstein* se apoya. Ambas novelas se basan en un tejido narrativo compuesto por una red de narradores que aumentan la distancia entre el lector y el autor del discurso, relativizando y cuestionando la veracidad del relato, algo que aleja al lector de una visión monolítica y única de los acontecimientos (Donahue 183). En *Frankenstein*, la narración descansa sobre tres relatos distintos de los sucesos que constituyen la novela. El lector nunca experimenta una versión directa de éstos por parte de los principales actores del relato, sino que un mediador siempre se interpone entre la narración a disposición del lector y la versión que los protagonistas del relato ofrecen de los hechos. De este modo, Robert Walton relata la historia de Victor

Frankenstein, que dice haber transcrito lo más literalmente posible a través de las palabras de éste:

> I have resolved every night, when I am not imperatively occupied by my duties, to record *as nearly as possible in his own words*, what he has related during the day. If I should be engaged, I will at least make notes. The manuscript will doubtless afford you the greatest pleasure: but to me, who know him, and who hear it from his own lips, with what interest and sympathy shall I read it in some future day! Even now, as I commence my task, his full-toned voice swells in my ears, his lustrous eyes dwell on me with all their melancholy sweetness; I see his thin hand raised in animation, while the lineaments of his face are irradiated by the soul within. Strange and harrowing must be his story; frightful the storm which embraced the gallant vessel on its own course, and wrecked it–thus! (Shelley, *Frankenstein* 102; énfasis añadido)

Walton asume una pose de puntualidad histórica similar a la pretendida fidelidad narrativa del historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, pero de sus palabras se desprende cómo su narración no será una reproducción exacta, y cómo ésta se verá influida por su afección por el narrador y por los sentimientos que su narración le producen. Transcripción y composición se mezclan en el relato de Walton, algo que lo convierte en un intermediario poco fiable y no en un fidedigno reproductor de la realidad.

Este rol de intermediario es a su vez asumido por el propio Victor Frankenstein, que narra, aparentemente de memoria, el relato que la Criatura le ofrece de su existencia desde el encuentro con su progenitor, narración que aporta un interesante contraste respecto a la versión que el Doctor ofrece de este mismo periodo (Shelley, *Frankenstein* 102). De este modo, se establece una distancia de dos agentes narrativos –Walton y Frankenstein– entre el relato de la Criatura y el que queda a disposición del lector, creándose un juego de cajas chinas que explicita la naturaleza mediada, y por lo tanto no definitiva de la narración. Esta estructura narrativa recuerda a la compleja red de narradores que Cervantes crea en el *Quijote* y al juego de distancia y control narratorial que el autor alcalaíno articula en su novela y que ha sido magistralmente analizado por Ruth el Saffar (*Distance and Control in Don Quixote: A Study in Narrative Technique*, 1975). No parece por lo tanto excesivamente quimérico pensar en una influencia decisiva de Cervantes en la concepción

estructural y narratorial de la novela de Shelley, especialmente si se tiene en cuenta la lectura ininterrumpida del *Quijote* realizada por los Shelley y Claire Clermont mientras Mary se encontraba enfrascada en la composición del primer tercio de la novela.

Mediante este mecanismo de distanciamiento y control, Shelley consigue alcanzar una de las condiciones fundamentales que Todorov asignaba a lo fantástico, y que no es otra que la vacilación del lector (28). Gracias a su juego de cajas chinas y a la transformación de la narrativa en un discurso citado, Shelley evita tanto la incredulidad total del lector respecto a los acontecimientos narrados como su fe absoluta en los mismos, algo que nos llevaría fuera de lo fantástico, que vive en el territorio de la ambigüedad y de la vacilación (Todorov 28). Los paralelos con la estructura narratorial cervantina que encontramos en *Frankenstein* fomentan por lo tanto la "visión ambigua" característica de lo fantástico (Todorov 30), ya que el lector puede o bien aceptar la posibilidad de que Victor Frankenstein haya triunfado en su intento prometeico de resucitar a los muertos, o bien considerar esta posibilidad como una falsificación de la realidad por parte de Walton, que como vimos anteriormente lo único que prometía era registrar las palabras del doctor "as nearly as possible in his own words". Los elementos fantásticos característicos del gótico son situados de esta manera en el territorio de la ambigüedad narratorial en la que Cervantes es un auténtico maestro.

Los papeles de la Sibila cumana y el juego cervantino del manuscrito encontrado en *The Last Man* (1824)

Si en *Frankenstein* Shelley reproducía con gran maestría el juego de distancia y control narratorial propio del *Quijote*, en *The Last Man* (1824), una novela apocalíptica que relata el fin de la especie humana, la autora inglesa hace uso del juego cervantino de la ficción de fuentes y del manuscrito encontrado. La introducción nos sitúa en el año 1818, y en la bahía de Nápoles, donde la narradora inicial y su acompañante se disponen a visitar la supuesta gruta en la que la tradición local ubicaba la cueva de la Sibila cumana. Tras atravesar unos oscuros y laberínticos pasajes de la cueva, la narradora y su acompañante alcanzan una estancia iluminada por la luz que se desprende de una hendidura en el techo,

donde se encuentran con unas "piles of leaves, fragments of bark and a White filmy substance, resembling the inner part of the green hood which shelters the grain of the unripe Indian corn" (Shelley, *The Last Man* 5). Estas pilas de hojas forman unos extraños manuscritos escritos en varios idiomas, modernos y antiguos, algo que lleva al acompañante de la narradora a exclamar que deben de ser los papeles con las predicciones de la Sibila:

> At length my friend, who had taken up some of the leaves strewed about, exclaimed, 'This *is* the Sybil's cave; these are sybiline leaves.' On examination, we found that all the leaves, bark, and other substances, were traced with written characters. What appeared to us more astonishing, was that these writings were expressed in various languages: some unknown to my companion, ancient Chaldee, and Egyptian hieroglyphics, old as the Pyramids. Stranger still, some were in modern dialects, English and Italian. We could make little by the dim light, but they seemed to contain prophecies, detailed relations of events recently passed; names, now well known, but of modern date; and often exclamations of exultation or woe, of victory or defeat, were traced in their scant pages. […] We made a hasty selection of such leaves, whose writing one at least of us could understand; and then, laden with our treasure, we bade adieu to the dim hypaethric cavern, and after much difficulty succeeded in rejoining our guides. (Shelley, *The Last Man* 5-6)

La narración del apocalipsis, realizada en el año 2100 por Lionel Verney, el último hombre en la tierra, se presenta por lo tanto como una de las profecías de la Sibila, editada y descifrada por esta primera narradora, que declara cómo "I have been employed in deciphering these sacred remains. Their meaning, wondrous and eloquent, has often repaid my toil, soothing me in sorrow, and *exciting my imagination to daring flights*" (Shelley, *The Last Man* 6; énfasis añadido). La protagonista de esta introducción también nos revela cómo la forma actual en la que nos encontramos con la narración de Verney se debe sobre todo a su propia mano, que ha tenido que otorgar una forma coherente al texto:

> I present the public with my latest discoveries in the Sybilline pages. Scattered and unconnected as they were, *I have been obliged to add links, and model the work into a consistent form*. But the main substance rests on the truths contained in these poetic rhapsodies, and the divine

> intuition which the Cumean damsel obtained from heaven. (Shelley, *The Last Man* 6; énfasis añadido)

La editora se revela por tanto como un claro intermediario textual entre el texto original de la Sibila y el lector, realizando una labor muy similar a la del primer historiador del *Quijote* y a la del propio Cide Hamete Benengeli. Sin embargo, pese a esta aparente fidelidad editorial, esta primera narradora nos desvela cómo la forma actual de la profecía sibilina debe demasiado a su propia mano, aceptando que el mensaje se ha visto necesariamente manipulado y distorsionado por su propia escritura:

> I have often wondered at the subject of her verses, and at the English dress of the Latin poet. *Sometimes I have thought, that obscure and chaotic as they were, they owe their present form to me, their decipherer*. As if we should give to another artist, the painted fragments which form the mosaic copy of Raphael's Transfiguration in St Peter's; he would put them together in a form, whose mode would be fashioned by his own peculiar mind and talent. *Doubtless the leaves of the Cumean Sibyl have suffered distortion and diminution of interest and excellence in my hands*. My only excuse for thus transforming them, is that they were unintelligible in their pristine condition. (Shelley, *The Last Man* 6-7; énfasis añadido)

La credibilidad de la narración sibilina queda por lo tanto puesta en duda, ya que se muestra como el claro producto de la manipulación artística de esta primera editora-narradora. A su vez, ella misma nos confiesa cómo en determinados momentos su propia inmersión en los hechos de la historia del último hombre la ha llevado a añadir una cierta idealidad a los materiales sobre los que ha trabajado:

> I confess, that I have not been unmoved by the development of the tale; and that I have been depressed, nay, agonized, at some parts of the recital which I have faithfully transcribed from my materials. Yet such is human nature, that the excitement of the mind was dear to me, and that the imagination, painter of tempest and earthquake, or worse, the stormy and ruin-fraught passions of man, softened my real sorrows and endless regrets, but *clothing these fictitious ones in that ideality, which takes the mortal sting from pain*. (Shelley, *The Last Man* 7; énfasis añadido)

La pose de la primera narradora como mera transcriptora de las palabras de las hojas de la Sibila halladas en la cueva queda por lo tanto

desacreditada, ya que es ella misma la que revela el barniz literario e idealizante con el que ha teñido éstas. La introducción a la narración del último hombre en la tierra es de esta manera rodeada de una ambigüedad que sitúa al lector en la característica vacilación de lo fantástico, ya que ha de considerar si los hechos que tiene ante sí son en efecto la verdadera profecía de la Sibila o si son más bien el resultado de la excitada imaginación de esta primera narradora que supuestamente ha editado los manuscritos cumanos. En el primer caso, deberá aceptar hechos como el establecimiento de una república en el Reino Unido, la expulsión definitiva de los otomanos de Grecia y de Europa, la posibilidad de los viajes aéreos –no debemos olvidar que estamos hablando de la segunda década del siglo XIX–, y en última instancia, la desaparición de la especie humana por una plaga similar a la peste negra y que se expande desde Constantinopla hasta Europa y las Américas. En el caso contrario, el lector podrá aceptar el carácter alegórico y en última instancia fantástico de los hechos, probablemente motivado por los delirios imaginativos de la editora-narradora de los papeles cumanos.

Precisamente en la vacilación entre estas dos posibilidades, propiciada por el uso del recurso cervantino del manuscrito encontrado, se sitúa lo fantástico, que, como señalaba Todorov, "ocupa el tiempo de esta incertidumbre" (24). Si en *Frankenstein* Shelley empleaba su tupida red de narradores para hacer al lector dudar sobre la posibilidad de que el hecho sobrenatural de la resurrección de los muertos fuera posible mediante la ciencia, en *The Last Man* la autora inglesa emplea la técnica del manuscrito encontrado para exponer una serie de hechos que mezclan acontecimientos poco probables, pero posibles, con unos adelantos técnicos difícilmente concebibles en las primeras décadas del siglo XIX. De este modo, Shelley se acerca a lo que Todorov denominaba como lo *maravilloso instrumental*, en el que "aparecen […] pequeños gadgets, adelantos técnicos irrealizables en la época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles" (48), o a lo *maravilloso científico*, en el que "lo sobrenatural se encuentra explicado de manera racional, pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce" (48). Partiendo de lo fantástico, Shelley se acerca en *The Last Man* al discurso de la ciencia ficción, eso sí, enmarcado siempre en las dudas que despierta la poco fiable traslación de la editora de los papeles cumanos.

Conclusión

El origen reconociblemente cervantino de los trucos narratoriales empleados en ambas novelas ha de plantear necesariamente dos cuestiones. En primer lugar, se debe reconocer que la influencia del *Quijote* en la concepción de la estructura narratorial de la primera y la cuarta obras de Mary Shelley dista de ser marginal. Si en *Frankenstein* se podían encontrar indicios de un entendimiento profundo de los recursos narratoriales del *Quijote*, en *The Last Man* nos hallamos ante una utilización clara y evidente de los mismos, algo que da muestras de que Mary Shelley entendió muy bien lo que Ortega y Gasset definiría en sus *Meditaciones del Quijote* como "el quijotismo del libro". En segundo lugar, el empleo de elementos derivados de la estructura narratorial del *Quijote* en dos obras que se encuentran a caballo entre el gótico y la ciencia ficción debe hacernos replantear la posibilidad de que la gran novela cervantina, durante tanto tiempo considerada como una obra eminentemente realista, pueda resultar un modelo fructífero para la literatura fantástica. Como en su momento señalaba Montague Rhode James, uno de los maestros de la literatura fantástica, en lo fantástico "es necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe de ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada" (citado en Todorov 24). Los recursos narratoriales del *Quijote* ofrecen la estrecha puerta de salida para esa explicación natural, generando la ambigüedad y la vacilación que sostienen el discurso fantástico y que otorgan al lector un papel fundamental en el establecimiento de la verdadera naturaleza de los hechos narrados. La extraordinaria maleabilidad de la novela cervantina y su carácter ejemplar para la novelística de los siglos XVIII y XIX, quedan, por lo tanto, nuevamente manifiestos.

Bibliografía

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha.* [1605-1615] Ed. Francisco Rico. Madrid: Alfaguara, 2007.

Donahue, Darcy. "Cervantes as Romantic Hero and Author: Mary Shelley's *Life of Cervantes*". *The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*. Ed. J. A. G. Ardila. London: Legenda, 2009. 181-90.

Garrett, Erin Webster. "Recycling Zoraida: The Muslim Heroine in Mary Shelley's *Frankenstein*". *Cervantes* 20.1 (2000). 133-156.

Moskal, Jeanne. «To speak in Sanchean Phrase: Cervantes and the Politics of Mary Shelley's *History of a Six Weeks' Tour*». *Mary Shelley in Her Times*. Ed. Betty T. Bennett y Stuart Curran. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2000. 18-37.

Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote.* [1914]. Ed. Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1998.

Shelley, Mary. *Frankenstein, or the Modern Prometheus.* [1818]. Ed. M. K. Joseph. Oxford: Oxford UP, 2008.

——. *The Last Man.* [1826]. Ed. Morton D. Paley. Oxford: Oxford UP, 2008.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* [1970] México: Eds. Coyoacán, 2009.

La construcción de lo sobrenatural
el espacio escénico en el teatro gótico inglés

Óscar Martínez Agíss
Facultad de Artes y Diseño
Universidad Nacional Autónoma de México

Durante el período comprendido entre el final del siglo XVIII y principios del XIX se da en Inglaterra un movimiento teatral que se denomina *Gothic Drama*. Si bien esta forma literaria y escénica tiene un nexo evidente con la literatura gótica de la época, también es patente que cuenta con características propias que surgen del objetivo de representación que implica el texto dramático.

En la segunda mitad del siglo XVIII inicia un cambio en el teatro inglés con el declive de la llamada "comedia de la restauración" ante el surgimiento de la comedia sentimental y la tragedia doméstica, las cuales van ganando cada vez más importancia dentro del teatro popular.

En cuanto a lo que se llama el "gran teatro", también se dan cambios, a pesar de que se continúa contando como referencia las representaciones de las obras de Shakespeare: las piezas que mejor recepción tienen en el último cuarto del siglo XVIII son *Macbeth*, *The Tragedy of Richard III* y *Hamlet*, en las cuales predominan los asesinatos, los ambientes oscuros y la aparición de elementos sobrenaturales.

Estos dos caminos que toma el teatro inglés durante este período van a terminar por unirse poco a poco, dando lugar a puestas en escena donde

se busca transgredir diferentes tipos de límites (temáticos, estéticos y de convención teatral) para un público que acude a las representaciones en respuesta a esas provocaciones; precisamente las posibilidades que abría este tipo de producciones era lo que las hacía atractivas, el mostrar en el escenario un mundo que rebasaba los límites, no sólo de los parámetros teatrales preestablecidos, sino también de la concepción de la realidad misma. De acuerdo con Botting:

> Aesthetically excessive, Gothic productions were considered unnatural in their under-mining of physical laws with marvelous beings and fantastic events. Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. (4)

Sin embargo, esta exploración no se da sólo en el llamado teatro popular, donde sí es más evidente su explotación, sino también por parte de los autores "serios", como Samuel Taylor Coleridge o Joanna Baillie, como una forma de acercarse a la oscuridad de las pasiones humanas a través del escenario.

Si bien es difícil determinar un punto exacto a partir del cual aparece el llamado drama gótico, debido al modo como se estaba dando la evolución en los escenarios ingleses, la primera obra que se puede considerar ya definida dentro de este rubro es *Mysterious Mother* de Horace Walpole, de 1768. Esta obra, sin embargo, no fue estrenada y en la introducción a su publicación el mismo Walpole señala:

> The author of the following Tragedy is far from thinking it worthy of being offered to the Public, that he has done everything in his power to suppress the publication, all in vain. It is solely to avoid its being rendered still worse by a surreptitious edition, that he is reduced to give it from his own copy. He is sensible that the subject is disgusting. (1)

El tema al que se refiere el autor es el incesto. A pesar de que esta obra no fue representada, por lo que su influencia no fue directa en el aspecto escénico del drama gótico, sí es una muestra de los caminos temáticos que seguiría esta forma teatral, caminos que buscaban sacudir a los espectadores a través de la exploración de oscuridades y tabúes.

Si bien Walpole puede ser considerado como el precursor de la novela gótica y del drama gótico, este último crecerá a partir de varias

fuentes de influencia durante el final del siglo XVIII; además del punto de contacto a través del autor, la novela y el teatro se relacionan de variadas formas; de acuerdo con Clery:

> Gothic took its characters and readers to new extremes of feeling, through the representation of scenes and events well beyond the normal range of experience. Stage tragedy was a vital model in this respect, and Gothic emulated its effects of hyperbolic emotion. (13)

Uno de los referentes para el desarrollo de los elementos estéticos denominados góticos en escena fue la actriz Sarah Siddons, quien se destacó por la forma de interpretar personajes del teatro clásico en primera instancia y después por propiciar que se comenzara a escribir para las características particulares de su método de actuación. Siddons marcó diferencia en el escenario debido a la profundidad de las pasiones que mostraban los personajes que representaba. Tomando en cuenta que, en ese momento, "audiences of the time were accustomed to seeing isolated feelings abstracted and displayed in conventional ways" (Clery 16), la representación de personajes no sólo más complejos, sino también con una "dignidad masculina" permitió considerar a las mujeres como heroínas en las historias.

En cuanto a la actuación misma, Siddons inicia una revolución a partir de su interpretación de Lady Macbeth en 1785: en primera instancia altera radicalmente el aspecto del personaje, al cual presenta con una apariencia simple (sin los afectados vestidos y peinados característicos hasta entonces), la que acompaña con una actuación más cercana a un realismo psicológico, que era algo que nunca se había dado en sus predecesoras; otro aspecto en que el que innova es en términos de la creación de imágenes en el escenario: en la escena de su sonambulismo, en vez de llevar la vela en la mano, como marcaba la tradición, la deja en el piso a sus pies, lo que le permitió tener mayor gesticulación con las manos, sobre todo en las líneas en que cuestiona cuándo estarán limpias, además de que la misma luz de la vela daba otra dimensión a su figura. Y por último, entre los momentos más destacados, está la escena de la invocación: por primera vez se presentaba, no con un estilo declamatorio, sino diciendo este pasaje en "a 'slow hollow whisper', her voice sounding 'quite supernatural', as in a horrible-dream" (Clery 12).

También es importante para el desarrollo del drama gótico en este período la fuerza que cobran los dramaturgos alemanes en la escena inglesa, principalmente Goethe, Schiller –traducido por Coleridge– y August von Kotzebue, este último quizá menos conocido actualmente pero uno de los más populares de la época. De aquí vendrán las imágenes de bosques oscuros, misteriosos, así como temas sobrenaturales con referencias distintas a las utilizadas por los clásicos ingleses, principalmente Shakespeare, quien siempre es la referencia.

Lo que se comenzó a denominar drama gótico se alimentaba de diferentes fuentes, por lo que es difícil de definir a partir de sus temas o desde el punto de vista de géneros, ya que "the notion of a generically pure Gothic drama is misleading […] there is obvious generic promiscuity between comedy and Gothic" (Worrall 111-112). En estas obras lo mismo se puede encontrar alusiones claras a pasajes shakesperianos que un exotismo oriental a la manera de Beckford, o pasajes musicales que anteceden a escenas de alta tensión dramática, por citar algunos extremos evidentes. Sin embargo, la unidad de todos estos elementos se da en su manejo escénico, cuyos objetivos son la transgresión mencionada, la ruptura de los límites a los que se había constreñido el teatro de la época y un acercamiento a los espectadores por medio de formas nuevas. Por esto se dan a la experimentación, principalmente para provocar al público con los temas y el modo de tratarlos, con la escenografía y los lugares representados, así como con los efectos escénicos que se comienzan a implementar. En estos últimos, lo más importante es, la mayoría de las veces, sacudir y atrapar a la masa sin preocuparse de los críticos, por lo que "the Gothic drama […] developing tactics of stage sensationalism, was seen as an impure generic hybrid, a kind of monstrous form oddly appropriate to the chamber of horrors it displayed on stage" (Cox 128). En fin, se está armando una creatura que, como el monstruo de Frankenstein, cobrará vida propia.

Para la última década del siglo XVIII, el teatro gótico se ha consolidado en los escenarios ingleses: pese a que la crítica continuamente encuentra faltas y debilidades en las obras, el público responde favorablemente llenando los teatros, y no sólo se incrementa el número de obras estrenadas cada año, sino también la cantidad de funciones de las mismas.

En este período se refuerza el nexo entre la novela y el drama gótico a través de las adaptaciones de los textos narrativos a la escena: varias novelas de Anne Radcliffe, *The Monk* de Matthew Lewis, *Melmoth the Wanderer* de Charles Maturin y *Frankenstein* de Mary Shelley, por citar algunas de las más representativas, tuvieron sus propias versiones escénicas.

Grandes teatros como el Haymarket, el Drury Lane y el Covent Garden ya son en sí mismos un espacio proclive a lo gótico, con tamaños que semejan el de catedrales, donde la distancia entre la escena y los más lejanos espectadores se agranda, por lo que aún la mejor iluminación de la sala no alcanza a llenar todo ese espacio, dejando, por tanto, siempre algún rincón en la penumbra.

En términos de la construcción del espacio escénico, este tipo de teatros obliga a buscar elementos con mayor peso visual y con mayor impacto en el público. Uno de los más celebrados efectos teatrales que construye el imaginario gótico de la escena de la época se da por primera vez en *Fountanville Forest* de James Boaden en 1794. En el montaje de esta obra, Boaden y Kemble deciden romper con la tradicional representación de los fantasmas en escena. Hasta ese momento la construcción teatral para estas apariciones llegaba desde el teatro isabelino casi sin variación, esto es, el fantasma se presentaba como un personaje más, de figura grave, sobria, y su otredad se daba a partir de las reacciones de los demás personajes así como en los parlamentos que le correspondían; su función en escena en ese momento había llegado al punto de ser sólo un nexo narrativo que no buscaba crear un efecto escénico o provocar un impacto visual en el público.

En *Fountanville Forest*, Boaden planteó que en la puesta en escena "a much higher spirit be invoked; and […] we found the tall, sweeping figure, that was to freeze the spectator with horror […] his stride might have delighted Mr. Fuseli himself" (Boaden 118). Para la aparición del fantasma, se emplea un truco escénico muy sencillo pero efectivo: se colocaba una tela de gasa azulada entre los árboles del bosque con la que se vestía al personaje y se eligió al actor más alto de la compañía para representarlo, con lo que se obtenía una figura borrosa y de mayor tamaño al común. A Boaden no le importó que este actor fuera el cómico del

grupo y que su voz fuera chillona, ya que las líneas del fantasma "perish'd here", las decía el actor de reparto, quien normalmente interpretaría a ese personaje, desde las piernas del teatro, haciendo así que también se proyectara a la sala una disociación entre sonido e imagen que acentuaban la extrañeza de la escena.

Con este efecto se logró el resultado deseado. La voz se corrió y el público llenaba la sala para cada representación, a pesar de que la gente ya sabía lo que iba a suceder: conforme se acercaba el momento de la escena del fantasma, la sala se iba sumiendo en un silencio expectante y reverencial que duraba toda la escena:

> This was a key moment in the development of the Gothic drama, for it demonstrated, against repeated complaints inside and outside the theatre, that audiences would respond to the presentation of the supernatural on stage. It indicated that, in the theatre, shock […] granted great power to the Gothic. (Cox 132)

La obra se convirtió en un éxito entre el público que se daba cita en el Drury Lane para verla, mas "the reviews of Fountanville Forest, however, were nevertheless negative […] the *Analytic Review* simply argued that no enlightened human being could look on a representation of a ghost without laughing" (Gamer 131).

Sin embargo, la verdadera discusión llegó en 1798 con *The Castle Spectre* de Matthew Gregory Lewis, quien, a diferencia de Boaden, que había centrado *Fountanville* en la problemática de una pareja de enamorados, le da el peso de la obra, desde el nombre, al espectro. Esto puso al elemento sobrenatural en primer plano y no como recurso para el desarrollo de la anécdota; así

> Lewis's *Castle Spectre* succeeded with audiences in spite of the united opposition of reviewers, intellectuals, religious officials, and even Lewis's own actors and managers. […] *Castle Spectre* created a lasting stir, spawned countless imitations, and produced real debate between dramatist and critics over the place of the supernatural on stage. (Gamer 132)

Lewis, además, ya había causado controversia un par de años antes con la publicación de *The Monk*, y en el caso de *Castle Spectre* las críticas no impidieron que llegara hasta las cuarenta y siete representaciones ese año, cuando el promedio de la mayoría de las obras era de diez.

Curiosamente, a pesar de que los recursos escénicos del teatro gótico son usados tanto por el teatro "serio" como por el popular, las reacciones de los críticos son distintas; por ejemplo, *Remorse, A Tragedy* (1819) de Coleridge emplea buena cantidad de recursos comunes del drama gótico, como los lugares: "A wild and mountainous county" (Coleridge 359); "A cavern, dark, except where a gleam of moonlight is seen on one side at the further end of it; supposed to be, cast on it from a crevice in a part of the cavern out of sight" (Coleridge 381) (acto IV, escena I); "The interior Court, of a Saracenic or Gothic Castle, with the iron gate of a dungeon visible" (Coleridge 386) (acto IV, escena II); o personajes como un hechicero y un sarraceno como colaborador. La diferencia se encuentra en que Coleridge presenta desde el título a su obra como una tragedia, por lo tanto genéricamente tiene mayor pretensión, además de aparecer en el período en que el drama gótico comienza a perder fuerza. La respuesta del público no es destacable, pero la crítica señala que:

> Coleridge's audience can relax and be titillated by poetry, music, smoking incense, a sudden fire, and a picture appearing as though by magic, all comfortable in the knowledge of their own enlightenment. (Gamer 137)

Lo mismo sucedía con los dramas de Joanna Baillie, principalmente *De Monfort* (1800), quien con la publicación de *A Series of Plays: in which it is attempted to delineate the stronger passions of the mind, each passion being the subject of a tragedy and a comedy* (1798) declara su proyecto de utilizar los textos dramáticos para adentrarse en el estudio del mismo ser humano. Las estructuras a las que echa mano son las características del teatro de moda para llegar a su objetivo, por lo que "her usual stage practice is to provide recognizable gothic settings and effects but to withhold actual supernatural representations" (Gamer 138).

Esta práctica escénica que menciona Gamer siguió buscando elementos para sorprender a los espectadores: las escenografías, aunque llenas de lugares recurrentes como las montañas, los bosques, castillos, abadías y catedrales, eran cada vez más elaboradas y espectaculares, sitios donde abundan efectos como tormentas, claros de luna en medio de noches cerradas y trucos escénicos usados para presentar tanto fantasmas como puertas revolventes ocultas o trampas en el piso del escenario

para sorprendentes desapariciones, todo esto con el apoyo de un diseño musical exclusivo para cada obra; los juegos de luces cada vez son más ingeniosos, y se aprovechan los avances que se dan en cualquiera de estos rubros de forma inmediata. Como señala Cox,

> the Gothic theatre of shock and wonder was arguably the first form to capitalize fully on evolving lighting techniques, new stage effects, and the increasing presence of continuous music behind the action" (127).

Un ejemplo de cómo se construye una puesta en escena gótica lo podemos ver en las didascalias de *Bertram, A Tragedy*, de Charles Maturin, cuya descripción de la escena I del acto I plantea lo siguiente:

> "Night. –A Gallery in the Convent of St. Anselm –a large Gothic Window in the c. of it, through which the lightning is seen flashing –a Gothic door, R. A door, L. Thunder, lightning, rain and wind./ Enter FIRST and SECOND MONKS, in terror, at the door, L." (307).

El diálogo de los monjes profundiza en la creación de la atmósfera con imágenes como las que siguen:

> 1st Monk. […] Didst thou hear that peal?
>
> 2d Monk. The dead must hear it [A pause – thunder. […] Let me hear a human voice!
>
> 1st Monk. […] Then forth I rushed, in agony of fear.
>
> 2d. Monk. Among the tombéd tenants of the cloister, I walked and told my beads; but, by the pale marbles glares so sternly on me, I almost deemed they lived, and fled in horror! (Maturin 307)

En la segunda escena la acción se traslada a la playa, desde donde se puede ver el convento, la tormenta con truenos y relámpagos, un barco que se hunde mientras se escucha el repicar de una campana a intervalos; en medio de todo esto se encuentra un grupo de monjes sobre las rocas, con antorchas. Todo este aparato escénico está diseñado para seis parlamentos de los personajes y después se regresa en la tercera escena a la misma galería con la que inició la obra.

En primera instancia el espectáculo es evidente, pero el objetivo, como ya se indicó, va más allá de la creación estética: es un teatro que quiere transgredir los límites del espectador, y en este caso, al reunir las imágenes referidas con una temática que ronda las pasiones humanas y lo sobrenatural, empleando una relación diferente entre público y

escena, los códigos de la convención teatral se han cambiado, por lo que la audiencia ya no tiene la misma distancia de seguridad que tenía al ver representaciones teatrales unas décadas antes; ahora en escena se ven cosas que no eran tocadas previamente, las autoridades censuran, los críticos se oponen tanto a los temas como a las formas, e incluso la iglesia previene en contra de lo que se presenta en los escenarios de los grandes teatros. Como señala Cox,

> it is as if there were a concern of that the staginess of the theatre would wear off on the performances of religious practice and thus compromise their power. (133)

En el drama gótico llevado a escena hay un compromiso de inquietar al espectador, y Boaden nota el diferente enfoque que requiere la creación teatral en comparación con la narrativa para alcanzar sus metas:

> When the doubtful of the narrative is to be exhibited in the drama, the decision is a matter of necessity. While description only fixes the inconclusive dreams of the fancy, she may partake the dubious character of her inspirer; but the pen of the dramatic poet must turn everything into shape, and bestow on these "airy nothings a local habitation and a name" (Boaden 97).

Así estas concreciones que ponen en riesgo la concepción de lo que rodea al espectador de la época nos recuerdan que el teatro, como fenómeno de interacción humana directa, permite que lo que sucede en escena se desborde y alcance de distintas formas a cada individuo, y que éste, de camino a casa, se tenga que acordar de que lo visto sólo fue una ficción… porque todos sabemos que esas cosas no existen, ¿no es así?

Bibliografía

Boaden, James. *Memoirs of the Life of John Kemble, Esq*. Vol. II. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green, 1825.

Botting, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999.

Clery, E.J. *Women's Gothic from Clara Reeve to Mary Shelley*. Devon: Northcote House Publishers, 2004.

Coleridge, Samuel Taylor. *The Complete Works*. Vol. VII. New York: Harper & Brothers, 1884.

Cox, Jeffrey N. "English Gothic Theatre". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. New York: Cambridge UP, 2002.

Gamer, Michael. *Romanticism and the Gothic. Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Maturin, Charles. "Bertram. A Tragedy in Five Acts". *The Modern Standard Drama. A Collection of the Most Popular Acting Plays, with Critical remarks*, etc. Ed. Epes Sargent. Vol. 7. New York: John Douglas, 1948. 305-348 [7-49]. Web. 19 abril 2014. <https://archive.org/details/modernstandarddr07sarguoft>.

Walpole, Horace. *Mysterious Mother*. London: S/E, 1791. Web. 2 abril 2013. <http://archive.org/stream/mysteriousmothe00walpgoog#page/n10/mode/2up>.

Worrall, David. "The political culture of Gothic drama". *A Companion to the Gothic*. New York: Blackwell Publishing, 2001.

La construcción de lo fantástico en "The Mysterious Bride" de James Hogg

Yenisey Rodríguez Cabrera
Universidad Nacional Autónoma de México

En 1830, el escocés James Hogg (Ettrick, 1770) publicó un relato corto que cuenta el enamoramiento fatal de un joven tras su encuentro en una colina con una mujer misteriosa de vestido blanco y verde velo, la víspera del festejo de San Lorenzo. En un momento histórico caracterizado por la construcción de identidades nacionales y el rechazo a los rígidos presupuestos de la racionalidad moderna[1], el autor del norte de la isla –conocido no sólo por su obra, sino también por ser protegido

1. Los trabajos de Hogg, prosa y verso –el autor fue primero poeta antes que cuentista o novelista– se desarrollaron en la Escocia del siglo XIX, lugar donde el movimiento romántico empató con los romanticismos continentales en un punto: la incorporación de elementos de la cultura popular en la creación literaria, sobre todo aquéllos que se alejaban de la religiosidad cristiana –no así la calvinista– y se emparentaban con el pasado mítico celta o, como las llama Henry Glassie recordando al folclorista británico Thomas Crocker, "all the old grey superstitions" (11). En este contexto, las poéticas de irrealidad adoptaron gran fuerza y se decantaron por las historias y cuentos de horror donde no sólo los límites entre lo bueno y lo malo se desdibujan, sino que la capacidad de los sentidos para aprehender la realidad queda en entredicho. No extraña, pues, que los cuentos de James Hogg aparezcan en las antologías de las mejores historias de horror y de fantasmas del mundo celta y anglosajón al lado de las obras cortas de autores como Sheridan Le Fanu, Daniel Defoe, Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe, Washington Irving, etc.

de Sir Walter Scott[2]– incorpora en la narración elementos propios del folclor celta y de sobrenaturalidad para enmarcar el conflicto de dos paradigmas de realidad y colocar a la frontera temporal/espacial como centro de los acontecimientos.

Si se pretende entablar una discusión sobre las raíces de lo fantástico en el Romanticismo, el análisis del cuento de Hogg es más que pertinente porque su texto posee una particularidad que lo distingue entre el corpus de relatos fantásticos de la época y lo presenta como un material interesante para el análisis: está escrito de tal manera que se sitúa entre el texto feérico del siglo XVIII y la literatura de terror que tanta notoriedad alcanzó con la irrupción del gótico. Así, este trabajo propone revisar los elementos utilizados por James Hogg en "The Mysterious Bride" para construir un primer fantástico donde la sobrenaturalidad y sus códigos tienen un papel central.

Siguiendo a Ana María Morales, si partimos de que lo fantástico es, como todo modo discursivo de lo maravilloso, una representación textual de "un paradigma de realidad que puede entenderse extratextualmente –en el momento en que el texto se genera– como aceptable, funcional y cotidiana, y que configura una realidad alternativa o esboza un sistema de inconsistencia que apuntan a la irrealidad, también representada textualmente" (*México* viii), podemos afirmar que en "The

2. Este aserto, tan manido por los críticos literarios, cobra importancia por el hecho de que parece difícil que los trabajos en prosa de Hogg hubieran despuntado y llegado a nuestras manos sin el patrocinio generoso y constante de Sir Walter Scott, quien, como escribió en una carta a Lady Dalkeith, consideraba al joven escocés como poseedor de "skill & character. His charge seems moderate and I will answer for his honesty" (300). Sin embargo, pocos saben que Scott adulaba sus versos tanto como desconfiaba de su prosa: "Hoggs Tales are a great failure to be sure. With a very considerable portion of original genius he is sadly deficient not only in correct taste but in common tact" (140). Aún con estas faltas, o debido a ellas, James Hogg, el Pastor de Ettrick (the Ettrick Shepherd), encarnaba los ideales de los escritores escoceses de las altas esferas del mundo literario. Según advierte *The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes*, Hogg poseía "a rustic simplicity, combined with his vanity and certain eccentricities of manner, partly created by his early circumstances" (57). Hogg, el pastor analfabeto hasta bien entrado en años, pero con capacidades innegables para la escritura, resultó irresistible para el más entusiasta impulsor del orgullo escocés, porque, como bien dice André Gidé en el prólogo a *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, cuando cita a Bussy Strachey, la obra de Hogg podrá pertenecer al ámbito de las letras inglesas, pero su obra es "profundamente escocesa" (9).

Mysterious Bride" existen elementos que nos permiten traer a cuento esta poética de irrealidad pues, de acuerdo con la misma autora, la combinación y ordenación de dichos elementos marcan los cambios de un sistema específico en el texto y nos permiten reconocerlo como perteneciente a otro[3].

En su relato, el escritor de las Tierras Altas nos cuenta la historia trágica del encuentro del joven Allan George Sandison, heredero de las tierras de Birkendelly, situadas en Escocia, y una hermosa y misteriosa mujer a la que ve por primera vez el 9 de agosto de 1777 en lo alto de una colina. Tras esta aparición que sólo él puede mirar, el protagonista experimenta una extraña desazón y una súbita preocupación porque la recuerda de un sueño "of the same nature which he had had, and which terminated in a dreadful manner" (Hogg, *Tales* 339). Su amigo y el médico, asustados por el estado del joven, que decae y enferma cada día más, le aconsejan abandonar el país y visitar a su hermana, que vive en Irlanda. Ahí, cuando parece que el Señor de Birkendelly está a punto de tomar una decisión respecto a su futuro matrimonial con Luna, cuñada de la hermana que le recuerda vagamente a la amada aparición, se encuentra nuevamente en una colina con la misteriosa mujer que se identifica a sí misma como Jane Ogilvie. Intercambian anillos y él promete encontrarla la víspera de San Lorenzo, justo en el lugar donde la vio por primera vez, para consumar la unión. Aun con la oposición de familia y amigos, cumple su promesa y acude a la cita vestido para las nupcias. La mañana del 10 de agosto fue encontrado muerto, sin heridas ni golpes, en la colina donde se le había aparecido la dama. Sin ir más lejos, es la historia del rapto de un hombre por un ser configurado

3. Lo fantástico implica la existencia en el texto de dos órdenes o sistemas que se confrontan, se invaden, y al final el choque se resuelve o explica de manera insuficiente. Todorov habla de los hechos que se pueden explicar mediante las leyes de lo natural y de los que no lo son, los sobrenaturales (37); Ana María Barrenechea, de lo normal y anormal (73); Ana María Morales prefiere utilizar las distinciones de legal e ilegal de Irène Bessière, pues de acuerdo con la autora mexicana lo fantástico posee una sintaxis narrativa que "en la medida que crea el ordenamiento artístico de los elementos, establece una pretensión de ambigüedad, elabora una retórica que pone énfasis en secuencias imposibles y no aceptables dentro del paradigma de realidad que el texto ha planteado y que, por consecuencia, se formulan como ilegales dentro del sistema textual" (*México* xv).

como feérico[4], de la desestabilización del mundo de un ser humano por el contacto con un ser sobrenatural.

Al igual que en los relatos góticos y la prototípica *ghost story*, en el texto de Hogg encontramos una temática que se decanta por la sobrenaturalidad[5]: existe un fantasma, un ser de alteridad, denominado de esta manera por el propio texto. Asimismo, persisten los rasgos de esta literatura aristocratizante que descansa en las acciones de personajes excepcionales: un importante *lord*, dueño de una gran fortuna y ricas tierras, en este caso, y que, siguiendo a Northrop Frye, es mejor que nosotros por grado aunque no por naturaleza (33-34)[6]. La mímesis es alta aún: no estamos ante el cuento fantástico del siglo XX, donde la estatura mimética es equidistante con el fin de crear mayor conmoción y desazón. Pero lo fantástico, como bien sabemos, no es tanto un problema temático o genérico, sino de estructuración, de ordenación artística de elementos donde la modalización lingüística adquiere un papel primordial.

En "The Mysterious Bride", los acontecimientos no se resuelven a la manera de la sobrenaturalidad asumida, es decir, el desenlace no se esclarece por la vía de la aceptación y separación de dos códigos de funcionamiento de realidad, cada uno con reglas propias que ni se integran ni se niegan entre sí. Éste no es un texto cuyo objetivo principal vaya encaminado a producir miedo por la vía expuesta por Rafael Llopis, es decir, "por la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible a universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que

4. De *fée*, el pueblo de las hadas cuyos poderes, a decir de Harf-Lancner, "régissent le destin des hommes" (13) y tienen "le don de connaître l'avenir et d'opérer des prodiges". Aunque se les puede encontrar en distintas tradiciones mitológicas, el pueblo feérico es el protagonista de la literatura celta, sobre todo en sus ramas irlandesa y galesa, de donde abreva Hogg para la configuración de su personaje. Lo relacionado con el mundo feérico se explicará con mayor detenimiento más adelante.

5. Ésta debe entenderse como lo que está por encima de las leyes de la naturaleza.

6. En su ensayo "Historical Criticism: Theory of Modes", al explicar los modos de la ficción, el crítico canadiense Northrop Frye retoma a Aristóteles, quien en su *Poética* afirma que la diferencia principal entre las distintas obras de ficción radica en los distintos niveles de los personajes que aparecen en ellas: en algunas los personajes son peores que nosotros, en otras, mejores y a veces están en el mismo nivel [1448 a].

no podemos ni intentar comprender" (9). En el cuento de Hogg no se intenta hacer una lectura alternativa de la realidad, sino presentar un conflicto que se desarrolla en el límite de dos sistemas que, al convivir, generan el espacio de ambigüedad propio de lo fantástico.

Así, con un pie en las historias feéricas y otro en la literatura de miedo, "The Mysterious Bride" posee un código flexible que permite la adaptación de elementos extraños en el paradigma de realidad marcado por los actos y aseveraciones de los personajes. La historia está contada por un narrador infrasciente que ha tomado partido por la explicación sobrenatural. No es el narrador omnisciente de la literatura gótica cuyas declaraciones dejan fuera las dudas. Es uno intradiegético, inmerso en el texto, inmiscuido en los hechos –los cuenta *como si* fueran de primera mano–, pero de manera lejana. Está involucrado pero al mismo tiempo reserva un espacio para el criterio del lector implícito.

Desde su propio título, el texto nos da una idea de la naturaleza de la historia: en el momento en que se califica al personaje principal como "mysterious", se asume la existencia de algo que no se puede explicar, que difícilmente se puede comprender. Esta idea se refuerza, además, por el hecho de que las primeras líneas hablan ya de fantasmas. En la primera frase del cuento, "a great number of people nowadays are beginning broadly to insinuate there are no such things as ghosts, or spiritual beings visible to mortal sight" (Hogg, *Tales* 335), podemos encontrar una muestra pura de lo fantástico: existen al menos dos sistemas que han de codificarse, que tienen problemas para convivir. Por un lado, existe un antes y un después, un sistema de creencias viejo que acepta lo sobrenatural y otro que, siguiendo el espíritu de la época, rechaza lo que no puede ser registrado por los sentidos. De inicio, tenemos ya dos paradigmas de realidad: para uno existen los fantasmas y para el otro, no. No hay necesidad de acudir ya a la realidad extratextual, pues el propio texto informa sobre los dos códigos. Está planteado así el conflicto del *hoy* con el *ayer*, de un mundo que funciona de manera distinta al moderno, donde lo que no es racional es supersticioso.

Por el otro lado, al decir que hay mucha gente ("a great number of people"), desliza una vaguedad, una aseveración difícil de probar pero que refuerza la propia liminaridad con el término *insinuate*, 'insinuar',

que no es afirmar, sino dar a entender. Si la frase dijera que no existen los fantasmas, el relato sería de otra índole; al contrario, la modalización del lenguaje será una constante a lo largo de la historia. El centro del relato fantástico ha sido establecido.

Entre estos dos códigos, en esta confrontación múltiple del ayer-hoy, moderno-antiguo, racional-supersticioso, se plantea una historia plagada de fronteras temporales y espaciales. La primera de ellas queda expuesta con la presentación de los hechos ocurridos en las tierras de Birkendelly la víspera de San Lorenzo. Primero, la frontera espacial: el texto nos habla de Birkendelly y del pueblo de Balmawhapple. Aunque no cabe duda de la filiación escocesa del lugar, la propia geografía da cuenta de un lugar limítrofe entre tierra celta y tierra anglosajona, lo cual introduce una nueva, aunque sutil, confrontación: la Britania heredera del pueblo viejo de los hijos de la diosa Danu, que viven en los túmulos[7], y la Britania de los pueblos germanos invasores, de costumbres y dioses diferentes.

Segundo, el lugar de los hechos: la colina donde se ve la aparición está marcada como un sitio ubicado en la frontera del límite. Así dice el texto: "that road, I say, lay between two thorn hedges, so well kept by the Laird's hedger, so close, so high, that a rabbit could not have escaped from the highway into any of the adjoining fields" (Hogg, *Tales* 336). Esta descripción del sitio, aunada a la de la vestimenta de la novia misteriosa –vestido blanco, velo verde–, nos recuerda el mundo feérico tan presente en los relatos mitológicos y tradicionales celtas, donde –no

7. De acuerdo con la mitología celta irlandesa, el Tuatha Dé Danann es "el Pueblo de la diosa Danu". Danu es una diosa de fertilidad, asociada con las diosas Ana y Brigit, con las que forma una tríada de deidades, muy representada en la iconografía celta. Ana es concretamente una diosa de la abundancia mientras que Brigit vela por el parto y es diosa del *écse*, "sabiduría y conocimiento", del arte de curar y de la artesanía (Ó hÓgáin 159). Es el pueblo que, según consta en el *Libro de las invasiones*, tras la llegada de los hijos de Míl, se retiró voluntariamente a vivir en los túmulos, desde donde observa a los humanos y penetra en su mundo sin que éstos lo puedan percibir. El Tuatha Dé Danann forma el grueso de los seres féericos o hadas, que pueden ser ya señores de muerte, ya señores de muertos, del Destino y de los lugares paradisíacos. El nombre mismo de estos seres, *fée*, de acuerdo con Jacques-Philippe Saint-Gérand, se remite a la raíz indoeuropea *bhª, 'palabra', pero a la relacionada con el *fatum*, la *palabra original*, la *enunciación divina*, que se tradujo como *destino*. De ahí derivan los términos *bonifatious* y *malifatius*, un buen o mal destino (Saint-Gérand 193).

olvidemos– las hadas pueden ser tanto seres de fertilidad como señoras de muerte y figuras de destino[8].

El arroyo como umbral[9] y el camino impenetrable flanqueado por los espinos, planta feérica, refuerzan la idea de que el señor de las tierras de Birkendelly penetra en un espacio de alteridad dentro de este mundo. Y en el espacio otro, limítrofe, se penetra la víspera de San Lorenzo, justo en el momento en que la tradición anuncia una fecha umbral donde se mezclan los mundos que, invisibles, coexisten con el nuestro. Resulta curiosa la elección de esta fecha para la aparición de la novia misteriosa porque bien se pudo elegir un momento más propicio y evidente para el paso de los seres de la otredad, como Beltaine o Samain, los momentos del año más importantes para la cultura celta. San Lorenzo está más cercano a la festividad de Lugnasad[10] y no es tanto una fecha que

8. En las historias del Ciclo del Ulster, las diosas como Macha o la Morrigan, seres de fertilidad pero también de guerra y muerte, se caracterizan por vestir con mantos verdes y vestidos multicolores que al moverse resultan blancos. Dice así Stewart cuando describe a la Morrigan: "a spot-pied cloack of green enveloped her [...]Whiter than snow shed during a single night was the lustre of her skin and flesh [...] She was most white" (18). Ya en el Ciclo de los Reyes, cuando los encuentros entre los seres feéricos y los humanos excepcionales abundan, las mujeres hermosas que proceden de la *Llanura del placer* (Mag Meld), la *Tierra de los vivos* (Tir na mBeo), la *Tierra de las mujeres* (Tir na mBan), la *Tierra de los jóvenes* (Tir na nOg), o las *Islas del norte* así como de otros lugares configurados como paradisíacos y que dan la idea de *otro mundo*, visten siempre de blanco o de verde y se asocian con los colores plata o blanco, como la doncella del *Viaje de Bran*, donde ella emerge de la Planicie de la Plata, "Mag Findargat, [with] a branch of silver with white blossoms, nor was it easy to distinguish its bloom from the branch" (4). Cabe señalar que el folclor escocés tiene su referente principal en la tradición celta irlandesa, que no galesa, donde el mundo feérico tiende a los tonos grises.

9. Siguiendo a Howard Rollin Patch en su explicación sobre las características del Otro Mundo, observamos que los ríos son las barreras acuáticas más comunes para indicar el paso a otro lugar, ya sean paradisíacos, de no-vivos o de muertos. Entre los celtas, este motivo también está presente y a los ríos, lagos y mares se suma otra versión de la barrera acuática: la neblina (53).

10. Se conoce como *Lugnasad* a la fiesta regia celebrada los primeros días de agosto. Es uno de los tres momentos cruciales del calendario irlandés de la antigüedad. Más que celebrar al dios Lug, esta fiesta, según afirman Guyonvarc'h y Le Roux, está dedicada a Taltiu, que es el nombre de la tierra en irlandés, *talamh* (355). Es otro de los nombre de Irlanda y es una diosa madre y guerrera. Como otras festividades del mundo cristiano, la de San Lorenzo se empató con estos festejos donde se celebra y agradece la muerte de Taltiu como divinidad, pues con su sacrificio asegura la inmortalidad y el bienestar material de su pueblo.

aluda al fin o comienzo de un ciclo como el tiempo del intercambio con las deidades de la fertilidad, de agradecimiento por las cosechas, de celebración de bodas que, amparadas en principios simpatéticos, tienen buenos augurios[11].

Si ya el camino, espacio entre dos espacios, y los sucesos que en él ocurren son excepcionales, la fecha, umbral, coloca al señor Sandison en un eje temporal singular, en el centro de un *axis mundi* donde la loma, el túmulo de la aparición, es el punto donde necesariamente se topará con su destino, encarnado aquí por un ser que hasta ahora ha sido configurado como feérico. Además, mientras camina por ahí, el heredero de las tierras, que no sólo las usufructúa, sino que está ligado a ellas por la sangre, lleva a cabo un gesto que, realizado en un momento y en un espacio extraordinarios, adquiere características de conjuro. Dice el cuento:

> He was [...] chanting a song to himself [...] There was once a certain, or rather uncertain, bard [...] who made a number of good songs; but this that the Laird sung was an amorous song of great antiquity, which, like all the said bard's best songs, was sung one hundred and fifty years before he was born. It began thus:
>
> "I am the Laird of Windy-wa's,
> I cam nae here without a cause,
> An' I hae gotten forty fa's
> In coming o'er the knowe, joe.
> The night it is baith wind and weet;
> The morn it will be snaw and sleet;
> My shoon are frozen to my feet;
> *O, rise an' let me in, joe!*
> *Let me in this ae night,*" &c. &c.
>
> (Hogg, *Tales* 336; las cursivas son mías)

11. De acuerdo con Guyonvarc'h y Le Roux: "Lugnasad estaba caracterizado por ferias e intercambios económicos, arreglo de cuestiones políticas, matrimonios temporales o definitivos [...] Lejos de prohibir la fiesta, el cristianismo la mantuvo reforzando sus tendencias pacíficas y bienhechoras […] En el folclore moderno ha adquirido un acusado aspecto agrario" (358).

Como se puede apreciar, este canto tiene las palabras y la entonación exactas para atraer al ser de otro mundo –la mención directa del túmulo, de las fronteras acuáticas e incluso la petición clara para que se levante y lo deje entrar–. Sin embargo, al finalizar el canto, el señor se burla y la respuesta es instantánea: como advierte el propio texto, antes de que pudiera percatarse ("when, ere ever aware" [336]) ve a la hermosa mujer[12] y se pregunta por qué no la vio salir o si ella viene de otro mundo ("she must have risen out of the earth" [337]).

Hasta este momento de la narración, se puede dudar y pensar que estamos frente a un texto de maravilloso feérico o puro donde "la alteridad confraterniza con la cotidianidad. Sus reglas (verosímiles dentro de su universo narrativo) son las únicas que funcionan y no reciben cuestionamientos ya que no conservan como referente un código otro" (Morales, "Las fronteras" 247). Las descripciones de los acontecimientos podrían remitirnos inmediatamente al cuento folclórico, al *lai* o a la *ghost story*, pero el texto sigue jugando con la idea de los límites y se decanta por lo fantástico en tanto que renuncia a la descripción de atmósferas codificadas como imaginarias y pretende sembrar la inquietud o desazón, con la persistencia de un fenómeno que amenaza la inviolabilidad de los códigos de esa realidad. Las horas entre horas –la aparición justamente al mediodía o en la puesta del sol–, los ríos –el camino colocado al otro lado del arroyo–, los sentidos que no alcanzan su uso óptimo –se pregunta cómo va a verla ("but you are short-sighted" [Hogg, *Tales* 339])– marcan los confines y resquicios que permiten atisbar otros mundos y realidades.

Además, el texto no deja de marcar distintas fronteras que hacen endeble o falible el sistema planteado. En primer término, la confrontación entre sueño–vigilia: "Why, man, you are still dreaming" (Hogg,

12. Otra característica que no puede pasarse por alto en los seres de la *féerie* está relacionada con la belleza. La novia misteriosa no es hermosa sólo por mero recurso estilístico, sino porque se está acentuando esta particularidad tan propia de las hadas, los habitantes de los túmulos e islas. No solamente los *lais* de María de Francia o los *romans* de Chrétien de Troyes rescataron este motivo tan propio de los ciclos mitológicos de la literatura irlandesa: el siglo XIX, que rescata el folclor escocés, pone énfasis en la belleza inefable y cautivadora, capaz de encantar y perder a los humanos.

Tales 339), espeta Mc Murdy al caballero que ve continuamente la aparición. Luego, el juego entre la realidad y la apariencia: "It is a lovely image, the creation of your own sanguine imagination" (Hogg, *Tales* 339) o "M'Murdie reasoned of impressions on the imagination, and 'Of fancy moulding in the mind, Light visions on the passing wind'" (Hogg, *Tales* 341). Finalmente, la oposición locura-cordura: "You are raving, Birkendelly. I met no young lady, nor is there a single person on the road I have come by" (Hogg, *Tales* 338).

Después, los sentidos son puestos a prueba pues no alcanzan a registrar una presencia que está enunciada con distintos términos alusivos a su naturaleza otra pero siempre liminar: fantasma, aparición, visión, fantasía e incluso alma, términos todos cercanos a un mundo que se debate entre el de los vivos y el de los muertos. O sentidos que por una mala broma de la imaginación crean realidades inexistentes: "There was no living soul there, nor onward, as far as his view reached" (Hogg, *Tales* 340)[13].

El mundo de los sueños que se confunden con la realidad cobra especial importancia cuando a la mitad del relato, justo en un estado de lucidez del caballero Sandison, "a strange incident" (Hogg, *Tales* 344) desliza la balanza y coloca al personaje principal en el espacio fronterizo por antonomasia: el sueño. Mientras el señor Birkendelly está en Irlanda, se dirige al encuentro de la que será su esposa, Miss Luna[14]. Sube una colina y de repente se topa con el angelical fantasma, quien esta vez no desaparece, sino que incluso lo abraza. Es la primera vez que el texto no lo describe como una visión, sino como un ser de carne y hueso ("she was a being of real flesh and blood" [Hogg, *Tales* 345]) con el cual conversa y termina por comprometerse para un matrimonio que se consumará la noche de San Lorenzo, compromiso que se sella con

13. En la versión en español del cuento de Hogg, hecha por María José Antón, se traduce esta línea como "Allí no había ni un alma, ni tampoco hasta donde podía alcanzar la vista" (Hogg, "La Novia" 47), frase que no permite ver la puerta abierta que deja este enunciado en el idioma original, donde se habla de un alma viviente ("living soul") como si pudiera existir algo parecido a un *alma muerta*.

14. Cabe decir que, en el cuento, Hogg lleva a cabo un juego de palabras con el nombre de la chica: se llama "Luna" como el término en español, pero –advierte– todos la llaman "more familiarly, Looney" (*Tales* 343), 'loca', 'lunática'.

el intercambio de anillos. En este punto los espacios se sobreponen: él piensa que sigue en Irlanda, pero ella le hace observar que están en su colina escocesa.

Loco de amor, nuestro caballero no puede encontrar el camino a casa y justo al llegar a lo que parecía el Liffey en su confluencia con el lago Allan ("till at lenght he came, as he thought, upon the Liffey, as its junction with Loch Allan" [Hogg, *Tales* 346]), se despertó de un sueño en la casa de su hermana, en Irlanda. La confusión se aclara –¿o confirma?– cuando la "flor de Coleridge" se presenta: lleva en su dedo el anillo de esmeraldas y no el propio. Pero donde él ve una hermosa joya con piedras preciosas y la palabra *Elegit* grabada, los demás ven un anillo maldito ("it is not a right ring" [Hogg, *Tales* 348]) que debe ser quemado porque "if you saw with your own eyes, you would easily perceive that that is not a ring befitting a Christian to wear» (348), como le advierte su hermana, aún trastornada por la muerte de Lucky Black, su nodriza, quien perdió la vida ante la vista de tal joya.

Enfoque, transcurrir y desenlace nos colocan en un sitio donde el fenómeno anómalo invade de tal manera al otro sistema que lo amenaza con alterar su regularidad. Sabemos que Allan George Sandison escribe a su hermana una carta de despedida donde avisa que hará un largo viaje de bodas hasta donde vive su prometida y que acude a la cita para su boda la víspera de San Lorenzo. El relato apunta que la gente ("the villagers" [Hogg, *Tales* 349]) asegura que lo vio con una mujer vestida de blanco y verde[15]; tenemos noticia de que se halla muerto en el túmulo de las apariciones, pero sin heridas. Al final, los datos que nos ayudarían a reconstruir la historia se limitan a decir que murió en el mismo sitio donde veinte y cuarenta años atrás, respectivamente, lo hicieron su padre y su abuelo, quienes también fallecieron en circunstancias misteriosas, y que su linaje ha acabado con su muerte.

15. En su cuento "Mary Burnet", Hogg utiliza también el motivo de la muerta enamorada que vuelve para cobrar venganza, pero en esta típica *ghost story*, el maravilloso se impone. Mary, esta otra novia misteriosa, también se aparece al novio y a sus padres con los colores feéricos: Mary Burnet estaba ataviada "in a white jerkin and green bonnet with her hay-raik over her shoulder" (531).

Además de estas pistas difusas que delinean los hechos, tenemos también la explicación de la historia en la voz de un personaje de dudosa credibilidad: una anciana que casualmente regresa al pueblo tras la defunción y que nos cuenta un relato de muerte y venganza iniciado cuando el abuelo Sandison incumplió una promesa matrimonial. Así, se mantiene el choque entre dos códigos planteado desde un inicio: por un lado, el de los que no tienen pruebas suficientes para describir los hechos y calificarlos como sobrenaturales; por el otro, el que se inclina por la explicación sobrenatural pero sobre el cual recae la duda.

Nuestro personaje en falta, predestinado a la tragedia y que ha transgredido las leyes establecidas como naturales en el texto, con una historia contada por un narrador que desde el principio establece la confrontación de los mundos, tiene un final que años más tarde se convierte en un elemento propio de lo fantástico: uno ambiguo que más que dejar una sensación de miedo nos abandona a la inquietud. Así, *La novia misteriosa*, aun con sus escarceos con lo maravilloso, es de suyo un texto fantástico.

Bibliografía

Aristóteles. *Poética. Edición bilingüe*. Trad. Juan David García Bacca. 2ª ed. México: UNAM, 2011.

Barrenechea, Ana María. "La literatura fantástica: función de los códigos socioculturales en la constitución de un tipo de discurso". *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 2007. 71-80.

The Cambridge History of English and American Literature: An Encyclopedia in Eighteen Volumes. Eds. Adolphus William Ward & William Treny *et al*. Vol. XI. Cambridge: Cambridge UP, 1907–1921.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton: Princeton UP, 1971.

Gide, André. "Prólogo". En James Hogg. *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*. Trad. Francisco Torres Oliver. Madrid: Nórdica Libros, 2008. 8-15.

Glassie, Henry, ed. *Irish Folktales*. New York: Pantheon Books, 1997.

Guyonvarc'h, Christian-J. y Françoise Le Roux. *Los druidas*. Trad. Juan Manuel Ortiz y José Luis Sánchez-Silva. Madrid: Abada, 2009.

Harf-Lancner, Laurence. *Les fées au Moyen Âge. Morgane et Mélusine. La naissance des fées*. Paris: Champion, 1984.

Hogg, James. *Tales and Sketches*. Vol. IV. Glasgow: Blackie & Son, 1837.

——. "La Novia Misteriosa". *El sudario de hierro y otros cuentos góticos*. Ed. Roberto Cueto. Madrid: Letra Celeste, 1999. 43-56.

——. "Mary Burnet". *Great Horror Stories*. London: Bounty Books, 2002. 523-543

Llopis, Rafael. "Los cuentos de terror". *Antología de cuentos de terror, 1. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe.* Trad. Rafael Llopis. Madrid: Alianza Editorial/Taurus, 2004. 9-13.

Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico". *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La

Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas/ Editorial Arte y Literatura, 2007. 241-254.

——. "De lo fantástico en México". *México fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*. Ed. Ana María Morales. México: CILF/ Oro de la Noche, 2008. vii-xlii.

Ó hÓgáin, Dáithí. *The Lore of Ireland. An Encyclopedia of Myth, Legend and Romance*. Cork: The Boydell Press, 2006.

Patch, Howard R. *El otro mundo en la literatura medieval*. México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

Saint-Gérand, Jacques-Philippe. "Les mots de la femme-fée dans la lexicographie du XIXe siècle". *Images de la magie. Fées, enchanteurs et merveilleux dans l'imaginaire du XIXe siècle.* Ed. Simone Bernard-Griffiths et Jeannine Guichardet. Paris: Centre de Recherches Jacques Petit, 1993. 191-212.

Scott, Walter, Sir. *The Letters of Sir Walter Scott*. Ed. H.J.C. Grierson. London: Constable, 1932-1937.

Stewart, Bob. *Cuchulainn*. Sussex: Firebird Books, 1988.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 1994.

El espacio gótico en las obras de Gertrudis Gómez de Avellaneda

La dama de Amboto y *La baronesa de Joux*[1]

Rocío Charques Gámez
Laboratoire Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique (UPPA)

Gertrudis Gómez de Avellaneda nos lega un conjunto de obras literarias que resulta, a todas luces, imprescindible para cualquier aproximación al movimiento romántico hispánico. De entre los géneros que cultiva nos detenemos en su narrativa breve para realizar un estudio de la configuración del espacio, que en algunos casos resulta característico de la novela gótica[2]. Sus leyendas, editadas en diversas publicaciones

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión* (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

2. No debemos confundir el género fantástico con el gótico, del que aquel se nutre en sus primeros momentos de vida. Recomendamos la lectura del artículo de López Santos sobre la génesis de la literatura fantástica, en el que defiende la novela gótica como género madre. La investigadora se opone a las teorías que adscriben la novela gótica como subgénero de lo fantástico. Trancón Lagunas (2000) hace referencia a esta influencia de la novela gótica inglesa en su trabajo sobre la literatura fantástica en la prensa del Romanticismo (48). Por su parte, Roas Deus cita las principales influencias de los relatos de corte "fantástico legendario" en España: las novelas históricas de Scott, las leyendas reunidas por Washington Irving en *Tales of the Alhambra* (1832), la novela

periódicas y reunidas en el volumen V de sus *Obras literarias* (1871), se inspiran en tradiciones vascas, francesas, suizas y americanas, y en ellas el elemento fantástico es recurrente[3]. En las páginas siguientes analizaremos dos de sus relatos[4], *La dama de Amboto* y *La baronesa de Joux*, en los que se recrea la ambientación gótica.

La dama de Amboto[5] forma parte de las tradiciones vascas reunidas por la autora en los veranos de 1858 y 1859, durante las vacaciones disfrutadas junto a su marido Domingo Verdugo. Estas aparecerían en sus relatos de viaje y se publicarían posteriormente como relatos independientes[6]. En 1860 el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* recoge en sus páginas esta tradición vasca, que explica el origen de un topónimo, (como sucede en otra de sus tradiciones: *La montaña maldita*), el de la cima del monte Echeguen. La tradición en la que se basa conoce varias versiones y supone un tema recurrente en la literatura vasca[7], como, por ejemplo, *La dama de Amboto. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas* (1869) de Sotero Manteli[8]. La profesora Ezama Gil supone que este

gótica y el cuento de terror, la balada y el cuento maravilloso de origen alemán y, por último, los cuentos legendarios franceses (399-403).

3. Varela Jácome puntualiza respecto al corpus legendario de nuestra autora que en él "se conjugan sucesivas bipolarizaciones: la experiencia personal y lo imaginario; lo real y lo fantástico; las transgresiones y los mensajes axiológicos; el amor del campo de la cultura y del campo de la naturaleza; las proposiciones téticas, regidas por leyes, y lo antitético" (68).

4. Dejamos aparte sus leyendas suizas, estudiadas en este mismo volumen por el profesor Kunz.

5. El texto que encontramos exento está más cuidado estilísticamente y la edición periodística introduce un párrafo sobre la locura de María y hace hincapié en la locura y la fatalidad como elementos determinantes (Ezama, 2011: 337).

6. *La bella toda*, *Los doce jabalíes* y *La ondina del lago azul* se introducen en las notas de viaje "Mi última excursión por los Pirineos", publicadas en el *Diario de la Marina* (1860). *La dama de Amboto* y *La flor del ángel* aparecen en el *Álbum Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860), fundado y dirigido por Gómez de Avellaneda.

7. Julio Caro Baroja cita el estudio sobre la Mari realizado por Barandiarán (1928) y analiza el personaje en el capítulo «Las lamias vascas y otros mitos» en su monografía de 1974 (33-72).

8. *La dama de Amboto. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas* (1869) es la recreación de dos tradiciones orales (Rubio Pobes, 2003: 314). De hecho, si consultamos una monografía de leyendas vascas, percibiremos en seguida la aparición de algún texto referido a este tema (Mugarza, 1981; Garmendia, 1989).

es el joven escritor al que la autora se refiere en sus cartas cuando habla de la fuente de su historia (carta IV sobre «La dama de Amboto», *El Estado*, 1857, recogida por Ezama Gil, 2011). Según la leyenda, Mari (la Dama de Amboto, Mari la de Txindoki o Mariurrika) es el genio que se pasea por los montes advirtiendo del peligro de tormenta (Reicher: 72).

El relato no nos presenta a la Mari transformada en genio de los montes hasta la apostilla final que nombra rápidamente la leyenda. En cambio, la autora prefiere narrarnos cómo la locura se apodera de María Urraca tras cometer el fratricidio. Será esta enajenación la que explique los elementos fantásticos que aparecen en el texto, aunque esta explicación será ambigua en los últimos párrafos de la historia.

Las "pintorescas Provincias Vascongadas" (1871: 149) son el espacio en el que transcurre la primera de las leyendas que hemos seleccionado, más particularmente, la peña del monte de Echaguen, conocida como Amboto. Ya en las primeras líneas se sitúa el relato en unas coordenadas geográficas específicas y se puntualiza que se va a contar por qué el nombre de la peña no coincide con el del monte. Mientras que las coordenadas espaciales son precisas, las temporales son indeterminadas. Como en otras narraciones románticas, en esta también se transparenta la predilección por la Edad Media. Otro rasgo característico de estas historias es el emplazamiento de la misma en un castillo. Así, leemos en nuestro texto: "Sabed que existía en aquella altura, *hace ya mucho tiempo* –la tradición no determina más, *un soberbio castillo*" (149; las cursivas son nuestras).

En cuanto a los protagonistas cabe apuntar que son presentados de forma contrapuesta, pues mientras el joven don Pedro aparece como una "persona simpática y amabilísima" (150), su hermana María es vista como "esquiva y huraña" (150) y de "carácter melancólico" (150). Aparte de ser sumamente bella**,** era orgullosa y ambiciosa. Además "se rebelaba en su interior contra la injusticia de los privilegios concedidos al sexo varonil" (150)[9]. Estos primeros rasgos sirven de preámbulo al episodio dramático que vendrá a continuación puesto que se va exponiendo el germen del odio de María hacia su hermano (ella era la única heredera

9. Para una interpretación feminista de esta leyenda puede consultarse el trabajo de Panzio Büyükkonyuncu.

de un gran señorío hasta que nació don Pedro). Gómez de Avellaneda juega con las apariencias y dosifica la tensión a lo largo del relato con el fin de mantener el *suspense* en el lector. El momento en que tendrá lugar la tragedia se presenta primero como un lugar idílico e inofensivo. Una mañana otoñal salen a cazar los dos hermanos con varios amigos. La población acude al lugar de la batida al escuchar el anuncio de cornamusas y trompetas. Una nueva descripción que enfrenta a los hermanos y los contrapone se emplea en el momento de observar el color de sus respectivos corceles: negro el de don Pedro y blanco el de María. Pero esta elección, en absoluto baladí, de los colores contrastará también con el papel desempeñado por los hermanos, pues el negro contrasta con el papel de personaje noble encarnado por el hermano y el blanco con el de malvado, representado por la hermana. Además, a estos elementos engañosos, como de hecho lo es también el apacible día en que tiene lugar la batida, se suman otros adjetivos de los caballos: el de él es "fogoso" mientras que el de ella es descrito como "dócil". Por añadidura a estos rasgos de los animales, se indica una nota que parece de poco interés pero que viene a agregar una puntualización más de este escenario supuestamente inofensivo. Nos referimos a la siguiente frase: "la otra [María] blanco palafrén, dócil a su mano delicada" (151). Esta delicadeza realza la nota de dulzura y fineza que oculta muy sagazmente la maldad que anida en el corazón de la dama. Para advertir este contraste entre lo aparente y lo real, el narrador fija inmediatamente la vista en su rostro, donde realmente se puede percibir el estado del alma. Su mirada[10] es el punto clave para descifrar sus sentimientos, dado que en ellos rastreamos "algo de febril" (151), "algo de siniestro" (151), se especifica resaltando además el contraste entre este rasgo y "su fisonomía encantadora" (151). La tensión que el narrador ofrece al lector en estas anotaciones queda patente.

Constituye, por tanto, esta apreciación acerca de su mirada una primera nota para inquietar al lector. Como en cualquier texto fantástico, una nota extraña viene a romper el tono de tranquilidad y armonía. La batida que empieza, como leemos, "felizmente" (151), en un entorno sereno y de alegría general, va a acabar de manera trágica. Tras herir

10. Realizamos un estudio sobre la mirada en la novela *Sab*, de la misma autora, en 2011.

mortalmente a un gran jabalí, María parte en su búsqueda siguiendo el rastro de sangre. Don Pedro va tras ella. A partir de este momento, cambiaremos de escenario y aumentará el aspecto tenebroso en el relato. En efecto, la segunda nota inquietante se presenta a continuación. El entorno inofensivo del principio cambia puesto que la amazona se lanza por precipicios y peñas. El paisaje agreste y salvaje entra en escena. Incluso el blanco corcel de la dama parece transformarse y no seguir las órdenes de su dueña. Así se apunta en el texto que el caballo[11] parece "poseído por el frenético demonio que hizo entrar en el cuerpo de Angélica el nigromante que nos pinta Ariosto" (151). El público que asiste al acontecimiento queda asombrado y perplejo ante la desaparición de María en una zona peligrosa y después de la de su hermano. Y este asombro, podemos enfatizar, se intenta transmitir al lector que, absorto ante el cambio radical que ha dado la historia, continúa leyendo con interés a la vez que va creciendo el sentimiento de inquietud ante los acontecimientos que parece que van a suceder a continuación. Los elementos empleados por el narrador no se agotan aquí y, como en cualquier texto de este tipo que se precie, otros recursos son utilizados para proseguir esta escalada de tensión. Así pues, leemos que en este preciso instante tiene lugar una tremenda tempestad. Tenemos, desde luego, el marco ideal de la novela romántica clásica. Un largo párrafo se dedica a la descripción de esta tormenta:

> El firmamento se cubre de *negros nubarrones*, que envuelven en sus densos pliegues las cimas de las montañas; cruzan entre ellas los *relámpagos como serpientes de fuego*; *retiemblan* seculares árboles al rudo impulso del viento silbador; *retumba pavoroso el trueno* por los montes y los valles, y *todos huyen despavoridos*, buscando albergue que los defienda de aquellas iras del cielo. (151; las cursivas son nuestras)

La sucesión de acciones se precipita dando un mayor ritmo y rapidez al relato que está llegando a su clímax. Los sirvientes vuelven al castillo y, al ver que no están allí sus propietarios, salen en su búsqueda. Transcurren las horas sin que nadie aparezca en el castillo y la noche hace acto de

11. El caballo es uno de los elementos tópicos de lo fantástico: "Le fantastique équestre se déploie dès le XVIIIe siècle à travers le genre allemand de la ballade fantomatique qui met en exergue le thème de la chevauchée hallucinée, illustrée notamment par les poèmes de Bürger, *Lénore*, et de Goethe, *Le Roi des Aulnes*» (Válerie Tritter, 2010:130).

presencia conformándose en momento clave para el advenimiento de lo misterioso y siniestro: "La noche cubre la tierra con sus *profundas sombras*" (152) (las cursivas son nuestras). Después llegará María sola. Su rostro pálido y su mirada extraviada dejan adivinar, antes que sus labios, la desgraciada muerte del hermano, que ha caído por un barranco lanzado por su corcel, según su versión. En cambio, la versión de la hermana no coincide con lo que descubren al día siguiente en el lugar nombrado, pues hallan el cadáver del caballo traspasado por una lanza. Las habladurías prosiguen a este hecho mientras empiezan a llegar pretendientes para la única heredera, que, curiosamente, comienza a perder la placidez de su rostro. La locura que sobreviene al crimen se percibe en estos síntomas que la ciencia médica de entonces no logra adivinar: "Misteriosa enfermedad devora sin duda aquella juvenil vida… pero en vano se consulta a los más célebres médicos de Álava, de Guipúzcoa y de Vizcaya; *la ciencia es impotente contra un mal desconocido*" (152) (las cursivas son nuestras).

Ni siquiera las fiestas celebradas en el castillo sirven para despejar el sentimiento de inquietud que acompaña a la joven. Los síntomas de locura se exponen en las siguientes líneas donde se habla de la turbación de su mirada, la contracción de su boca, sus temblores e incluso los gritos emitidos acompañados del gesto de rechazo hacia algo que la acosa. No se describen en este punto las alucinaciones de María, pero no es difícil imaginar la visión del hermano muerto. El aislamiento viene a constituir su estado preferido, alternándose estos estadios de soledad con la búsqueda vehemente de distracciones frívolas. Tras los periodos de retiro se adivinan los signos de decaimiento en la mujer: enflaquecimiento, acentuación de ojeras y temblores, entre otros. Se hace especial hincapié en la descripción de los estados anímicos, pues prepara al lector para las visiones demenciales de una perturbada.

Los pretendientes no cejan en su empeño de cautivar a la dama e imaginan que el matrimonio vendrá a salvarla de su profunda melancolía. Pero llega el día del aniversario de la muerte del hermano y la locura que sufre la mujer se patentiza en el momento en que entra trastornada a la capilla donde rezan por don Pedro: "pide auxilio contra un *alucinamiento pavoroso*" (154) (las cursivas son nuestras). Inmediatamente se explica que las visiones de María son fruto de una perturbación mental.

Adviértase cómo el narrador califica a la dama de "insensata" y cómo anota que sus visiones no son reales: "La *insensata se cree perseguida* por aquel mismo que dejó de existir en tal noche como ésta" (154) (las cursivas son nuestras). Es evidente que la locura de la joven cierra cualquier interpretación fantástica del relato, por lo que, siguiendo a Todorov, ya entraríamos en el ámbito de los relatos extraños.

Una vez más, el ritmo vuelve a acelerarse en este punto para acabar en la tragedia final. La alucinación le hace ver al fantasma de su hermano persiguiéndola para lanzarla al abismo. La visión es, a todas luces, espeluznante: "Se ha levantado sangriento del fondo del abismo, y corre cabalgando en su corcel negro, cuyo pecho atraviesa de parte a parte el agudo venablo" (154). Por último, vendrá la confesión del fratricidio. Acompaña a la historia el escenario elegido, pues la "tempestad bramaba como en la horrenda noche de la catástrofe; el cielo se deshacía en centellas" (154). Al borde del abismo parece que vemos que "el fantástico caballo lanza sobre ella al jinete amenazador" (154) y ella se tira por el mismo precipicio donde él había muerto, con el objeto de huir de él. Seguidamente se enfatiza una vez más la enajenación de María:

> ¡Ah!, la desventurada, en su locura y en medio de la lobreguez, no sabe qué camino sigue […]. En el mismo instante parece que el fantástico caballo lanza sobre ella al jinete amenazador, y la pobre María, cuya enajenación mental llega al último extremo, se arroja, por librarse de él, al fondo del precipicio. (154)

El narrador parece bascular ahora y cambiar su opinión o, más bien, presentar otra explicación. Ante la racional, seguida por los amigos nobles de María, que defienden que muere a causa de su locura, se abre la fantástica defendida por el pueblo. Según esta última, la justicia divina es la que castiga finalmente a la dama. Esta segunda vía parece ser la apoyada también por la voz narradora al indicar que el pueblo veía, "en su maravilloso instinto, la justicia del cielo" (155). El pueblo, al ser desoída su petición de no enterrar juntos los restos de los hermanos, derriba el castillo. Este hecho explica el nombre de la peña del monte Echaguen, ya que Amboto, anota el narrador, quiere decir en vasco "allí arrojar", "de allí fue arrojada" (155). Se expone también, a continuación, la famosa leyenda de la dama de Amboto, a la que se ve en los momentos en los

que va a suceder una catástrofe. Por tanto, el elemento fantástico hace acto de presencia al final del texto sin ningún tipo de cuestionamiento:

> Los días en que la cumbre de la montaña aparece envuelta en densos nubarrones, los pastores retiran sus rebaños, los labriegos se acogen al caserío abandonando las campestres faenas, y los marineros se guardan bien de dejar el puerto para confiarse a la olas porque es fama que por tales signos se conoce que la dama de Amboto se ha escapado de su tumba y anda por ahí, presagiando desgracias. (155)

La siguiente narración en la que recalaremos es la novela corta *La baronesa de Joux. Leyenda fundada en una tradición francesa* (1844). El texto principal en el que se inspira la autora se recoge en el libro de Demesmay, recopilación de *Tradiciones populares*. Una cita de esta obra[12] aparece al comienzo del relato y esta misma cierra también la historia, como tendremos ocasión de ver. La obra de Gómez de Avellaneda está compuesta por siete capítulos: "Amauri", "Berta y Aimer", "La luna de miel en el castillo de Joux", "El trovador peregrino", "Dos almas que se iban y retroceden", "El encuentro", "Regreso de Amauri a su castillo" y "El fantasma". Únicamente con la lectura de los títulos puede apreciarse el tipo de texto con el que nos vamos a encontrar, esto es, una obra de corte netamente romántico, en la que en una ambientación medieval se nos presentan amores desgraciados, venganzas, personajes disfrazados y seres fantásticos. Según vemos por los títulos, el elemento sobrenatural hará su aparición en el último capítulo: "El fantasma". Pero antes de centrarnos en él, conviene hacer mención del resto para percibir cómo se dosifica la tensión en el relato y fijarnos, según nos hemos propuesto en nuestro análisis, en la configuración del espacio en la obra.

La precisión temporal y espacial está presente en las primeras líneas. El marco espacial y temporal será, como es fácil deducir, el predilecto para el tipo de historia que se nos presenta. De nuevo tenemos una fortaleza como espacio en el que van a sucederse los acontecimientos. "Pocos serán los viajeros que hayan visitado el Franco-Condado, y no conserven su recuerdo de la roca aislada y calcárea, cuyo vértice corona el antiguo castillo de Joux" (1871: 187). A esta anotación se añaden otros detalles de ubicación geográfica y varias anotaciones históricas. La

12. "Priez vasseaux, priez à deux genoux, Priez Dieu pour Berthe de Joux".

contraposición entre el aspecto actual y el pretérito del enclave se pone en seguida de relieve con el fin de acentuar la nota poética del lugar en época pasada. Aun así, puede adivinarse la magnificencia del espacio que rodea al castillo[13]. El edificio se sitúa en las gargantas del Jura, en "los valles de la *Cluse* y el río *Doubs*" (187). La descripción espacial de la introducción se aprovecha para insertar varias notas inquietantes que aportan un aspecto fantasmagórico al enclave:

> Sus elevados torreones se pierden en un cielo frecuentemente nebuloso, y desde tal altura sirven de atalayas a las rutas de Pontarlier, Neufchatel y Lausana; mientras las blancas almenas resaltan –*como inmóviles fantasmas*– entre los pálidos y undulantes vapores de aquella atmósfera caliginosa, y todo su aspecto presenta un *carácter particular* que le distingue de los edificios del mismo género. Pudiera creerse que el pensamiento que presidió a su construcción encerraba el *secreto de sus futuros destinos*, y le señaló desde luego con *rasgos indefinibles de una majestad lúgubre*. (187-188; las cursivas son nuestras)

El misterio que encierran estas líneas va a despertar el interés del lector y sirven para introducirlo en un ambiente fantástico. Son muchas las leyendas que surgen en torno a este edificio que fue utilizado como prisión de Estado y la autora selecciona para su obra la más conocida, la recogida en el libro de Demesmay. Pero la leyenda de Avellaneda se diferencia en varios puntos de esta[14]. En la de Demesmay el amor surge entre Berta y Aimer cuando se reencuentran a la vuelta de este

13. "Desde los torreones de la feudal morada, aun puede recrearse la vista con el soberbio y agreste panorama que despliegan en torno aquellos valles profundos, aquellos trozos de selvas, donde se cimbrean –a los silbadores soplos del viento– negros abetos, majestuosos olmos y vetustas encinas, gigantes de la vegetación, árboles druídicos que preparan el ánimo para admirar la perspectiva grandiosa desarrollada en derredor por las cumbres rocallosas, cuyos picachos desiguales rompen las espesas nieblas condensadas sobre ellas; y más lejos la cadena de elevadas montañas vestidas de eterna nieve, que suele derrumbarse con fracaso en el hondo seno de los valles" (189).

14. "Demesmay –de quien tomamos el epígrafe que sirve de encabezamiento al capítulo– ha lamentado en melancólicos versos la deplorable suerte de una ilustre hermosura, a quien hizo nacer el cielo en los días más crudos de la que llamamos Edad Media. Nosotros nos proponemos desenvolver en un cuadro de algo mayores proporciones las trágicas escenas de su corta vida, apuntadas ligeramente por el poeta francés; sacando a la luz, además, otras varias que le fueron desconocidas, y cuya revelación debemos al genio protector que conserva los misteriosos recuerdos de las beldades infelices, para consuelo y recurso de los historiadores osados que se atreven a desenterrarlas del olvido, removiendo escombros de los siglos" (188).

de Tierra Santa. El marido engañado es testigo directo del adulterio y castiga duramente a los amantes: su esposa será encerrada en una celda en la que solo puede estar arrodillada y por cuya ventana verá el cadáver de Montfaucon devorado por las alimañas. En cambio, Gómez de Avellaneda transforma la historia en un relato más romántico, pues, por ejemplo, nos encontramos con amores imposibles por los enfrentamientos familiares o al amado oculto tras un disfraz de trovador, entre otros elementos. Asimismo, los amores entre Berta y Aimer, en la leyenda de Tula, nacen antes del matrimonio. La venganza es más macabra si cabe, pues Amauri regala a Berta un collar elaborado con la cabeza de su amado y la encierra en vida junto a ella.

Si hemos precisado las coordenadas geográficas, conviene anotar que esta leyenda sitúa su historia, como cabe esperar, en un tiempo indeterminado en la Edad Media, época predilecta para estas narraciones románticas. La autora parte de Desmemay para relatar la historia de la ilustre baronesa en un género que le proporciona mayor margen de maniobra que el anterior: la novela corta. En cuanto al espacio, la voz narradora se recrea en la descripción del paisaje agreste del lugar, "grande y sombrío cuadro que conviene a las escenas que nos proponemos bosquejar" (189), apunta. Por tanto, tenemos el lugar ideal para la narración de este tipo de relato. El contraste entre esa época y el estado de abandono actual se pone de manifiesto para cambiar la imagen del lector del lugar, si es que conoce el castillo de primera mano. Debemos imaginar, en la primera parte del texto, que se corresponde con los años felices de la historia, un ambiente vivo, con escenas de cacerías, con apuestos guerreros –notas que comparte este relato con el anteriormente analizado. El barón Amauri es el dueño del castillo en la época en la que se dispone a enmarcar la acción del relato. Con el dominio del castillo por el hijo, el ambiente cambia radicalmente, puesto que a la monotonía y aspecto monacal impuesto por el padre, se sucede un tiempo de dispendios, banquetes y lujo. Prosigue el relato con la descripción física y moral de Amauri y, de nuevo como en *La dama de Amboto*, hay algunos rasgos que dejan adivinar la parte oscura y oculta del personaje que cumplirá el rol del malvado. Gómez de Avellaneda se basa en las nuevas teorías frenológicas para su descripción, que sirve para advertir el carácter del joven: "Si por entonces se hubiesen conocido las curiosas

observaciones de Lavater, o el atrevido sistema de Gall, acaso vacilaran los villanos en su favorable juicio" (190). La parte inferior de su rostro era dura, lo que indica "una índole rencorosa y tenaz; así como aparecían excesivamente pronunciados en su altiva cabeza los órganos que anuncian –según los frenólogos– poderosos instintos de orgullo y de venganza" (190).

Pero esta época dorada llega un buen día a su fin sin razón aparente. El viejo escudero Lotario se pregunta sobre el cambio de ánimo en el joven y ofrece razones que entran dentro del mundo de la fantasía, de lo irracional, porque propone como posibles causas un maleficio de la anciana Alix, la aparición de su padre fallecido, o un castigo divino por dedicarse a justas y torneos olvidándose de sus deberes religiosos. En cambio, la razón de sus males es más terrenal: Amauri confiesa al anciano que ansía casarse con Berta de Luneville, prometida al barón de Montfaucon. Amor y odio se conjugan en sus sentimientos, puesto que siente amor por la dama y odio por el caballero que lo ha vencido en un torneo. Ya se nos ha presentado el germen del mal, el desencadenante del infortunio, y comienzan las acciones por parte del personaje para conseguir sus deseos íntimos. Así pues, Amauri envía a Lotario a confirmar las murmuraciones sobre el nuevo enfrentamiento entre las familias de los dos prometidos y a ofrecer su ejército si es necesario a las órdenes de Luneville.

El segundo capítulo se centra en los otros protagonistas: los enamorados Berta y Aimer. Representan ambos el polo opuesto del personaje anterior. Sus dos familias están enfrentadas desde años atrás, lo que imposibilita la felicidad y el enlace matrimonial entre los jóvenes, por otra parte arreglados por sus respectivas familias en un momento de tregua. Como advertimos, los motivos empleados por la autora no son para nada nuevos ni originales, sino que se inscriben en toda una tradición literaria. Nos encontramos ante la típica heroína romántica, delicada, de blanca tez y rubia cabellera, y su carácter contrasta con el agreste y rudo de la época que le toca vivir: "Ninguno de los modernos románticos, apasionados por lo vaporoso y fantástico, puede concebir idealidad tan poética como la que realizaba aquella purísima niña, de delicada organización, de nívea tez y de blonda cabellera, lanzada en medio de un país semi-salvaje, en aquella época semi-bárbara" (195). También el joven es

un ser excepcional: "Aimer de Montfaucon era indudablemente una de las almas superiores que se adelantan a su siglo, y cuyos elevados instintos suplen muchas veces por la ilustración adquirida" (195). Hay una advertencia al lector para anticipar el episodio trágico que va a suceder: "¡Ay! No adivinaban la desventura suprema que les estaba amenazando; no sospechaban las pretensiones de Amauri; no presentían que el casto sentimiento –que juraban eternizar– podía ser un crimen muy en breve" (196).

Ante la posibilidad de formar parte de las batallas contra la familia de su amada, Aimer decide irse a un lugar secreto, mientras que Berta queda confinada en una torre del castillo de Luneville. Por su parte, Amauri de Joux juega bien sus cartas y en compensación de los servicios prestados a la causa de la familia Luneville, ganadora frente a los Montfaucon, el padre de Berta acoge de buen grado la petición de mano de su hija. Esta no se opone a la voluntad paterna, como era de esperar en una mujer de la época, cuya virtud principal era la "servil sumisión" (197). En cuanto a Aimer, se había puesto al servicio de Conrado III para apaciguar las aguas entre las dos familias. No pudo, finalmente, impedir el funesto enlace y se pierde su rastro.

El tercer episodio, sobre la luna de miel en el castillo de Joux, viene a reforzar el dolor de Amauri al no conseguir el amor de su esposa. Su odio por el rival se incrementa y, huyendo de la inactividad y agotamiento, se une a los ejércitos cristianos en la Cruzada. Tiene como objetivo ser recompensado por el Altísimo con la felicidad del hogar al hacer este sacrificio y dejar a su esposa en el castillo al cuidado de Lotario y de la dueña Alicia.

La trama va complicándose en los capítulos que siguen por la aparición de un personaje misterioso que llega al castillo, el amado disfrazado de trovador peregrino (recurso bien conocido en las obras románticas), en el capítulo cuatro; el reconocimiento y unión de los enamorados, en el quinto; y el regreso del esposo con la venganza final, en los capítulos siguientes. Resumimos, a continuación, las acciones de estos capítulos. En "El trovador peregrino", se relata cómo la desmejora de Berta va en aumento. La dama comenta a sus sirvientes que está preparada para morir y que su alma se encuentra en paz. El narrador hace uso de un tópico

al presentarnos en ese momento la transformación de la noche apacible en una tempestad, hecho premonitorio de una desgracia: "Oscuras nubes se fueron extendiendo por la celeste bóveda; tempestuoso viento se desprendió al punto de las montañas; y no tardó en caer copiosa lluvia entre sordos y dilatados truenos" (203). Berta comprende el significado de este cambio meteorológico y lo interpreta como el anuncio que le hace la divinidad de una muerte violenta. De súbito se oye un laúd en lontananza. Es Aimer que se presenta en el castillo como un trovador y que, finalmente, mostrará su verdadero rostro disponiéndose a morir con su amada. "Dos almas que se iban y retroceden" describe este reencuentro y complica todavía más la trama. Aimer consigue engañar a Lotario para que le permita entrar en los aposentos de Berta, con la excusa de utilizar un ensalmo milagroso. Toda la noche se prometen estos fallecer juntos en ese preciso instante, pero lo que sucede es una mejoría de salud mutua. La inquietud asoma posteriormente cuando la dueña oye un grito sofocado que sale de la habitación y le parece que ha sido emitido por el retrato de Amauri dispuesto sobre el dintel. Se apartan los enamorados por consejo de la dueña y se separan para siempre, tal como anota la voz narradora que advierte que el joven expiará próximamente ese momento de felicidad. Curiosamente, solo falta Lotario entre los sirvientes que se despiden del falso peregrino.

En los capítulos siguientes entra de nuevo en escena Amauri. La llegada del cruzado a su castillo no va a ser como este esperaba. En su camino, se encuentra con Lotario, que había vivido como ermitaño durante meses para contar todo a su señor y recibir su castigo. La ira se desata en el marido, quien urde un plan que se mantiene en secreto para el lector, hecho que aumenta su tensión. El lector prosigue su lectura deseando saber qué va a sobrevenir a los enamorados. El capítulo siguiente, "Regreso de Amauri a su castillo", nos presenta un ambiente festivo puesto que todo está dispuesto para recibir al recién llegado. La fiesta tiene lugar en el castillo y la alegría y luz contrastan con la noche, que "se anuncia lóbrega y destemplada" (219). La apacibilidad del interior del castillo nada tiene que ver con la tormenta que se está aproximando y que acontecerá después, simbólicamente, en la intimidad del matrimonio. Cuando todos abandonan el castillo, incluida la dueña de Berta, convencida por Amauri para que acompañe a su familia

política, "el lóbrego edificio recobró toda su gravedad sombría" (221). El espacio, aparte de los fenómenos meteorológicos, acompaña en esta orquesta infernal, en este aumento de lo tenebroso que va a dar entrada en la escena. Quedan solos en sus aposentos los esposos, y uno de los escuderos extranjeros deja sobre el tocador de Berta una caja de mosaicos que le dice que ha traído para ella de Palestina. El acompañamiento de Amauri, a su regreso al hogar, con estos dos sirvientes extranjeros también agrega misterio y perturbación. El sentimiento de pavor va en aumento cuando el marido pregunta: "¿Por qué ese miedo?" (222) y se acota: "Dijo el barón con sonrisa satánica" (222). El episodio es ciertamente macabro, pues en la caja está encerrada la cabeza de Aimer, que el esposo lanza a Berta declarándole que por fin tiene para siempre la vista puesta en su amor. Días después se anunciará la muerte de Berta, sin que nadie pueda ver su cadáver. Todavía el lector queda más perplejo y horrorizado al adivinar otro plan perverso, ya que nadie puede verificar la muerte de la esposa al no poderse ver su cadáver.

Y llegamos al último capítulo, en el que sale a la luz el elemento sobrenatural. Esto es así porque Gómez de Avellaneda introduce elementos clásicos del género, como el misterio que no logran resolver los habitantes del castillo, que oyen extraños alaridos provenientes de los túneles subterráneos. Sólo Lotario y su amo están autorizados a entrar en estas galerías, por lo que el misterio parece no poder resolverse hasta que un día en que estos se ausentan, la dueña se aproxima al lugar acompañada de otros sirvientes. Conforme se acercan al calabozo, ven a un ser de ultratumba, al "más horrible y pavoroso fantasma" (225) –se especifica. Este "hombre sin cabeza" (225) les señala hacia la puerta cerrada con llave. La horrenda visión se acompaña de la audición de unas palabras que surgen de su cuello ensangrentado. Así, se nos cuenta que el fantasma "había hecho salir de su sangriento cuello, en inarticuladas voces, estas singulares palabras: *Priez, vasseaux, priez à deux genoux, Priez pour Berthe de Joux*" (225). Estas palabras que resuelven el misterio de los lamentos que salen del calabozo, son las que recoge Demesmay en su leyenda. Alicia, la dueña de Berta, está convencida de que allí está presa la baronesa, y el resto de la servidumbre comparte su opinión. Los vasallos del castillo creen las voces populares y, por petición del fantasma, oran por la baronesa hasta que se dejan de oír los quejidos y, por ende,

cesan las apariciones del fantasma. Entonces, la dueña advierte que ya pueden dejar de rogar porque las almas de los enamorados por fin se han encontrado en el cielo. La conclusión cierra todo asomo de terror y endulza el final tras tanto episodio de desasosiego y escenas truculentas. Supone un ejemplo típico del aparecido que pide un favor y desaparece en el momento en que se cumple su voluntad, en este caso descansar junto a su dama[15].

Por último, hay que puntualizar que, al acabar el texto, el elemento fantástico queda subordinado a una intención religiosa. Este rasgo de los dramas y leyendas de Gertrudis Gómez de Avellaneda ha sido advertido por diversos críticos como Rosario Rexach, quien percibe cómo muchas de estas leyendas, como *Los doce jabalíes* y *La bella Toda*, o *La baronesa de Joux*, "se encaminan a la crítica y castigo del pecado capital con el cual vivía obsesionada la Avellaneda: la soberbia" (54). En otras leyendas, como *La montaña maldita* o *La dama de Amboto*, el pecado censurado será el de la codicia. La justicia divina se erige, para terminar, como la causa de los castigos y sucesos extraordinarios que tienen lugar en estos relatos y en otros como *La dama de Amboto* o *El cacique de Turmequé*. De este modo, vemos que lo interpreta el pueblo llano y así es como parece defenderlo la misma autora. Pese a esta última intencionalidad de la historia contada, hay que precisar que no nos encontramos ante textos con una clara moralina, como pueden ser los de Fernán Caballero o el Padre Coloma. Los elementos fantásticos se utilizan también con una intencionalidad artística[16]. El ejemplo más claro lo constituye su leyenda *La ondina del lago azul*, sobre la que ya se han fijado numerosos críticos que han demostrado su excepcionalidad.

15. "En las apariciones de humanos el regreso del muerto al mundo de los vivos se debe principalmente a dos razones: reclamar la ayuda de un mortal a fin de lograr el descanso eterno, o vengarse" (Trancón Lagunas. 1997: 24). Roas Deus nombra el tema de la aparición fantasmal como uno de los asuntos más recurrentes, junto al pacto satánico y la predicción del futuro, en los cuentos legendarios (416).

16. "El secreto principal que por diferentes formas y manera infundió el genio a estos hombres ilustres, consiste en que, al dar formas artísticas elevadas a las leyendas del vulgo, supieron conservar a las altas lecciones morales de la inspiración popular su primitiva naturalidad y su esencial llaneza, dejando a la doctrina, como antes estaba en las candorosas narraciones, encerrada y como escondida, sin presunción dogmática, en los vuelos de la fantasía, en la intensidad de los afectos, en el vaivén de los acontecimientos, en el movimiento de la vida humana" (Cueto, 409).

La dama de Amboto y *La baronesa de Joux* beben del manantial de la tradición literaria, del que Gertrudis Gómez de Avellaneda extrae la materia que selecciona y recrea, incluyendo el elemento espacial. A lo largo de nuestra exposición, hemos visto cómo los elementos fantásticos y góticos se distribuyen en ambos relatos, en los que la voz narradora sabe ir dosificando la tensión hasta llegar al clímax de la misma. Efectivamente, entre ellos cabe citar el elemento espacial como indispensable para crear la tensión deseada. Los castillos y lugares inhóspitos (montes escarpados, precipicios, entre otros), caros a este tipo de literatura, hacen su aparición en estos textos en los que desempeñan, sin lugar a dudas, un papel principal.

Bibliografía

Caro Baroja, Julio. *Algunos mitos españoles*. Madrid: Editorial del Centro, 1974.

Charques Gámez, Rocío. "*Sab* y el juego de las miradas". *Anales de Literatura Española,* 23, serie monográfica, nº 13: *"Cantad, hermosas". Escritoras ilustradas y románticas,* Helena Establier Pérez (ed.), Universidad de Alicante (2011): 353-362.

——. "Lo culto y lo popular en las tradiciones vascas y pirenaicas de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)*, Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo Vázquez (eds.). Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 2013: 69-79.

Cueto, Leopoldo Augusto de. "Observaciones acerca de algunas leyendas y novelas de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Obras literarias, t. V". Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo 5: Novelas y leyendas. Apéndice*, edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, reproducción digital a partir de la obra publicada en Madrid, 1871, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra: [307]- 418, y 397-414.

Ezama Gil, Ángeles. "Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Anales de Literatura Española*, serie monográfica *"Cantad, hermosas". Escritoras ilustradas y románticas*, Helena Establier Pérez (ed.), Universidad de Alicante, 23 (2011): 323-351.

Garmendia Larrañaga, Juan. *El pensamiento mágico vasco. Ensayo antropológico*. San Sebastián: Baroja, 1989.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo 5: Novelas y leyendas*, edición digital. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Reproducción digital a partir de la obra publicada en Madrid, 1871, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

Gorse, Pierre-François. "Ghost stories (Histoires de fantômes)". *Dictionnaire des mythes du fantastique*, sous la direction de Pierre Brunel et Juliette Vion-Dury. Limoges: Presses Universitaires de Limoges, 2003.

Herrero Cecilia, Juan. *Estética y pragmática del relato fantástico. (Las estrategias narrativas y la cooperación interpretativa del lector)*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.

López Santos, Miriam. "El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?". *Arena Romanística*, 5: 98-116. Texto digitalizado en Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010.

Manteli, Sotero. *La dama de Amboto. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas*. 1869.

Mugarza, Juan. *Tradiciones, mitos y leyendas del País Vasco*. Bilbao: Editorial Laiz, 1981.

Panzio Büyükkonyuncu, María Antonia. "Romantic Discourse and Femenine Subjectivity in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *La Dama de Amboto (The Dame of Mt. Amboto)*". *Litera. Journal of Western Literatures*, vol. 22, 1 (2009): 2-16.

Reicher, Gil G. *Les légendes basques dans la tradition humaine.* Paris: Libraire d'Amérique et d'Orient, 1946.

Rexach, Rosa. *Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda. (La reina mora del Camagüey)*. Madrid: Editorial Verbum, 1996.

Roas Deus, David. *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Tesis doctoral dirigida por Sergio Beser Ortí. Departamento de Filología Española, Universidad Autónoma de Barcelona, abril, 2000.

Rubio Pobes, Coro. *La identidad vasca en el siglo XIX. Discursos y agentes sociales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique.* Paris: Seuil, 1970.

Trancón Lagunas, Mª Montserrat. "El cuento fantástico publicado en la prensa madrileña del XIX (1818-1868)". *Narrativa fantástica del*

siglo XIX (España e Hispanoamérica), Jaume Pont Ibáñez (coord.). Lleida: Milenio, 1997: 19-30.

——. *La literatura fantástica en la prensa del Romanticismo*. Diputació de València. Institució Alfons el Magnànim, 2000.

Tritter, Valérie (coord.). *Encyclopédie du fantastique*. Paris: Ellipses, 2010.

Varela Jácome, Benito. "Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda". *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002: 67-84.

Lo maravilloso en dos leyendas suizas de Gertrudis Gómez de Avellaneda

Marco Kunz
Université de Lausanne

Las leyendas de la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda, sin duda inferiores en calidad a las de sus contemporáneos Bécquer y Zorrilla, han merecido poca atención de los estudiosos de su obra y su época (las comentan, entre otros, Lichtblau, Salgado, Varela Jácome), y en los raros casos en que se les dedicó más que un breve comentario valorativo o un resumen del argumento, la cuestión de las fuentes o no se planteó o quedó zanjada con la cómoda referencia al hermano de la autora, Manuel, que le habría contado algunas de las historias escuchadas durante sus viajes por Europa. Los relatos de este hermano se suelen alegar sobre todo para explicar el origen de dos leyendas en que Gómez de Avellaneda reelabora tradiciones folclóricas de Suiza, país que ella misma nunca visitó: "La velada del helecho o El donativo del diablo" (publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, entre junio y julio de 1849; *Obras* 121-149), ambientada en la región de Gruyère, que hoy forma parte del cantón de Friburgo, y "La montaña maldita" (publicada en el *Semanario Pintoresco Español*, 8 de junio de

1851; *Obras* 161-168)[1], basada en el mito de la Blümlisalp[2], nombre de varias montañas de los Alpes suizos. En el párrafo inicial de "La velada del helecho", la autora lamenta no poder "conservarle toda la magia de su simplicidad" (123) ni de contarla "junto al fuego de la chimenea, en una fría y prolongada noche de diciembre" (123), ni mucho menos de hacerlo apropiándose "el tono, el gesto y las inflexiones de voz con que deben ser realzados en boca de los rústicos habitantes de aquellas montañas" (123). Dada la imposibilidad de tener acceso a la tradición oral viva, tan apreciada por los románticos, se contenta con reproducir –o mejor dicho: finge reproducir– una oralidad de segunda mano afirmando que

> la tradición […] saldrá de mi pluma tal cual llegó a mis oídos en los acentos de un joven viajero, que –tocándome muy de cerca por los vínculos de la sangre– me perdonará sin duda el confiársela a la negra prensa, desnuda del encanto con que la revestía la palabra. (123)

Evidentemente, desde la distancia histórica que nos separa no hay manera de averiguar qué fue lo que le contó su hermano a doña Gertrudis, ni siquiera de saber con seguridad si realmente le contó algo, o si, al contrario, se trata simplemente de un recurso literario para conferir un aire de autenticidad a los relatos y de insistir en su origen presuntamente oral y tradicional, subterfugio frecuente en el romanticismo para escamotear las fuentes librescas. Lo que sí podemos demostrar es que la autora se documentó sobre diversos detalles geográficos, históricos y culturales en el caso de "La velada del helecho", y que puede haber encontrado en fuentes escritas el núcleo legendario de "La montaña maldita" ya que este relato presenta una versión de un motivo muy difundido en los Alpes y ampliamente documentado en colecciones de mitos y estudios

1. Si las citas de estos dos cuentos proceden de la edición de 1981 de las *Obras* de Gómez de Avellaneda, los números de las páginas citadas se indicarán entre paréntesis.

2. Me permito corregir la grafía de este topónimo igual que la del apellido del protagonista del cuento ya que la autora no usa la vocal ü, inexistente en español, y escribe *Blumlisalp* y *Muller*, lo que sugiere al lector pronunciaciones erróneas. La ü en *Müller* se pronuncia de una manera semejante a la letra *u* en francés, mientras que *Blümlisalp* se articula en suizo alemán con un diptongo (*Blüemlisalp* o *Bliemlisalp*). En las citas, en cambio, respeto la grafía de la edición consultada.

etnográficos[3]. Las dos leyendas se relacionan estrechamente con lugares concretos que existen en la geografía real, "La velada del helecho" con las *Gorges de l'Évi*, un barranco cerca del pueblo de Neirivue, o más exactamente con el camino que bordea el precipicio, el *chemin de l'Évi* (que en el texto de Gómez de Avellaneda se llama *camino de Evi*), y "La montaña maldita" con alguna de las *Blümlisalp* y diversos glaciares[4] de los Alpes suizos para cuyo nombre aparentemente paradójico propone una explicación maravillosa.

La velada del helecho

"La velada del helecho", ambientada en la región de Gruyère a principios del siglo XV, es una novela corta subdividida en siete partes[5] en que la leyenda propiamente dicha se relata enmarcada en una historia de amor contrariado e identidad ocultada, y se usa a modo de ardid para conseguir que se cumplan las condiciones necesarias para que se puedan casar los dos novios, Ida, hija del rico ganadero Juan Bautista Keller, y el huérfano Arnoldo Kessman, paje del conde de Montsalvens, que a causa de su pobreza no es aceptado como marido de Ida por el padre de la muchacha. Durante una fiesta que Juan Bautista celebra en su casa la noche de San Juan, el barón de Charmey sorprende a Keller con sus conocimientos sobre una costumbre regional llamada *velada del helecho*: según las creencias populares, si una persona pasa la noche de San Juan

3. Agradezco a Elisa Sidler-Agurto su preciosa ayuda en la búsqueda de versiones diferentes de este motivo en las leyendas suizas.

4. Se documentan leyendas semejantes sobre, entre otros, los glaciares de Blümlisalp de Kandersteg y el de Gauli en el Oberland bernés, los de Trutmann (Rochholz 225) y Aletsch (Jegerlehner 1917: 157-159) en el cantón de Wallis/Valais, el valle de Lauterbrunnen, el glaciar de Unteraar (Rochholz 225), el glaciar de Sardona en el cantón de San Gallen (Kuoni 123-126); para más información, véase Dübi. En el cuento de Gómez de Avellaneda debe de tratarse de la Blümlisalp de Kandersteg, en el distrito de Frutigen, ya que se menciona un "lago Oeschi" (166), que casi seguramente es el Oeschinensee de Kandersteg, que se encuentra al pie precisamente de la más famosa Blümlisalp (3661m) de Suiza.

5. Citaré la edición de la Biblioteca de Autores Españoles, que tiene dos partes más que otras versiones anteriores, v. gr. la princeps de 1849 y la de Madrid, Imprenta de las Novedades, 1857, que se componen sólo de cinco y que en la quinta parte se distinguen mucho del texto que he usado para este estudio. A la versión de cinco partes corresponde la poco cuidada edición de *La velada del helecho* de Barcelona: Linkgua, 2011.

"completamente sola y en profunda oscuridad" (130) en el camino de Eví, un precipicio cuyos bordes están cubiertos de helecho, se le aparece Satanás y, a condición de entregarle un papel, le concede un donativo, libre de las habituales condiciones del pacto con el diablo (es decir, la venta del alma). Como opina el barón:

> pensaba que ese donativo era un castigo que imponía Dios a Satanás, obligándole a ser generoso a su despecho, y a festejar el día del santo Precursor del Mesías. Tengo razones para creer que no son funestos sus dones para quien los recibe en tan fausta ocasión, y que el documento exigido debe ser como una prenda, que –depositada ante el trono de su Juez– pruebe hallarse cumplido su mandato. (130)

Se desarrolla una discusión entre los presentes sobre la dudosa fiabilidad del diablo y la credibilidad de este "cuento de viejas" (130), que a ojos de los campesinos escépticos merece poco crédito ya que los que intentaron su suerte en años anteriores siguen tan pobres como antes, o a lo sumo se ganaron una pulmonía que acabó con su vida. Pero el barón insiste y cuenta, al principio de la tercera parte de la novela corta, que en tiempos de su abuela un doncel apasionadamente enamorado sí recibió en la velada del helecho el tesoro que le hacía falta para casarse. Al final de este relato intercalado, al escuchar las campanadas dar las once, el desesperado Arnoldo sale corriendo para llegar antes de medianoche al camino de Eví, y unos días después aparece con mucho dinero, lo deposita en casa de Keller y pide la mano de Ida. Acusado de robo por el conde de Montsalvens, confiesa que en aquella noche se encontró con el diablo, quien le pidió que robara una caja que estaba en posesión del conde, y que le dio a cambio mil monedas de oro. Para vengarse, el conde lo acusa de haber hecho un pacto con el diablo, de modo que Arnoldo está en peligro de ser quemado en la hoguera. Sin embargo, el barón de Charmey logra que lo liberen y, el día de la boda de Kessman con Ida, le revela al atormentado joven que era él mismo quien, bajo las falsas apariencias del diablo, lo esperaba aquella noche de San Juan en la oscuridad del camino de Eví para procurarse con su ayuda unos documentos con que el conde de Montsalvens lo chantajeaba y que prueban no sólo que Montsalvens usurpó unos terrenos que son propiedad del barón, sino también que Arnoldo es fruto de un amor ilegítimo de la madre de Charmey, que poco después de nacer fue entregado a

Montsalvens por su padre moribundo, y que el conde le ocultaba al joven su origen para apropiarse la herencia. Es decir, la narración de la leyenda fue parte de una estrategia para recuperar lo que de derecho les correspondía al barón y a Arnoldo, quien ingenuamente reaccionó a la narración de la leyenda tal como su hermanastro lo había previsto e hizo el papel que éste le había asignado. No hay, pues, donativo del diablo, sino que el "cuento de viejas" cumple las esperanzas por una vía no maravillosa, perfectamente compatible con las leyes de la naturaleza y la psicología humana.

La fuente directa consultada por la autora podría ser el *Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg* (1832) de Franz Kuenlin, donde encontramos una referencia a la costumbre de velar el helecho en el *passage de l'Evi*:

> Un site comme celui-ci était fait pour parler à l'imagination du peuple. C'est en effet par delà cet abîme que le malheureux qui n'a plus d'autre ressource va veiller la fougère, la nuit qui précède la St.-Jean. Cette superstition consistait jadis à supposer que, si un homme se trouve, à minuit précis, dans un endroit couvert de fougère, d'où il ne puisse entendre ni parler, ni sonner, le diable lui apparaît avec une bourse pleine d'argent. (Kuenlin 2: 207)

La hipótesis a favor de Kuenlin se vuelve casi seguridad si comparamos lo que éste dice sobre la peligrosidad del camino de Eví con un pasaje de "La velada del helecho" que parece calcado sobre el diccionario:

> Ce chemin est pourtant le seul que prennent les troupeaux, qui vont paître dans les pâturages sud-est du Moléson. Les vachers ont seulement soin de séparer leurs bêtes en groupes de trois ou quatre. Le Curé, l'aspersoir à la main, les attend au passage, et leur donne la bénédiction. (Kuenlin 2: 208)

> Los ganados que tienen sus pastos hacia aquella parte del Moleson, toman algunas veces tan peligroso sendero; mas los pastores no dejan entrar sus reses sino de dos en dos, o de tres en tres, y el cura del lugar –con el hisopo en la mano– los espera para bendecirlos antes de que penetren en aquella especie de abismo. (134-135)

Si queda una duda en cuanto a la fuente exacta utilizada por doña Gertrudis, es porque esta descripción del camino de Eví se repite literalmente en otros libros de la época (Charles 75-76; Lutz 1: 447) sin que

se pueda averiguar con seguridad quién es el autor original ni cuál fue el libro que consultó la autora de "La velada del helecho".

La creencia de que el diablo obsequia con una bolsa llena de dinero a quien se atreva a hacer la velada del helecho en el Chemin de l'Évi[6], la noche de San Juan, está también atestiguada en las *Légendes fribourgeoises* que Joseph Genoud publicó por primera vez en 1892, libro que desde entonces ha tenido varias reediciones, pero cuyas fuentes desconocemos. Ahora bien, se trata de una versión que, por su estilo literario y su carácter no narrativo *sensu stricto*, seguramente no refleja una forma popular de contar la leyenda: el texto (Genoud 193-195) se dirige a un narratario hipotético (*vous*) deseoso de hacerse rico y le explica cómo debería proceder para conseguir el anhelado donativo de Satanás, instrucciones que culminan en una fórmula mágica casi imposible de memorizar y de pronunciar que habría que recitar sin equivocarse en la total oscuridad de la noche, ante la presencia aterradora del diablo, por lo que el narrador concluye con ironía: "vous me direz plus tard qui était logé dans la bourse, de brillantes pièces d'or ou le diable espiègle" (Genoud 195). Lo esencial de esta conseja corresponde a lo que cuenta Gómez de Avellaneda: el lugar y la fecha, el nombre de la costumbre (*la veillée de la fougère*), el encuentro con el diablo en la oscuridad, el donativo en forma de monedas de oro. Falta, sin embargo, la fórmula mágica, aunque tal vez el tono burlón cumpla la misma función que la incredulidad de los campesinos que en la novela corta se ríen de los ingenuos que creen en tales "cuentos de viejas".

El núcleo de la leyenda es de un indudable origen folclórico ya que contiene elementos de amplia difusión en Europa, v. gr. la idea que el helecho tiene poderes especiales en la noche de San Juan y que protege contra Satanás. Así, por ejemplo, Hildegard von Bingen mencionó ya en el siglo XII que el helecho hace huir al diablo (Bächtold-Stäubli 1216)

6. Kuenlin describe el camino de Eví como "un chemin large de trois pieds et demi, avec des voûtes taillées dans le roc; au bord, un précipice affreux, au fond duquel on entend bouillonner un torrent; à droite et à gauche, des rochers à perte de vue qui dérobent la lumière du jour" (207). En el relato de Gómez de Avellaneda leemos una descripción muy parecida: "Todavía existe allí […] aquella gruta abierta en peña viva, y encajonada –digámoslo así– en los bordes de un hondo precipicio, en cuyo fondo muge incesantemente –aprisionado entre murallas de piedras, que apenas dejan paso a la luz del día– un espumoso torrente" (134).

y los herbarios alemanes del siglo XVI comentan la creencia de que sólo en la noche de San Juan el helecho, planta de esporas, da una semilla con virtudes mágicas (Bächtold-Stäubli 1217). Se conocen también, sobre todo en los países germánicos y eslavos, muchas supersticiones ligadas al helecho, entre ellas las que lo asocian con el hallazgo de tesoros (Bächtold-Stäubli 1221) y que le atribuyen el cumplimiento de los deseos del que posee su semilla (Bächtold-Stäubli 1222). La leyenda de "La velada del helecho" combina pues elementos de fuerte arraigo en el folclore centroeuropeo, pero falta en ella toda referencia a la semilla del helecho, tan importante en la tradición popular.

No es imposible que el hermano de doña Gertrudis haya escuchado o leído en sus viajes la leyenda en torno a la cual se construyó la novela corta, pero la precisión, aunque no exenta de errores, de los datos geográficos e históricos seguramente se debe a las lecturas de la autora. Lo que más sorprende es la cantidad de topónimos reales que aparecen en el texto, sobre todo nombres de pueblos de la región de Gruyère, por ejemplo en este pasaje que indica la ubicación del *chalet* de Keller:

> Hallábase construido aisladamente a las orillas de un arroyuelo formado por parte de las aguas del torrente de *Hongryn*, que –después de perderse entre las villas de Allieres y Montvobon [*sic*]– vuelve a aparecer cerca de la de Neirivue, cuyo nombre toma, andando para ello cerca de legua y media por un canal subterráneo. (124)

Montbovon, Allières y Neirivue son aldeas del valle de Intyamon, en los Alpes de Gruyère, y también es cierto lo que se dice del arroyo de Hongryn. ¿De dónde tomó Gómez de Avellaneda estas informaciones tan precisas? Un artículo de Jean-Louis Bridel titulado "Promenade au Lac de Liauson, d'Arnon et de la Lauwine", incluido en el tomo V de *Le Conservateur Suisse* (1814), o *Course dans la Gruyère* (1826) de Hubert Charles, tanto como el ya citado *Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg* podrían haberle servido de fuente, ya que en los tres encontramos reunidos todos los topónimos (aunque con variantes de grafía) y otros detalles. Leemos que el Hongryn

> vient […] se jeter dans la Sarine, près d'un moulin, non loin de Montbovon, dernier village de la Gruyères. L'Hongryn a ceci de remarquable, qu'en dessous du pont d'Allière il perd la moitié de ses eaux dans des fentes de rocher: il est prouvé que ces mêmes eaux ressortent

> deux lieues plus bas, et forment la belle et fraîche source de la *Nérive*, près d'un village du même nom. (Bridel 103-104)

> Ce ruisseau offre plusieurs phénomènes remarquables: il vient d'Allière, près de Montbovon, où il se sépare de l'Hongrin, pour se perdre dans la terre; et, nouvel Alphée, il reparaît tout-à-coup, à quinze minutes au-dessus de Nérive, où on le voit sourdre de tout son volume, aprés avoir parcouru une route souterraine d'une lieue et demie, du sud-ouest au nord-est, à travers les couches orientales de roches calcaires, en passant par-dessous deux autres ruisseaux. (Charles 74)

> Rien de plus curieux que la source appelée Neirivue. Une partie du ruisseau de l'Hongrin se perd dans un entonnoir entre Allières et Montbovon, et après avoir fait un trajet d'une lieue et demie dans un canal souterrain, qui passe sous les torrens des Eponvey et de la Marivue […], il reparaît tout-à-coup à quinze minutes au-dessus du village de Neirivue, où on le voit sourdre sous ce dernier nom de tout son volume. (Kuenlin 2: 205-206)

Si comparamos los textos de Bridel, traducido también al alemán (*Kleine Fussreisen durch die Schweiz*. Zurich: Orell Füssli, 1797-1798), Charles y Kuenlin, estos dos últimos ofrecen la mayor coincidencia de la formulación con el relato de Gómez de Avellaneda, por lo que supongo que uno de ellos debe de haber sido la fuente que más probablemente la autora consultó para las descripciones topográficas.

Hay además en el texto dos alusiones literarias explícitas que muestran que los conocimientos de la autora provienen de diferentes fuentes ajenas a la tradición oral. La primera se refiere a los sentimientos que despertaban los cantos tradicionales de pastores en los mercenarios helvéticos, de modo que

> –según nos ha hecho saber el elocuente autor de *La Nueva Eloísa*– hubo que prohibir bajo pena de muerte que se tocasen aquellas melodías, llamadas *Ranz de las vacas*, entre los soldados suizos; pues era tal la impresión que les hacían, que desertaban para volver a su patria o sucumbían a la terrible enfermedad de la nostalgia. (124)

Parafraseando así un pasaje del *Dictionnaire de la musique* de Jean-Jacques Rousseau[7] –quien, dicho sea de paso, tomó el detalle de *De nos-*

7. "J'ai ajoûté dans la même Planche le célèbre *Rans-des-Vaches*, cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisoit

talgia, 1688, del médico suizo Johannes Hofer– sobre el famoso *ranz des vaches*, término propio de la región de Gruyère, Gómez de Avellaneda no sólo señala el origen erudito de lo que sabe de la cultura oral de Friburgo, sino que se revela también como tributaria de la popularidad de que gozaban estas canciones pastoriles en el romanticismo, moda que se manifestó en exitosas publicaciones en las primeras décadas del siglo XIX (v. gr. los *Schweizer-Kühreihen* de Wyss, 1805).

La segunda alusión se refiere al escritor romántico que quizás más ha contribuido a la imagen de Suiza, y en particular de las zonas francófonas, en la primera mitad del siglo XIX, Lord Byron: "No lejos de su cúspide se eleva también la del Jomman, desde donde exclamaba, trasportado, el célebre autor del *Childe Harold*: «¡Esto es hermoso como la ilusión de un sueño!»" (135). De hecho, el 19 de septiembre de 1816, Byron comentó así en su diario el viaje por las montañas de Montbovon: "the whole route beautiful as a dream" (Byron 312). Su descripción de la vista panorámica desde la cumbre de la montaña se parece demasiado a la de "La velada del helecho" para no suponer que se trata de la fuente directa. He aquí los dos pasajes:

> The view from the highest point of today's journey comprised on one side the greatest part of Lake Leman; on the other, the valleys and mountains of the Canton of Fribourg, and an immense plain, with the lakes of Neufchatel and Morat, and all which the borders of the Lake of Geneva inherit; we had both sides of the Jura before us in one point of view, with Alps in plenty. (Byron 312)

> La vista se extiende por todo el rico territorio de Friburgo; contempla el de Vaud, encajonado entre elevadas cumbres; recorre gran parte del de Berna, Soleure y Neuchatel, con su borrascoso lago; alcanza las amenas orillas del Morat, y –siguiendo la inmensa cordillera del Jura– penetra en el cantón de Basilea, descubre la Saboya y el bajo Valais, y se pierde en el magnífico anfiteatro de los Alpes. (135-136)

A veces el afán de informar sobre la región lleva a nuestra autora a un exceso de precisión poco compatible con el estilo literario de su relato; por ejemplo, cuando habla de la montaña "El Moleson, elevado 1.997 metros sobre el nivel del mar" (135; hoy la altura que se suele indicar es

fondre en larmes, déserter ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays" (Rousseau 314).

de 2002 metros). Hay digresiones sobre la historia de la Confederación Helvética claramente deudoras de la visión decimonónica, por lo que Gómez de Avellaneda exagera la hostilidad hacia los Habsburgos y comete el error de someter Gruyère al gobernador austriaco de Friburgo, mientras que en realidad pertenecía a Saboya.

Al declarar que "el fanatismo religioso –creador del funesto tribunal que osó llamarse *santo*– no se igual[ó] nunca en la Helvecia al que dominó largo tiempo en nuestra infortunada España –donde se quemaban mujeres, calificadas de brujas, por *volar y otros excesos*–" (144), la autora no sólo confunde las épocas, pues la mayor tolerancia que sí existía en Suiza en el siglo XIX contrastaba con la situación a principios del XV, sino que invierte totalmente los hechos históricos: la Inquisición española se ensañaba con herejes y heterodoxos, pero rechazaba la persecución de las brujas, que empezó precisamente en la primera mitad del siglo XV en las regiones de Saboya que hoy pertenecen a Suiza: el Valais, el Vaud y otras zonas cercanas al Lago de Ginebra; o sea, en la época de la acción narrada, Gruyère formaba parte de lo que hoy se considera como el epicentro desde donde se expandió la brujomanía en Europa.

También observamos un anacronismo típico de alguien que consultó obras sobre la Suiza del XIX y aplicó las informaciones a la Edad Media tardía: la dote de Ida de "400 ducados de Berna" y el supuesto donativo del diablo de "mil piezas de oro de treinta y dos *franken*"[8] (137) no se resisten a un examen numismático ya que a principios del siglo XV, estas monedas todavía no existían (los ducados de Berna se acuñaban entre 1600/1601 y 1798, año en que, bajo el influjo de Francia, la República Helvética introdujo el franco suizo; en 1800 se acuñaron los primeros Louis d'Or dobles, que eran de 32 francos)[9].

Otra particularidad que llama la atención es la mezcla de topónimos, nombres personales y términos alemanes y franceses sin que esto repercuta en un bilingüismo de los personajes, que al parecer hablan todos

8. Curiosamente, Gómez de Avellaneda usa siempre el alemán *Franken* en vez del francés *francs* o del español *francos*.

9. En la versión en cinco partes encontramos un anacronismo más obvio cuando Montsalvens le da de almorzar a su prisionero "algunas patatas" (*La velada del helecho*. Barcelona: Linkgua, 2011: 47), manjar de origen americano y, por consiguiente, imposible en la Europa de principios del siglo XV.

la misma lengua, pero que se distinguen en la onomástica, teniendo los aristócratas nombres franceses (conde de Montsalvens, barón de Charmey, etc.) y los plebeyos, apellidos germánicos (Keller, Kessmann, etc.) aunque viven en una región de toponimia exclusivamente francesa, hasta el extremo de que coinciden en una sola frase –"Ida llevará por dote a su marido un *alpaje* de primera clase con una *sennte*" (137)– la palabra románica *alpaje* (del francés *alpage*) y el vocablo alemán regional (*Sennte*). Parece que la autora confundió aquí el bilingüismo del moderno cantón de Friburgo (que es bilingüe precisamente porque se juntaron la parte germanófona del norte con la francófona del sur) con el monolingüismo tradicional de la región de Gruyère, escenario de la historia.

La montaña maldita

La leyenda de "La montaña maldita" parte de una etimología popular que comprende *Blümlisalp* como 'montaña florida o floreciente' derivando *Blümlis* del alemán *Blume* 'flor' y de ahí del diminutivo suizo alemán *Blüemli* , 'florecita', y asociando *-alp* con los Alpes mismos, como si fuera un sinónimo de *montaña*. La leyenda pretende revelar la razón por la cual una montaña de rocas y glaciares lleva en su nombre unas flores que contrastan con la naturaleza del lugar, y recurre para ello al mito, también muy difundido en los Alpes, de un pasado de exuberancia y esplendor que terminó por culpa de los pecados humanos –soberbia, lujuria, sacrilegio, ingratitud, despilfarro, falta de misericordia, etc.– que provocaron el castigo de Dios, quien convirtió las antaño paradisíacas montañas en un desierto de piedras y hielo (sobre las diversas formas y causas de estos cataclismos, véase Sébillot 217-222). Gómez de Avellaneda sigue esta tradición afirmando en el cierre de su texto que el actual lugar inhóspito cubre lo que en el pasado fue un sitio idílico y fértil, y que el nombre se ha conservado hasta hoy a pesar de que ya no corresponde a la realidad:

> todavía la designan los guías de Suiza con el bello nombre que antiguamente mereció, y del cual se pasman los viajeros cuando contemplan aquel coloso escueto y pedregoso, de cuyos eternos hielos se desatan incesantemente, precipitándose por ásperas vertientes, atronadoras

> cataratas. ¡Tal es el aspecto que presenta en nuestros días la *montaña florida*, la célebre *Blumlisalp*! (168)

Como *Montaña florida* parecía un topónimo inadecuado, surgió la leyenda en una época en que se había olvidado el origen verdadero del nombre: 1° *Alp* (sinónimo de *Alm*, usado en Alemania y Austria) no significa en el alemán suizo 'alta montaña', como p. ej. *alpe* en francés estándar, sino 'prado de alta montaña', acepción que adquirió también *alpe* en el francés regional suizo (desde el siglo XVIII), como variante de *alpage* (Rey 1: 96, s.v. *alpes*); es decir, una *Alp* es un pasto alpino adonde se llevan las vacas para que pasen allí el verano; y 2° *Blümlis* lleva una *-s* final como marca del genitivo, lo que indica que se trata del apellido del antiguo propietario del prado, un tal *Blümli*, nombre de familia ampliamente atestiguado en Suiza (véase Geiger 106); de hecho, los picos de las altas montañas, ya que no cumplían una función económica en la Edad Media, fueron bautizados tardíamente, sobre todo debido al auge del turismo alpino a partir del siglo XVIII, y lo más fácil era aplicarles el nombre de un prado situado a su pie, lo que sin duda pasó con las diversas *Blümlisalp* en el Oberland bernés.

El núcleo de la tradición se encuentra en leyendas sobre las montañas llamadas Clariden de Glarus y sobre las *Blümlisalp* del cantón de Berna. La versión más antigua que he podido encontrar es la que cuenta Scheuchzer en su *Naturgeschichte der Schweiz* (1746, vol. II, 83) sobre las Clariden. En su *Reise in das Berner Oberland* (1816-1817), Johann Rudolf Wyss resume brevemente cómo tuvo fin la edad aúrea alpina por culpa de los pecados de un pastor:

> Verschwenderisch geudete jener Hirt mit den Milchspeisen und Käsen einer schönbeblümten und fruchtbaren Alp. In verbotenem Umgang einer sittenlosen Dirne zugethan trieb er grausamen Spott gegen seine Mutter, als sie einst ihn freundlich zu besuchen kam. Eine Treppe von Käsen erbaute er für die Buhlin und für seine Lieblingskuh. Da verwünschte die Mutter den ganzen Berg, und alsobald brachen Felsen und Gletscher herein, die Alles verwüsteten und den Hirt sammt seiner Kuh zum Gespenste machten[10]. (Wyss 1816-1817: 417)

10. "Con despilfarro derrochaba aquel pastor la leche y los quesos de un prado alpino fértil y bellamente florido. Ligado en trato prohibido a una ramera inmoral, se burló con crueldad de su madre cuando un día lo vino a visitar amablemente. Construyó una

Este breve pasaje contiene los elementos básicos que varían en las numerosas versiones de la leyenda: el despilfarro de los productos lácteos, no respetados como alimento precioso; la relación sexual pecaminosa; la preferencia por la querida y la vaca y el menosprecio por la madre; y finalmente la maldición materna que provoca una catástrofe natural.

Citando como una de sus fuentes los *Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz* (Bern/ Leipzig 1815) del mismo Wyss, quien versificó la historia en hexámetros (Wyss 1815: 139-147), los hermanos Grimm incluyeron una versión de la leyenda de la Blümlisalp en sus *Deutsche Sagen* (dos tomos, 1816 y 1818), donde desarrollaron un poco más estos motivos: en esa Arcadia alpina, las vacas eran ordeñadas tres veces al día y daban dos cubos de leche cada vez, hasta que el pastor, enorgullecido por la riqueza, empezó a olvidarse de las tradiciones y la moral, se amancebó con su criada y construyó una escalera de quesos, cubierta de mantequilla, que lavaba con leche y por la que él, su amante, la vaca Brändel y su perro Rhyn, pasaban todos los días. Un día lo visitó su madre, que no sabía nada de su forma escandalosa de vivir, y como llegó cansada, le pidió algo de beber. Instigado por su concubina, el hijo ingrato le ofreció un vaso de leche amarga mezclada con arena, provocando la indignación de la madre y la maldición con todas sus consecuencias desastrosas.

Las diferentes versiones divergen sobre todo en los detalles de la burla y del despilfarro de queso y leche: a veces no es la madre, sino el padre ciego la víctima del tratamiento humillante, por ejemplo le dan de comer rebanadas de pan cubiertas de excremento de vaca (Jegerlehner 1913: 8; Ranke 241); o son siete los hijos pecaminosos y burladores, que los domingos, en vez de ir a misa, se divierten jugando a los bolos con bolas de requesón y pinos de mantequilla, viven en casas con escaleras de queso, techos de mantequilla y cercas de requesón, mientras que sus siete mujeres lavan ropa, hacen pan en el horno, tocan música y bailan, y tratan con desprecio a su suegra (Jegerlehner 1917: 157-159); también aparece en varias versiones un camino adoquinado de quesos

escalera de quesos para su concubina y su vaca favorita. Entonces la madre maldijo toda la montaña, y enseguida cayeron sobre ella rocas y glaciares, que devastaron todo y convirtieron al pastor con su vaca en fantasmas" (traducción mía).

para que no se ensucien los zapatos de la amante (p. ej. Scheuchzer 2: 83; Kuoni 124-125).

La primera diferencia que llama la atención en la versión literaria de Gertrudis Gómez de Avellaneda es la total ausencia de dos elementos importantes de las leyendas tradicionales: la mujer o amante del pastor, o sea, la nuera o concubina que rivaliza con la madre, y el despilfarro de leche y queso[11], sacrilegio en la cultura austera de los campesinos montañeses. Para una mentalidad rústica podrían bastar la pasión amorosa pecaminosa y la hipérbole del derroche para justificar la burla escatólogica y el desenlace de la leyenda, pero no para un público más sofisticado, por lo que nuestra autora las sustituyó por motivos menos populares que explican mejor, tanto desde el punto de vista psicológico como del religioso, la manera altanera y humillante con que el hijo trata a su madre y el efecto catastrófico de la maldición materna.

Gómez de Avellaneda enmarca la leyenda con dos párrafos que describen el paisaje alpino de la Blümlisalp antes –"no se encuentra en toda Suiza montaña más fértil y pintoresca que aquella en cuyas magníficas laderas tienen sus envidiados pastos las numerosas reses de Walter Muller" (163-164)– y después de la catástrofe –"Sus abundantes pastos desaparecieron bajo las espesas capas de hielo y los enormes trozos de piedra, desprendidos con estruendo de las rocas que la dominan por el lado del Norte. […] ¡La destrucción había sido completa!" (168)–, pero ya en el *incipit* se anuncia el invierno –"Aun no era llegada la estación de las nieves, pero se presentaba el otoño tan crudo como el más riguroso invierno" (163)– que en el desenlace se revelará eterno para el prado "convertido en triste monumento de esterilidad y ruina" (168) por la venganza divina: "Jamás, desde entonces, se han derretido sus perdurables nieves; jamás yerba alguna se ha visto florecer en sus escombradas laderas" (168). Para explicar este cambio radical, la narración se concentra en la relación entre Marta, la madre pobre, vieja y casi ciega, "que aún no ve concluida la humilde casita de madera levantada con sus sudores de sesenta años, para pasar en descanso sus últimos años" (163),

11. Gómez de Avellaneda conocía el motivo del camino adoquinado con quesos, como demuestra su empleo en "La velada del helecho" para describir la riqueza de Juan Bautista: "Ida es única heredera de un hombre que puede alfombrar con sus quesos todo el camino de Neirivue al Moleson" (136).

y el rico Walter Müller, "el opulento propietario de la *Blumlisalp*, que puede abrigar con las pieles de sus vacas y de sus ovejas toda la colosal montaña en cuyas faldas se asientan sus numerosos *chalets*" (163). Sólo después de destacar el contraste entre estos dos extremos de penuria y abundancia, se informa al lector sobre el parentesco entre los dos y el chocante abandono en que vegeta la madre despreciada por su hijo "desnaturalizado" (163, 165):

> Marta es la madre de Walter Muller, y Walter Muller es el hijo único de Marta. ¡Hijo de su dolor, nacido entre sus lágrimas, criado a sus pechos, robustecido a precio de sus sudores! Marta expió con quince años de penosos sacrificios, impuestos por el afecto maternal, la falta de haber querido con demasía a un pérfido seductor, y está expiando todavía –después de otros veinte años de abandono y de miseria– la falta de amar con delirio al ingrato hijo de aquel ingrato amante. (163)

De esta manera se despierta la curiosidad del lector por comprender las causas del comportamiento chocante del hijo, tema que se desarrolla rechazando, una tras otras, varias hipótesis formuladas como preguntas: no es por avaricia, ya que Walter tiene fama de generoso, ni por el carácter insufrible de la vieja, apreciada por la "blandura de su condición y los buenos modales" (164), ni tampoco porque "los vicios de Walter le hacen temer un freno en la virtud de su madre" (164), pues Marta siempre ha sido excesivamente indulgente con su vástago. La verdadera causa está en su condición de hijo natural, de bastardo que se hizo rico y respetable pese a su origen: "¿Supondremos, pues, que se avergüenza éste de deber la vida a la flaqueza de Marta, y que castiga la falta cuyo fruto ha sido él mismo? Por terrible que nos parezca esta hipótesis, es la única en que podemos fijarnos con alguna apariencia de verosimilitud" (164). Mientras que las versiones suizas documentadas atribuían la conducta reprobable del hijo al influjo de su mujer, a los vicios de carácter y a los placeres prohibidos, y confiaban en que las muestras exageradas de la ingratitud y la burla bastaran para escandalizar al lector, Gómez de Avellaneda nos presenta el drama patético de una madre soltera repudiada por su hijo avergonzado, más propio de un cuento literario romántico que de una leyenda tradicional (en ninguna de las versiones que he encontrado del motivo, el hijo ingrato es fruto de un amor extramatrimonial), con una indagación en las causas psicológicas del conflicto entre madre e hijo

que aleja el relato de los modelos provenientes de la cultura popular oral. La conducta de Walter no deja de ser reprobable, pero resulta más comprensible por circunstancias particulares de su biografía. Tampoco recurre nuestra autora a los extremos de hacerle dar a su madre bebidas sucias o pan cubierto de estiércol bovino, sino que la ingratitud se manifiesta en la negación del hijo de mostrarle señales de afecto y de albergarla: le ofrece comida en la cocina, lejos de su vista, y dinero para quitársela de encima, pero excluye categóricamente que se quede viviendo en su casa aunque sea sólo hasta que mejore el clima o se termine la construcción de su casita. Podríamos decir que esta motivación psicológica es el aspecto "realista" que añade Gómez de Avellaneda a la leyenda en su reelaboración literaria para volver más verosímil el extraño comportamiento del personaje.

Ahora bien, hay otro elemento de la leyenda que necesita una motivación al pasar a un cuento literario destinado a un público culto y menos crédulo que los campesinos alpinos: la intervención castigadora de Dios que, bien mirado, constituye lo único maravilloso en el relato. La autora debe de haberse preguntado si es realmente suficiente la maldición de una madre para que un Dios omnipoderoso mueva montañas enteras, y encontrando insatisfactorio atribuir la catástrofe al efecto de las simples palabras de la vieja que provocan el castigo divino, procuró reforzar el motivo del insulto a Dios, presente en diversas versiones de la leyenda (no sólo en los pecados en sí, sino en los que se dirigen directamente contra Dios, v. gr. la profanación del domingo). La solución propuesta es muy curiosa. Ya hemos visto que Gómez de Avellaneda renuncia a un componente obligatorio en las versiones tradicionales, la esposa o concubina del hijo; más aún, no deja la más mínima duda de que no se trata de un mal influjo femenino, pues la misma madre subraya que Walter "se ha acostumbrado a no tener mujeres en su casa: ya véis que con treinta y cinco años no se ha casado todavía" (165). No hay pues otra mujer que el hijo prefiere a su madre, sino que dirige todas sus emociones hacia un objeto más desconcertante de sus pasiones: su vaca favorita. En las versiones folclóricas comparadas, Wyss menciona una vaca favorita, pero sólo los hermanos Grimm dicen que una vaca llamada Brändel subía y bajaba las escaleras de queso, y tratándose de los autores más famosos que han narrado la historia mítica de la

Blümlisalp, no me parece improbable que doña Gertrudis haya tenido conocimiento, directo o indirecto, de esta variante de la leyenda. Pero mientras que en el texto de los Grimm se trata de nada más que de una breve mención de esta vaca favorita, sin desarrollar el motivo, en "La montaña maldita" la veneración del animal alcanza dimensiones que la sitúan entre la psicopatología y la idolatría: para su "hermosa ternera blanca" (164), Walter

> mandó construir un establo tan extenso y tan rico, que merece de los pastores el nombre de *palacio*. En él se aposenta –como único dueño– el gallardo animal por quien manifiesta el ganadero predilección decidida; de él le sacan a pacer con respetuosos cuidados tres hombres, dedicados exclusivamente a su servicio; y en él le visita Walter todos los días, haciéndole cubrir con vistosas mantas de lana cuando el tiempo es húmedo y destemplado.
>
> Jamás se le ha ocurrido pensar en su madre, sin hogar en el mundo, algunas de las muchas veces que ve a su ternera blanca tan magníficamente alojada. Jamás, al preparar el abrigo de la bestia favorita, se le ha venido a la mente la desnudez y miseria en que se encuentra la que lo abrigó en su regazo cuando era niño. (164)

Que la vaca significa más que un simple capricho de ganadero y que la manera de tratarla tiene rasgos de culto pagano, resulta claro cuando la madre le ruega a su hijo que, si no le permite dormir en su casa, la deje por lo menos pasar la noche en el establo de su vaca favorita, a la que promete cuidar con todo el cariño que merece un animal tan extraordinario. Walter reacciona con una carcajada y rechaza indignado la propuesta como si se tratara de una pretensión sacrílega, la transgresión de un tabú:

> ¡Pues no es nada lo que pedís! […] ¡El establo de mi ternera blanca!… Tened entendido que ese establo es un palacio, según lo llaman en el país, y que reina en él con propiedad absoluta y exclusiva, mi hermosísima bestia. Nadie entre allí, señora, nadie sino yo y los servidores de mi favorita. (167)

Después de estas palabras, Walter echa a la madre de su casa y ella lo maldice, de modo que el conflicto culmina a causa de la preferencia explícita del hijo por la vaca, y como la veneración del animal recuerda la idolatría pagana, con cierta reminiscencia del episodio bíblico del becerro de oro en el libro del Éxodo (32, 1-35), me parece lícito ver

en ella la verdadera motivación religiosa de la intervención divina en el desenlace: si los pecados de Walter se hubieran limitado a las relaciones humanas, la sanción divina habría podido esperar hasta después de la muerte, pero añadiendo el de la herejía, Walter provocó directamente a Dios y éste lo castiga con la muerte y la destrucción de todos los terrenos de su propiedad[12]. Se puede objetar a esta interpretación que Gómez de Avellaneda evita el léxico religioso al hablar de la vaca (p. ej. dice *palacio* y no *templo*), de modo que el poder del animal parece más bien terrestre; sin embargo, este apego a lo material y telúrico equivale también a un menosprecio por lo celestial: la persistencia en preferir a la vaca significa el rechazo definitivo de volver al buen camino, y Dios reacciona restableciendo su dominio sobre la falsa diosa telúrica encarnada en la vaca y vengando al mismo tiempo a la madre, quien muere en el descenso de la Blümlisalp y es custodiada por un ángel "hasta que se le dio, por los habitantes del valle, digna y bendecida sepultura" (168), motivo cristiano que falta por completo en las versiones tradicionales de la leyenda. Sustituyendo a la concubina por la vaca, Gómez de Avellaneda convierte el pecado carnal humano en un caso de idolatría blasfematoria y confiere así una mayor motivación religiosa a la catástrofe desencadenada por la cólera divina.

Conclusión

Los dos relatos representan formas diferentes de elaborar literariamente una leyenda tradicional. En "La velada del helecho", Gertrudis Gómez de Avellaneda construye una Suiza medieval basándose principalmente en fuentes del XIX, adoptando la visión decimonónica romántica y cometiendo algunos errores por anacronismo o desconocimiento de la

12. De un modo similar y explícito, lo que provoca el castigo divino milagroso en *El burlador de Sevilla* no son los múltiples pecados de Don Juan, quien con cierta razón confía en no tener que temer nada antes de la muerte mientras sólo se burla de mujeres y hombres, sino el perjurio con que desafía a Dios mismo tratando de burlarse también de él, cuando en la tercera jornada promete matrimonio a Aminta con estas palabras: "Si acaso/ la palabra y la fe mía/ te faltare, ruego a Dios/ que a traición y alevosía/ me dé muerte un hombre… (muerto;/ que vivo, ¡Dios no permita!) (vv. 2072-2077). Sólo transgrediendo así la frontera entre lo humano y lo divino, Don Juan provoca a Dios a mandarle al convidado de piedra para efectuar el castigo que el burlador creía imposible.

situación histórica en la región de Gruyère a principios del siglo XV. Sus esfuerzos por anclar el relato en la realidad mediante datos geográficos e históricos precisos, a veces excesivamente eruditos para el género del texto, contribuyen a alejarlo de la leyenda tradicional y subrayar el carácter no maravilloso de la historia, en cuyo marco sí se cuenta una leyenda maravillosa, pero no ocurre ni un solo hecho atribuible a alguna causa sobrenatural. Bien mirado, "La velada del helecho" no es una leyenda, sino una historia sobre cómo se puede aprovechar una leyenda y la credulidad de la gente para fines totalmente ajenos a la tradición folclórica en la que al final del relato ninguno de los personajes cree seriamente. En "La montaña maldita", en cambio, la autora se limita a transmitir una leyenda que explica el nombre de un lugar, sin enunciar en el texto dudas acerca de la veracidad, sino contentándose con fingir reproducir lo que cuenta el pueblo sobre el origen del extraño topónimo *Blümlisalp*. Sin embargo, en la elaboración literaria de la materia tradicional sacrifica los principales motivos folclóricos para mejor motivar los hechos narrados en la psicología de los personajes y en la religión cristiana. Con el resultado de que las dos "tradiciones suizas" pierden casi todo lo tradicional y se convierten en leyendas genuinamente literarias cuyo substrato folclórico queda reducido a pocos elementos, casi prescindibles en la totalidad de la construcción narrativa, en la que prevalece el interés por la conducta y la psicología de los personajes, la descripción de los lugares y el color local, mientras que lo maravilloso sólo aparece en el desenlace ("La montaña maldita") o queda denunciado como engaño ("La velada del helecho"). Podemos concluir que las lamentaciones de doña Gertrudis por no poder reproducir el relato oral auténtico de los pastores suizos es un mero tópico que no refleja en absoluto las intenciones de la autora, es decir, la transformación de las leyendas en narraciones literarias altamente elaboradas y conformes al gusto romántico.

Bibliografía

Bächtold-Stäubli, Hanns y Eduard Hoffmann-Krayer, eds. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Augsburg: Weltbild, 2005 [1927-1942].

Bridel, Jean-Louis. "Promenade au Lac de Liauson, d'Arnon et de la Lauwine". *Le Conservateur Suisse*. Vol. 5. Lausanne: Louis Knab, 1814. 94-169.

Byron, George Gordon (Lord). *Life, Letters and Journals*. London: John Murray, 1839.

Charles, Hubert. *Course dans la Gruyère ou description des moeurs et des sites les plus remarquables de cette intéressante contrée du canton de Fribourg*. Paris: Firmin Didot, 1826.

Dübi, Heinrich. "Die Verdienste der Berner um die Volkskunde im 18. Jahrhundert". *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 19 (1915). 85-96.

Geiger, Paul. "Blüemlisalp. Ein Beitrag zur Sagendeutung". *Sonntagsblatt der Basler Nachrichten* 23.25 (23 junio 1929): 106-108.

Genoud, Joseph. *Légendes fribourgeoises*. Paris: Barré & Dayez, 1992.

Gómez de Avellaneda, Gertrudis. *Obras*. Ed. José María Castro y Calvo. vol. V. Madrid: Atlas (Biblioteca de Autores Españoles 288), 1981.

——. *La velada del helecho*. Barcelona: Linkgua, 2011.

Grimm, Jacob y Wilhelm Grimm. *Deutsche Sagen*. Köln: Anaconda, 2011.

Jegerlehner, Johannes. *Sagen und Märchen aus dem Oberwallis*. Basel: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde, 1913.

——. *Blümlisalp. Volksmärchen aus den Walliserbergen*. Basel: Frobenius, 1917.

Kuenlin, Franz. *Dictionnaire géographique, statistique et historique du canton de Fribourg*. Fribourg: Louis Eggendorffer, 1832.

Kuoni, Jakob. *Sagen des Kantons St. Gallen*. St. Gallen: Wiser & Frey, 1903.

Lichtblau, Myron I. "La leyenda de *La velada del helecho*: Análisis de la técnica narrativa". *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ed. Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera. Miami: Ediciones Universal, 1981. 329-337.

Lutz, Markus. *Dictionnaire géographique-statistique de la Suisse*. Trad. del alemán Jean-Louis Benjamin Leresche. Lausanne: Samuel Delisle, 1836.

Ranke, Friedrich. *Deutsches Sagenbuch*. München: Becksche Verlagsbuchhandlung, 1923.

Rey, Alain, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Le Robert, 2006.

Rochholz, Ernst Ludwig. *Naturmythen. Neue Schweizersagen*. Leipzig: Teubner, 1862.

Rousseau, Jean-Jacques. *Dictionnaire de la musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

Salgado, María A. "El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda". *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda*. Ed. Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera. Miami: Ediciones Universal, 1981. 338-346.

Scheuchzer, Jacob Johann. *Naturgeschichte der Schweiz.* Zürich: David Gessner, 1746.

Sébillot, Paul. *Le Folk-Lore de France*. Vol. I: *Le ciel et la terre*. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1904.

Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*. Ed. Joaquín Casalduero. Madrid: Cátedra, 1987.

Varela Jácome, Benito. "Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda". *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2002. 67-84.

Wyss, Johann Rudolf. *Idyllen, Volkssagen, Legenden und Erzählungen aus der Schweiz*. Bern: Burgdorfer; Leipzig: Schmid. 1815.

——. *Reise in das Berner Oberland*. Bern: J.J. Burgdorfer, 1816-1817.

La aporía de la escritura romántica en "Los ojos verdes" de Gustavo Adolfo Bécquer

Jasmin Marjam Rezai Dubiel
Johannes Gutenberg-Universität Mainz

La crítica suele hablar de lo fantástico o de la literatura fantástica como género. No obstante, hay que tener en cuenta el significado y la interpretación específicos de lo fantástico para el romanticismo. Por esto se comprenderá aquí por *lo fantástico* o por el adjetivo *fantástico* una característica válida para varios géneros, haciendo un uso de la palabra que toma como punto de partida tanto el origen etimológico como el significado de *fantastique* en francés. Por lo fantástico se entiende pues en el presente artículo –en oposición a la definición de Todorov y siguiendo a Marianne Wünsch (comp. Wünsch 1991/Todorov 1970)– un rasgo cuyo contenido ficcional o metaficcional –el cual se manifiesta en las descripciones que hace el narrador tanto como a través de la percepción e imaginación de los personajes– puede reflejar las leyes naturales que se aceptan como hechos reales y verdaderos en la época de la producción del texto.

La leyenda fantástica "Los ojos verdes" (1861) de Gustavo Adolfo Bécquer se muestra influenciada por el romanticismo alemán. Se trata de una leyenda becqueriana que no ha recibido mucha atención por parte de la crítica. Comparado con otras leyendas, el texto parece quizás, a primera vista, algo superficial. Una lectura atenta puede, sin embargo, descubrir una estructura subyacente que contradice esa primera

impresión y que demuestra que se trata, al contrario, de un relato fantástico altamente revelador que permite una lectura interesante a nivel metaficcional. Lo fantástico en este texto de Bécquer no sólo compensa la emergente conciencia de contingencia a través de la huida hacia mundos estrambóticos y una glorificación de la imaginación genial. La *leyenda* posee además un potencial crítico que se despliega gracias a la metaficción fantástica. Este artículo pretende llevar a cabo un análisis textual de "Los ojos verdes", un relato en el que se hace evidente la realización literaria de la estética del romanticismo temprano. El objetivo consiste en revelar la crítica del ideal romántico que contiene, la cual sólo se efectúa con ayuda de la metaficcionalidad literaria. Diferentes referencias intertextuales y mitológicas convierten el texto –que da fe de un tratamiento meditado de la teoría del romanticismo temprano– en un ejemplo clásico del romanticismo español.

Monika Schmitz-Emans interpreta el texto como una reflexión sobre el papel ambiguo de la imaginación literaria (Schmitz-Emanz 2003: 238), y Joseph Gulsoy halla una relación entre la mujer acuática idealizada y la poesía en general (Gulsoy 1967: 96-106). Mientras que Patsy H. Boyer (Boyer 1982: 188-200) y Manuela Cubero Sanz (Cubero 1969: 347-370) ofrecen un análisis centrado en el *gender*, Henry Charles Turk trata la problemática de la metaficcionalidad y de la influencia del romanticismo alemán en las *Leyendas* becquerianas (Turk 1959). Russell Sebold, en su trabajo *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (1989), brinda una visión de conjunto pormenorizada sobre cada una de las *leyendas*, sobre todo en relación con sus características narratológicas. Aunque la mayoría de los enfoques constata la proximidad de lo fantástico con la metaficcionalidad, a menudo hacen caso omiso de algunos detalles importantes de la narración (comp. Vecchio 1989: 220-225). Aparte de analizar de manera deficiente la relación entre el final de la leyenda y la introducción metaficcional, prestan poca atención a la interdependencia causal entre lo fantástico, la poetología romántica y la metaficcionalidad. Además, el final de "Los ojos verdes" se vincula sólo superficialmente con esta poetología y a menudo sin pensar en las correspondientes teorías de la estética romántica y su fondo filosófico. El siguiente análisis textual, en cambio, pretende compensar los mencionados déficits y defender una interpretación propia que hace referencia

a la mitología, al psicoanálisis y a la filosofía de la identidad tal como se formula en *System des transzendentalen Idealismus* (1800) de Friedrich Wilhelm Schelling.

El texto comienza con una reflexión explícita del narrador (Sebold 1989: 64): "Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título. Hoy, que se me ha presentado ocasión, lo he puesto con letras grandes en la primera cuartilla de papel, y luego he dejado a capricho volar la pluma" (Bécquer 2008: 162). El título "Los ojos verdes" es tema de reflexión en las primeras líneas y conecta dos niveles ontológicos: "Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cual ellos eran, luminosos, transparentes" (Bécquer 2008: 162). Es interesante notar el comentario sobre su propia incapacidad de reproducir el mundo extraliterario, que, a su vez, tal como es, ya puede haber sido imaginación. El comentario apunta a la relación entre literatura y realidad, con una crítica implícita del ideal clásico de la mímesis: "Abgeleitet aus der Erkenntnistheorie der Aufklärung wird Naturnachahmung durch das Konzept einer konstruktivistischen Poetik abgelöst"[1] (Vietta 1983: 27). Se hace hincapié en la superioridad de la imaginación típica del romanticismo. Bécquer subraya su programa poetológico de manera explícita en sus *Cartas literarias a una mujer* (1860):

> La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu [...]. [...] Guardo, sí, en mi cerebro escritas, como en un libro misterioso, las impresiones [...]; estas ligeras y ardientes hijas de la sensación, duermen allí agrupadas en el fondo de mi memoria hasta el instante en que [...] mi espíritu las evoca [...] y cruzan otra vez a mis ojos como en una visión luminosa y magnífica. (Bécquer 1982: 173)

La imaginación en "Los ojos verdes" no sólo hace referencia al sujeto creador, ya que en "su introducción a esta leyenda el autor insiste en la importancia de la colaboración de los lectores" (Sebold 1989: 185). La incapacidad del poeta debe ser complementada por la imaginación del lector: "De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores

1. "Derivada de la epistemología de la Ilustración, la mímesis de la naturaleza es reemplazada por una poética constructivista" (Trad. de la autora).

para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día" (Bécquer 2008: 162). La revalorización del sujeto encuentra su correspondencia en el romanticismo alemán, concretamente en Novalis: "Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält"[2] (Uerlings 2000: 192). La introducción por parte del narrador "se divide [...] en dos niveles de ficcionalidad. El primero está constituido por una introducción en primera persona en la que se describe el proceso creador y en la que se configura una imagen ideal de autor y de lector. El segundo nivel [...] es donde se presenta la fábula" (Gates/Elizalde 1997: 271). La ficcionalidad de la historia de Fernando de Argensola (Argensola es una alusión a los poetas del Siglo de Oro, Lupercio Leonardo de Argensola y Bartolomé Leonardo de Argensola: Sebold 1989: 188) se exhibe *expressis verbis*, en lo que Eugene del Vecchio ve un paralelismo con la ironía romántica:

> What this accomplishes [...] is ironically to distance the writer from the events he relates, while making the reader aware of the blending of art and life that is one of Romanticism's salient conventions. The result is that on the one hand he offers his own creation, on the other hand he mocks it, thus maintaining the perfect balance of the romantic ironist. (Vecchio 1989: 223)

Schmitz-Emans dirige su atención hacia la idea romántica del autor: "Signifikanterweise motiviert der Erzähler die Entstehung des eigenen Textes damit, daß ihn etwas dazu verlockt habe. Seinen Schreibprozeß schildert er nicht aus der Rolle eines souveränen Autors heraus, sondern eher aus der eines bloßen Mediums fremder Eingebung"[3] (Schmitz-Emanz 2003: 237). El narrador se sitúa pues a una distancia irónica con respecto a su propio relato y lo marca como ficcional.

Después de la introducción metaficcional la historia comienza con la huida de un ciervo que Fernando está cazando. Íñigo, el jefe de caza, advierte de no seguir al ciervo más allá de la fuente: "¿No veis que se

2. "El lector verdadero tiene que ser el autor ampliado. Es la instancia superior que recibe la cosa ya preparada por parte de la instancia inferior" (Trad. de la autora).

3. "Es significativo que el narrador motive el origen de su propio texto diciendo que algo le ha tentado. No describe su proceso creativo desde el papel de un autor soberano, sino más bien desde un mero medio de inspiración ajena" (Trad. de la autora).

dirige hacia la fuente de los Álamos, y si la salva antes de morir podemos darle por perdido?" (Bécquer 2008: 162). La "fuente misteriosa" (Bécquer 2008: 163) marca la frontera con otro mundo. Es útil para la interpretación de la semiótica del espacio la obra de Yuri M. Lotman, *La estructura del texto artístico* (1993). Según este método de interpretación estructuralista, podemos hablar de dos espacios parciales, cada uno con su respectivo valor semántico, y separados por una frontera. A los espacios parciales se les asignan los siguientes personajes y atributos: de un lado se encuentra Íñigo con los perros, quien advierte de una transgresión, y Fernando, quien al final pasa más allá de la fuente (Bécquer 2008: 163); del otro lado se halla el "espíritu del mal" (Bécquer 2008: 163) que vive en el agua. El ciervo se distingue por su carácter transgresor. Actúa como una especie de ser híbrido que puede deambular entre los mundos sin sufrir ningún daño. En términos de Lotman, Fernando se convierte mediante su transgresión de la frontera en un 'héroe', quien inicialmente cuestiona el orden del mundo dicotómico, lo que viene a ser en nuestra interpretación el orden estético vigente.

A causa de la constelación de personajes, se impone la relación intertextual con el mito ovidiano de Acteón (Ovidius 1994: 132-140): después de que el cazador ha visto a Diana bañarse desnuda y ella se ha dado cuenta de ello, la diosa le transforma en un ciervo al que persiguen y matan sus propios perros. Acteón, quien cazaba él mismo, se ha convertido en víctima de su propio deseo. "Los ojos verdes" contiene todos los constituyentes del mito: la fuente, el cazador, la mujer deseada, los perros, el ciervo. No obstante, se trata de una transformación del mito ya que los perros de caza persiguen un ciervo y no a Fernando. ¿Prefigura el ciervo el destino de Fernando? Éste describe la fuente pormenorizadamente como un lugar ameno:

> ¿Tú no conoces aquel sitio? Mira, la fuente brota escondida en el seno de una peña, y cae resbalándose gota a gota por entre las verdes y flotantes hojas de las plantas que crecen al borde de su cuna. Aquellas gotas, que al desprenderse brillan como puntos de oro y suenan como las notas de un instrumento, se reúnen entre los céspedes y, susurrando, susurrando, con un ruido semejante al de las abejas que zumban en torno de las flores, se alejan por entre las arenas [...]. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor. (Bécquer 2008: 164s.)

La naturaleza personificada se muestra como poesía natural, en el sentido romántico, a causa de la onomatopeya y el paralelismo con la música:

> Die Auflösung des Signifikanten, seine zunehmende Vergeistigung, Idealisierung, ist die wesentliche Aufgabe der romantischen Poetologie: Auflösung der Schrift im gesprochenen Wort, Auflösung des Worts im Klang, des Konsonanten im Vokal, Vorherrschaft des Musikalischen, Aufhebung des willkürlichen Zeichens[4]. (Momberger 1986: 51)

En esta fuente Fernando divisa algo misterioso: "iba a sentarme al borde de la fuente, a buscar en sus ondas... no sé qué, ¡una locura! El día que salté sobre ella con mi Relámpago, creí haber visto brillar en su fondo una cosa extraña..., muy extraña: los ojos de una mujer" (Bécquer 2008: 165). Este contacto visual, aparentemente inofensivo, acarrea, sin embargo, consecuencias graves: "Yo creí ver una mirada que se clavó en la mía, una mirada que encendió en mi pecho un deseo absurdo, irrealizable; el de encontrar una persona con unos ojos como aquéllos" (Bécquer 2008: 165). Con este vocabulario Bécquer se refiere al discurso amoroso moderno, típico de la literatura española y que en épocas posteriores, no sólo el romanticismo, va a ser retomado y modificado una y otra vez. La transgresión topológica y la mirada del ser acuático femenino se yuxtaponen. Fernando se convierte en un melancólico enamorado:

> Tenéis la color quebrada; andáis mustio y sombrío. [...] Sólo con esas cavilaciones que os persiguen, todas las mañanas tomáis la ballesta para enderezaros a la espesura y permanecer en ella hasta que el sol se esconde. Y cuando la noche oscurece y volvéis pálido y fatigado al castillo, en balde busco en la bandolera los despojos de la caza. (Bécquer 2008: 164)

Hoffmeister hace hincapié en el papel ambiguo de la naturaleza en el romanticismo: "Die Natur als Seelenspiegel, als Projektion des Gemütszustandes, ermöglicht nun nicht nur die Kommunion mit der göttlichen Natur, sondern bietet auch der gequälten Seele Gelegenheit

4. "La disolución del significante, su progresiva espiritualización, idealización, es la tarea esencial de la poetología romántica: la disolución de la escritura en la palabra escrita, la disolución de la palabra en el sonido, de la consonante en la vocal, el predominio de lo musical, la abolición del signo arbitrario" (Trad. de la autora).

zur melancholischen Selbstaussprache"[5] (Hoffmeister 1992: 178). La presentación de la naturaleza en el romanticismo funciona como espejo del alma. Además sirve como lugar de refugio para el artista melancólico y, como subraya Turk, masculino: "It is particularly in the moments of loneliness that one can commune with nature, so that man's spirit comes into contact with the spirit of nature" (Turk 1959: 21). El hecho de que Fernando deja de ir a cazar es otro indicio de que prefiere la introversión y contemplación a una vida orientada al pragmatismo. Fernando es un loco de amor conforme al discurso petrarquista –inaugurado por *Il Canzoniere* de Petrarca (1470)– representativo de la modernidad temprana por la descripción de la mujer inalcanzable: "[W]oman is the idealized, unattainable other against which the male poet defines himself in a gesture of wish fulfillment" (Helfer 2005: 299). Solamente difiere de él en un detalle decisivo:

> una tarde encontré, sentada en mi puesto, y vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente; unos ojos de un color imposible, unos ojos... – ¡Verdes! (Bécquer 2008: 165)

Se trata de unos ojos atípicos en el discurso amoroso petrarquista, ya que son verdes, y que remiten al carácter siniestro de lo fantástico. Se reactualiza aquí un discurso que se puede calificar como sintomático de la literatura española y que junta la poesía y el amor. Lo femenino como origen, que tiene su tradición en la literatura occidental, se convierte en un estímulo que posibilita la escritura romántica (comp. Engler 1978: 6-19). Si se lee la poesía amorosa petrarquista, mencionada aquí de forma architextual, como sublimación del deseo erótico, se pone de manifiesto –visto desde la teoría del *gender*– la posición del sujeto artístico masculino, quien 'sobreescribe' literalmente a la mujer sin habla. Es por esto interesante preguntarse si el deseo de Fernando

5. "La naturaleza como espejo del alma, como proyección del estado del ánimo, no sólo hace posible la comunión con la naturaleza divina, sino que también ofrece al alma atormentada la ocasión de la reflexión melancólica sobre sí misma" (Trad. de la autora).

culmina en una escritura compensatoria de la misma manera que en el discurso amoroso mencionado.

Otra referencia intertextual aproxima la fuente a la poesía romántica-fantástica. En el poema XII de las *Rimas* becquerianas se menciona también el título "Los ojos verdes": "Porque son, niña, tus ojos / verdes como el mar, te quejas; / verdes los tienen las náyades, / verdes los tuvo Minerva" (Bécquer 2008: 90). El enlazamiento de los 'ojos verdes' con la diosa Minerva/Atenea, como personificación de la sabiduría, el arte y la guerra, afirma la analogía entre la fuente y la poesía romántica. Además el color verde se asocia explícitamente a los poetas, al hablar Bécquer del "laurel de los poetas" (Bécquer 2008: 91). Mediante la erotomanía de Fernando –resultado del contacto visual con los ojos verdes fantásticos– se alude a la poesía de la naturaleza romántica. El ser subacuático –que recuerda la *Undine* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué– actúa como mediador entre el espíritu y la materia (Turk 1959: 23). El deseo de Fernando de comprender la transcendencia se hace manifiesto en el deseo de revelar el secreto acerca de la mujer real, esto es, de descubrir el ideal que se esconde detrás: "Rompe de una vez el misterioso velo en que te envuelves como en una noche profunda" (Bécquer 2008: 166). El mito de Acteón, el discurso petrarquista y la hegemonía de la imaginación comparten una característica: su base es el elemento fantástico y fantasmático.

La función fundamental del deseo fantástico en "Los ojos verdes" se refuerza gracias a otro vínculo intertextual. La mujer como encarnación trascendental de la poesía de la naturaleza se halla en estrecha relación con el mito ovidiano de Narciso (Ovidius 1994: 146-158). "Sobre una de estas rocas, sobre una que parecía próxima a desplomarse en el fondo de las aguas, en cuya superficie se retrataba temblando el primogénito de Almenar, de rodillas a los pies de su misteriosa amante, procuraba en vano arrancarle el secreto de su existencia" (Bécquer 2008: 166). "Esos ojos [...] dan motivo a la búsqueda de la mujer ideal, mujer que se asocia con un mundo de belleza y poesía" (Gulsoy 1976: 103). Boyer solamente constata la diferencia entre la leyenda y el mito, pero no menciona el punto decisivo que tienen en común:

> Narcissus never responded to Echo's love and wasted away because he was unable to relate with other than his own ephemeral reflection. Fernando, on the other hand, seeks union not with his own likeness or mirror image but with the other, the anima, the feminine principle who is the spirit of nature. (Boyer 1982: 190)

Tanto Narciso como Fernando anhelan la unión con un objeto fantasmático y/o fantástico. Con *El estadio del espejo como formador de la función del yo* (1936/1949) de Jacques Lacan, el mito adquiere una componente psicogenética. En este ensayo, Lacan describe la construcción de la identidad con el ejemplo de un niño que, al mirarse en el espejo, se identifica con la imagen reflejada y reconoce en lo imaginario lo otro como parte de sí, de manera que experimenta una idea de totalidad. Esta totalidad, sin embargo, es una ilusión y no se puede alcanzar nunca por completo. Solamente reconociendo que no existe la perfección del yo, el individuo adolescente puede romper con su narcismo. Hace falta el otro para la construcción del propio yo. El discurso petrarquista nace precisamente de la compensación de esta síntesis inalcanzable. La encarnación femenina de la poesía de la naturaleza, en cambio, promete a Fernando alcanzar el ideal romántico de la identidad absoluta que puede ser construida mediante la síntesis de polos opuestos. Sin embargo, el amor de Fernando hacia el objeto fantástico inaccesible –y aquí es donde Bécquer abandona el discurso amoroso petrarquista– es recíproco:

> yo te amo más aún que tú me amas; yo, que desciendo hasta un mortal siendo un espíritu puro. No soy una mujer como las que existen en la tierra [...]. Yo vivo en el fondo de estas aguas; incorpórea como ellas, fugaz y transparente, hablo con sus rumores y ondulo con sus pliegues. Yo no castigo al que osa turbar la fuente donde moro; antes le premio con mi amor, como a un mortal superior a las supersticiones del vulgo, como a un amante capaz de comprender mi cariño extraño y misterioso. (Bécquer 2008: 167)

En esta confesión de amor culminan diferentes maneras de ver el romanticismo: mientras que el pueblo, representado por Íñigo, advierte un peligro en el arte romántico, parece ser únicamente el artista melancólico quien encuentra acceso a otro mundo. Es también reveladora la argumentación de la mujer acuática, ya que le exige a Fernando que reniegue de la superstición pueblerina. De esta manera imita la argumentación de la Ilustración para ganar a Fernando para sí y disuadirle de cualquier

racionalidad potencialmente peligrosa para ella. Al pueblo le asusta el romanticismo fantástico, pero Fernando no se quiere someter a la fe popular. Mediante su promesa de existir como espíritu gratificante, la mujer acuática se revela como alegoría de lo fantástico. Se aspira a superar el dualismo entre espíritu y materia, dualismo que se retoma cuando la mujer acuática se califica a sí misma como 'espíritu puro' y se niega a una existencia física. Según Schmitz-Emans esta formulación hace referencia a *Le Diable amoureux* (1772) de Jacques Cazotte (Schmitz-Emanz 2003: 235). Con su entrada al mundo acuático Fernando puede participar en el secreto del espíritu fantástico: "Mientras ella hablaba así, el joven, absorto en la contemplación de su fantástica hermosura, atraído como por una fuerza desconocida, se aproximaba más y más al borde de la roca" (Bécquer 2008: 167). El reino acuático tiene, según Schmitz-Emans, no sólo la connotación del origen: "Es ist als Sphäre des Ursprungs vertraut, die Heimat aller Lebewesen, eine Sphäre der Fruchtbarkeit [...]. Zugleich aber ist es Inbegriff einer Fremde, die in spannungsvollen und feindseligen Beziehungen zur heimatlichen Lebenswelt auf dem Lande steht"[6] (Schmitz-Emanz 2003: 36). Para poder reunirse completamente en una síntesis con el deseado objeto fantasmático, es indispensable la muerte del sujeto individual: Fernando

> sintió [...] una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre. Las aguas saltaron en chispas de luz, y se cerraron sobre su cuerpo, y sus círculos de plata fueron ensanchándose hasta expirar en las orillas (Bécquer 2008: 167).

Schmitz-Emans lee la muerte también como amenaza para el sujeto burgués: "Diese Entfremdung erscheint [...] als Bedrohung von Leben und Seelenheil oder [...] als ruinös für die bürgerlich-ordentliche Existenz des Menschen", y también "als Initiation in eine höhere Wirklichkeit oder als Rückkehr zu verschütteten Ursprüngen"[7] (Schmitz-Emanz 2003: 45). La muerte de Fernando significa –análogamente a la muerte

6. "Es conocido como esfera del origen, la patria de todos los seres, una esfera de la fecundidad [...]. Pero es a la vez el prototipo de lo ajeno, que se encuentra en relaciones tensas y hostiles con el familiar entorno vital en el campo" (Trad. de la autora).

7. "Esta alienación aparece [...] como una amenaza a la vida y a la salvación o [...] como ruinosa para la ordenada existencia burguesa del hombre" y también "como iniciación

de Narciso– la unión entre el sujeto y el deseado objeto fantasmático (comp. Schmitz 1999: 82). La naturaleza –que aquí tiene connotación femenina– desempeña un papel especial: "The fatal and seductive power of the women who enthrall the adolescent egos of the *Leyendas*' protagonists can only be understood by examining the nature of the archetypal feminine" (Engler 1978: 10). Haciendo referencia al final del mito de Narciso, Schmitz-Emans está en lo cierto con su objeción de que el personaje mitológico en "romantischen Kontexten für die Gefahr des Selbstverlustes und der Selbstentfremdung durch Introspektion [steht]. Zugleich ist er Sinnbild für eine bis zum Selbstverlust gehende Hingabe"[8] (Schmitz-Emanz 2009: 69). Con esto el mito hace referencia al peligro inherente a la poesía romántica. Esta interpretación implica que lo fantástico engaña a Fernando y le lleva al suicidio: "[The] vision of paradise is illusory. For Fernando, the embrace of the green-eyed siren is an embrace of death" (Engler 1978: 10). Se puede oponer a esta argumentación la perspectiva poetológica y filosófica del romanticismo, para la que la muerte del individuo significa una disolución en el alma del mundo, esto es, en el todo harmónico (comp. Uerlings 2000: 76). La muerte tiene así connotaciones no sólo negativas. No obstante, hay indicios que afirman una lectura negativa: "los ojos verdes brillaban en la oscuridad como los fuegos fatuos que corren sobre el haz de las aguas infectas" (Bécquer 2008: 167). Los fuegos fatuos intensifican el carácter fantástico, es decir engañoso, del arte romántico. Esta aparente contradicción puede, sin embargo, encontrar cabida en la interpretación metaficcional. Lo fantástico armoniza con los fuegos fatuos en la medida en que finge algo que no es. El mismo Fernando comenta: "esa criatura que, al parecer, sólo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella" (Bécquer 2008: 164). Pero el carácter engañoso de lo fantástico consiste, como se ha mostrado, en una base imaginaria; ésta es el objeto fantástico, el cual aspira, al igual que el sujeto, a la identidad absoluta. Aceptando esta hipótesis, se puede interpretar la fuente como un espacio donde el deseo imposible

a una realidad superior o como una vuelta a unos orígenes enterrados" (Trad. de la autora).

8. "en contextos románticos [representa] el peligro de perderse, alienarse de sí mismo. A la vez es símbolo de una entrega que roza la pérdida de uno mismo" (Trad. de la autora).

encuentra su consumación en la identidad absoluta, por lo cual el texto tiene que acabar con la unión. Porque en el

> 'transzendentalpoetischen' Text der Romantik verbindet sich die künstlerische Metamorphose von Ich und Welt mit einer Reflexion über die Bedingungen der Möglichkeit von literarischer Kunst. Er ist nicht nur Darstellung von Ich und Natur, sondern immer auch ein ästhetiktheoretischer Beitrag über Struktur und Funktion literarischer Imagination[9]. (Kremer 1997: 9)

A la luz de la filosofía de la identidad de Schelling se hace evidente que la identidad absoluta, esto es la síntesis, se entiende como punto indiferente de todas las oposiciones, ya que Todo es en realidad Uno (comp. Schelling 2000: 300). La diferencia esencial con Kant y Fichte se halla en Schelling en el hecho de que describe la síntesis como paraíso divino:

> Natur und Geist sind nach Schelling allenfalls äußerlich geschieden, bleiben jedoch dialektisch aufeinander bezogen und bilden daher eine innere Einheit [...]; er will beide [...] als Einheit verstanden wissen. [...] Auf die literarischen Vertreter der Frühromantik wirkte er vor allem mit seiner Konzeption [...] eines [...] totalisierenden Prinzips, in dem alle Gegensätze von Natur und Geschichte, Materie und Geist aufgehoben sind[10]. (Schmitz-Emanz 2009: 31-32)

Mediante la síntesis de espíritu y materia en el origen de la poesía se aboga por un monismo romántico en contra del dualismo ilustrado (Kremer 1997: 59). Recordemos la poetología de Friedrich Schlegel: "Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne

9. "texto 'transcendental-poético' del romanticismo se une la metamorfosis artística del yo y el mundo con una reflexión sobre las condiciones de la posibilidad del arte literario. No sólo es la representación del yo y de la naturaleza, sino siempre también una contribución de la teoría estética sobre la estructura y la función de la imaginación literaria" (Trad. de la autora).

10. "La naturaleza y el espíritu están separadas, según Schelling, a lo sumo externamente. Sin embargo se siguen refiriendo el uno al otro de forma dialéctica y forman, por lo tanto, una unidad interna [...]; quiere que se entiendan ambos [...] como una unidad. [...] Sobre los representantes literarios del romanticismo temprano tuvo un efecto ante todo con su concepción [...] de un [...] principio totalizador, en el cual todas las oposiciones entre la naturaleza y la historia, la materia y el espíritu están neutralizadas" (Trad. de la autora).

Verwirrung der Fantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Vernunft zu versetzen"[11] (Schlegel 1978: 195). La identidad absoluta se puede, según Schelling, formar en obras de arte o en la estética: la "Objektivität der intellektuellen Anschauung ist die Kunst selbst. Denn die ästhetische Anschauung eben ist die objektiv gewordene intellektuelle. Das Kunstwerk nur reflektiert mir [...] jenes absolute Identische"[12] (Schelling 2000: 296). La destrucción del sujeto coincide en nuestro caso con el retorno del paraíso divino, el cual se entiende como poesía original, ya que

> Selbstbewußtsein beginnt mit der Scheidung von Subjekt und Objekt. Dieser Scheidung geht die Ungeschiedenheit beider voraus, ein Zustand, in welchem der Geist noch nicht als Geist und die Natur noch nicht als Natur gesetzt ist. Dieser Urzustand vermag niemals Gegenstand des Bewußtseins zu werden, da er ja dem Beginn des Bewußtseins vorausliegt[13]. (Volkmann-Schluck 1967: 51)

Son evidentes las relaciones que pueden verse entre el estadio del espejo según Lacan y la filosofía de identidad de Schelling. Al afirmar esta última la totalidad, originariamente indiferente, esto corresponde a la díada lacaniana entre madre e hijo antes de entrar en la estructura simbólica, la cual se manifiesta a través de la lengua. Tanto en Lacan como en Schelling el significado de la lengua ocupa un espacio importante. Mientras que según el primero parece imposible separarse de la estructura simbólica de la lengua, Schelling ofrece una solución en la estética. De esta manera la filosofía de la identidad de Schelling encuentra su expresión en la estética –como muestra la historia de

11. "Porque éste es el comienzo de toda poesía, anular el carácter y las leyes de la razón pensante racional y transplantarnos a la bella confusión de la fantasía en el caos originario de la naturaleza humana" (Trad. de Carugati / Giron 2005: 67).

12. "la objetividad de la intuición intelectual […] es el arte mismo. Ciertamente, la intuición estética es precisamente la intuición intelectual objetivada. Sólo la obra de arte me refleja […] eso absolutamente idéntico" (Trad. de Rivera de Rosales / López Domínguez 1988: 423).

13. "la conciencia de sí mismo empieza con la división entre sujeto y objeto. A esta división le precede la no-división de ambos, un estado en el cual el espíritu no está fijado aún como espíritu y la naturaleza no está fijada aún como naturaleza. Este estado original nunca consigue llegar a ser objeto de la conciencia, porque precede al comienzo de la conciencia" (Trad. de la autora).

Fernando– precisamente a través de la síntesis entre materia y espíritu, sujeto y objeto, significante y significado.

La introducción metaficcional transmite, mediante el narrador y su distanciamiento irónico, el carácter utópico del ideal romántico de la síntesis. El narrador admite que solamente puede acercarse a este ideal, pero nunca conseguirlo. "[Aus den] identitätsphilosophischen Annahmen der Romantik folgt, daß sie ein Absolutes zum Ausdruck bringen will, dieses aber, insofern sie sich künstlerischer Medien bedient, nicht direkt aussprechen, sondern immer nur annäherungsweise zeigen kann"[14] (Kremer 1997: 66). Ya la introducción por parte del narrador hace referencia al hecho de que no es capaz de describir los ojos tal como eran. Si el abismo entre significante y significado se pudiera anular de forma definitiva, al igual que pasa en el proceso de síntesis de Fernando con la fuente, la escritura ya no sería posible. Estaríamos de vuelta en el paraíso divino. El ideal romántico se posiciona, entonces, en la coincidencia de origen y destrucción. La síntesis se puede interpretar en el sentido romántico como inversión del pecado original: "Schelling löste die zentrale Frage, wie sich das absolute Geistige und Göttliche in die ihm wesensfremde endliche Materie verwandeln könne, im Sinne Jakob Böhmes [...]: Danach liegt der Sündenfall im Abfall der Ideen von Gott"[15] (Wührl 1988: 80). De esta forma la muerte de Fernando significa/representa una inversión de la creación. Este ciclo lleva implícito el camino de vuelta a la poesía original, esto es, a la perfección de la poesía. Schmitz-Emans habla de un retorno a lo ahistórico, con lo que se acerca a la interpretación de la inversión del pecado original: "Die grünen Augen der Nixe verheißen [...] eine [...] Möglichkeit der Rückkehr hinter das Geschichtliche, [...] und so löst sich das Ich

14. "[De] los supuestos del romanticismo basados en la filosofía de la identidad resulta que [el romanticismo] quiere expresar algo absoluto. Esto, sin embargo –al servirse de medios artísticos– no lo puede enunciar directamente, sino sólo mostrar por aproximación" (Trad. de la autora).

15. "Schelling solucionó la pregunta central de cómo se puede transformar lo absolutamente espiritual y divino en una materia finita, extraña a su ser, siguiendo a Jakob Böhme [...]: según él, el pecado original consiste en la apostasía de las ideas de Dios" (Trad. de la autora).

mit der Rückkehr ins Ungeschichtliche und Ungeschiedene auf"[16] (Schmitz-Emanz 2003: 237). De esta manera la historia del íntegro artista romántico Fernando tiene que terminar con su muerte. Detlef Kremer interpreta el deseo sintético de los románticos como mera compensación:

> Die romantischen Versuche, die Rationalisierungsschübe [...] –die Mechanik naturwissenschaftlicher Weltbilder sowie den analytischen Rationalismus der Philosophie– mit ganzheitlichen Vorstellungen zu überwinden, müssen vor diesem Hintergrund als Kompensation verstanden werden[17]. (Kremer 1997: 5)

Schmitz-Emans en cambio llega a otra conclusión: "Indem Bécquer die romantische Utopie einer Rückkehr zum Ursprünglichen herbeizitiert, enttarnt er sie zugleich als Spielform des romantischen Nihilismus"[18] (Schmitz-Emanz 2003: 238). La proximidad al nihilismo parece, en mi opinión, sólo parcialmente justificada, si se tiene en cuenta que el arte constituye para Schelling el ámbito "in dem Welt und Ich, Reales und Ideales, unbewußtes und bewußtes Wirken der Natur in vollendeter Harmonie erscheinen"[19] (Schmitz 1999: 32). "Los ojos verdes" significa la última consecuencia del romanticismo estético. Inicialmente el reflejo de Fernando y de la mujer acuática fantástica aparentemente se rompe al sumergirse Fernando en el agua. No obstante, el texto sigue la poetología schlegueliana en la medida en que se compromete a un retorno a la poesía original en el sentido de Schelling, la cual, a nivel de la *histoire*, coincide con la muerte del sujeto:

16. "Los ojos verdes de la sirena prometen [...] una [...] posibilidad de retorno detrás de lo histórico, [...] y así se anula el yo con el retorno a lo ahistórico y a lo íntegro" (Trad. de la autora).

17. "Los intentos románticos de superar los empujones de racionalización [...] –la mecánica de las visiones del mundo científicas tanto como el racionalismo analítico de la filosofía– mediante unos conceptos integrales, hay que entenderlos ante este fondo como una compensación" (Trad. de la autora).

18. "Al citar Bécquer la utopía romántica de un retorno a lo original, la desenmascara al mismo tiempo como variante del nihilismo romántico" (Trad. de la autora).

19. "en el que el mundo y el yo, lo real y lo irreal, la actividad consciente e inconsciente de la naturaleza [pueden] aparecer en una harmonía perfecta" (Trad. de la autora).

> Die Aufgabe der Kunst ist es [...] nicht, ein Abbild der Realität zu liefern, sondern ein Idealbild der mythisch-romantischen Gegenwelt zu entwerfen. Der Künstler kann die Gegenwelt zwar erahnen, doch ist es ihm verwehrt, rein in ihr aufzugehen, solange er noch eine leibliche Verwurzelung in der empirischen Welt besitzt[20]. (Schmitz 1999: 51)

Solamente de esta manera es posible una síntesis entre espíritu y materia. La superioridad del sujeto en Fichte se anula a favor de una igualdad de sujeto y naturaleza, esto es, el objeto. En la síntesis de Schelling se da la posibilidad de ver lo infinito en lo finito gracias a la contemplación intelectual:

> Regulativ für die romantische Naturphilosophie ist die Vorstellung eines ursprünglichen Absoluten, das sich in der Natur und Geschichte vergegenständlicht und damit entzweit hat. Dem Prozeß der Geschichte kommt ein ambivalentes Moment zu, da sich in ihm sowohl der Verlust einer ursprünglichen Einheit ereignet, als er auch Medium einer idealistischen Wiederherstellung jener Einheit auf höherer reflexiver Stufe ist[21]. (Kremer 1997: 60)

Esto armoniza con el concepto del romanticismo temprano de la 'poesía universal progresiva'. Y es justamente esto lo que representa el texto de manera performativa. La imposibilidad de la poesía original se muestra a nivel del narrador cuando éste duda de su capacidad poética. En un segundo nivel –en la historia de Fernando– esta imposibilidad desemboca en un acto que genera la identidad absoluta mediante la nivelación de las oposiciones. Sólo de esta manera se hace posible la identidad absoluta, el yo original, como "Inbegriff der unendlichen erfüllten Reflexion"[22] (Benjamin 1974: 35) en el medio de la estética

20. "El deber del arte no es [...] entregar una reproducción de la realidad, sino idear una imagen ideal del mundo opuesto mítico-romántico. Si bien es cierto que el artista puede prefigurar el mundo opuesto, es privado de realizarse de forma pura en él mientras todavía posea un arraigo corporal en el mundo empírico" (Trad. de la autora).

21. "Lo que regula la filosofía de la naturaleza romántica es la idea de un absoluto original, que se materializa en la naturaleza y en la historia y que, por lo tanto, se ha dividido en dos. Al proceso histórico le corresponde un momento ambiguo, ya que en él tiene lugar la pérdida de una unidad inicial, de la misma manera de la que es también el medio de una reconstitución idealista de aquella unidad a un nivel reflexivo superior" (Trad. de la autora).

22. "encarnación de la reflexión cumplida infinita" (Trad. de la autora).

fantástica. Pero a la vez necesita un distanciamiento que se da con la introducción metaficcional.

Mientras que en el petrarquismo español del Siglo de Oro –al que Bécquer alude expresamente– la poesía se genera de manera suplementaria sólo mediante el deseo del fantasma inalcanzable, la escritura fantástica en "Los ojos verdes" culmina en la muerte del sujeto y en el final del texto. Escribiendo solamente puede conseguirse una aproximación al ideal romántico, ya que el sistema de Schelling requiere una nivelación de sujeto y objeto, de significante y significado (comp. Strohschneider-Kohrs 2002: 101). Esta filosofía de la identidad roza así el idealismo mágico de Novalis: "Für Novalis ist Mystizismus ebenso wie für Schelling ein strenges Begriffswort. Es bedeutet: Anschauung des Unendlichen im Endlichen, des Geistes im Natürlichen, des Subjekts im Objekt"[23] (Volkmann-Schluck 1976: 49). Aquí sale a la luz la aporía de la poetología del romanticismo temprano. Mientras que el genio, el sujeto creador, puede crear mundos sintéticos de forma aproximativa –en el sentido de Schelling– mediante la estética romántica, él mismo tanto como la representación del mundo sintetizado en sí quedan excluidos y no pueden llegar a formar parte del ideal romántico. Gracias a la introducción de dos niveles ontológicos, el potencial crítico del texto becqueriano es tal que lleva al extremo el sistema crítico schellinguiano y deconstruye así el ideal del romanticismo temprano mediante sus propios medios estéticos.

23. "Para Novalis el misticismo es, al igual que para Schelling, una palabra estricta. Significa: la contemplación de lo infinito en lo finito, del espíritu en lo natural, del sujeto en el objeto" (Trad. de la autora).

Bibliografía

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Cartas literarias a una mujer*. 1861. Barcelona: Plon, 1982.

——. "Los ojos verdes". 1861. En: *Rimas y leyendas*. Madrid: Casals, 2008: 162-167.

——. *Rimas*. Madrid: Casals, 2008.

Benjamin, Walter. "Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik". 1920. En: *Gesammelte Schriften I*. Eds. Rolf Tiedemann/ Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974: 7-122.

Boyer, Patsy H. "A Feminist Reading of *Los ojos verdes*". En: *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Eds. Gabriela Mora *et al.* Ypsilanti: Bilingual Review Press, 1982: 188-200.

Cazotte, Jacques. *Le Diable amoureux*. 1772. Paris: Garnier-Flammarion, 1980.

Cubero Sanz, Manuela. "La mujer en las *leyendas* de Bécquer". *Revista de Filología Española* 52/1,4 (1969): 347-370.

Engler, Kay. "Archetypal Patterns in Bécquers *Leyendas*". *The American Hispanist* (1978): 6-19.

Fouqué, Friedrich de la Motte. *Undine*. 1811. Paris: Belin, 1939.

Gates, María Cristina y Marisa Eugenia Elizalde. "Proyección hacia el vacío. La invención del objeto en *Los ojos verdes*". *Bulletin of Hispanic Studies* 74/1 (1997): 271-278.

Gulsoy, Joseph. "La Fuente común de *Los ojos verdes* y *El rayo de luna* de G. A. Bécquer". *Bulletin of Hispanic Studies* 44/2 (1967): 96-106.

Helfer, Martha B. "The Male Muses of Romanticism: The Poetics of Gender in Novalis, E.T.A. Hoffmann, and Eichendorff". *The German Quarterly* 78/3 (2005): 299-319.

Hoffmeister, Gerhart. *Deutsche und europäische Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1992.

Ilie, Paul. "Bécquer and the Romantic Grotesque". *PMLA* 83/2 (1968): 312-331.

Kremer, Detlef. *Prosa der Romantik*. Stuttgart: Metzler, 1997.

Lotman, Jurij M. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink, 1993.

Momberger, Manfred. *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E.T.A. Hoffmann*. München: Fink, 1986.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Latín/Alemán. Trad. y ed. por Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 1994: 132-140.

Pertrarca, Francesco. *Canzoniere*. 1470. Milano: Mondadori, 1996.

Schelling, Friedrich Wilhelm. *System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Hamburg: Felix Meiner, 2000.

——. *Sistema del Idealismo trascendental*. Ed. de Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López Domínguez. Barcelona: Anthropos, 1988.

Schlegel, Friedrich. *Athenäums-Fragmente und andere Schriften*. 1798. Selección y epílogo por Andreas Huyssen. Stuttgart: Reclam, 1978.

——. *Conversación sobre la poesía*. Trad. de Laura S. Carugati y Sandra Giron. Buenos Aires: Biblos, 2005.

Schmitz-Emans, Monika. *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt: WBG, 2009.

——. *Seetiefen und Seelentiefen. Literarische Spiegelungen innerer und äußerer Fremde*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Schmitz, Heinz. *Gegenwelten. Mythologische Strukturen in E.T.A. Hoffmanns Traumwelten*. Essen: Die Blaue Eule, 1999.

Sebold, Russell P. *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus, 1989.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen: Niemeyer, 2002.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

Turk, Henry Charles. *German Romanticism in Gustavo Adolfo Bécquer's Short Stories*. Kansas: The Allen Press, 1959.

Uerlings, Herbert (ed.). *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam, 2000.

Vecchio, Eugene del. "Schlegelian Philosophical and Artistic Irony in Bécquer". *Hispania* 72/2 (1989): 220-225.

Vietta, Silvio. "Frühromantik und Aufklärung". En: *Die literarische Frühromantik*. Ed. Silvio Vietta. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983: 7-84.

Volkmann-Schluck, Karl Heinz. "Novalis' magischer Idealismus". En: *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Ed. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967: 45-53.

Wührl, Paul-Wolfgang. *E.T.A. Hoffmann. Der goldne Topf. Die Utopie einer ästhetischen Existenz*. Paderborn: Schöningh, 1988.

Wünsch, Marianne. *Die Fantastische Literatur der Frühen Moderne (1890-1930). Definition, Denkgeschichtlicher Kontext, Strukturen*. München: Fink, 1991.

"The Great Return". Lo fantástico y lo maravilloso en un relato de Arthur Machen

Itzel López Martínez*

Muchas son las historias que hablan de héroes, cuya excepcionalidad no sólo radica en sus gloriosas hazañas o en sus extraordinarias virtudes, sino también en sus enigmáticos finales. La desaparición del cuerpo, los sepulcros vacíos, la idea del viaje a un lugar lejano y la promesa del retorno; todos ellos son motivos que constituyen lo que mitólogos como Lord Raglan (203) denominan la apoteosis heroica, el momento en que la figura de excepción vence la última de sus limitaciones, la mortalidad, y adquiere una luz perdurable, que le permite continuar como el guardián y guía de su pueblo. La historia que hoy nos ocupa concierne a este tipo de héroes.

En 1915, el escritor galés Arthur Machen publicó "The Great Return", en el *London Evening News*, diario para el que también colaboraba como periodista. Tan sólo un año había pasado desde la aparición de otro de sus cuentos ubicados en el contexto de la Primera Guerra Mundial y cuya temática principal es el retorno del héroe para proporcionar un

* Doctora en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, España), con la tesis *Representaciones del héroe en los manuscritos ilustrados de Chrétien de Troyes. Estudio iconográfico*, dirigida por la Dra. Victoria Cirlot. Maestra en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (FFyL-UNAM), con la tesis *El imaginario moral del roman courtois*, dirigida por el Dr. Ernesto Priani. Ha desarrollado investigaciones en torno a la leyenda artúrica, el roman courtois de los siglos XII y XIII, la filosofía de la escuela de Chartres y el pensamiento mágico de Pico della Mirandola y Marsilio Ficino.

auxilio prodigioso. Nos referimos a "The Bowmen", relato que causó un singular revuelo al ser considerado en diversos círculos como el reporte de un acontecimiento sobrenatural que cambió el curso de la batalla de Mons en agosto de 1914.

"The Great Return" parece inspirarse en el súbito estallido de fervor causado por "The Bowmen". Días después de la publicación de este cuento, la redacción del *Evening News* fue inundada con testimonios de soldados, médicos, enfermeras y otros personajes, de alguna forma relacionados con el mencionado combate, los cuales "confirmaban" la intervención de los arqueros fantasmales descritos en el cuento, quienes a la orden de Saint George consiguieron la victoria para el disminuido ejército inglés. El Machen periodista se apresuró a desmentir la posibilidad de que el cuento se refiriese a hechos reales y calificó los supuestos testimonios, que originaron la leyenda de los Ángeles de Mons, como creencia, ensoñación o alucinación colectiva[1].

Pero el Machen creador de ficciones y defensor de antiguas formas de interpretación y comprensión del mundo, desterradas del ámbito del conocimiento por la razón instrumental, no dejó de advertir la importancia que las narraciones heroicas tienen para un pueblo, especialmente cuando su identidad, sus ideales y sus posibilidades de supervivencia se ven amenazados. En su introducción a *The Bowmen and Other Legends of the War*, Machen afirma: "all ages and nations have cherished the thought that spiritual hosts may come to the help of earthly arms, that gods and heroes and saints have descended from their high immortal places to fight for their worshippers" (6). "The Great Return" también se inspira en el motivo del retorno del héroe, pero a diferencia de otras "leyendas de la guerra" escritas por Machen, no establece un código de

1. En la introducción a *The Bowmen and Other Legends of the War*, compendio de relatos ubicados en el contexto de la Primera Guerra Mundial, publicado por primera vez en 1915, Machen explica los motivos que le inspiraron la composición de "The Bowmen" y refuta las hipótesis que defendían la veracidad de la historia narrada; entre ellas, el que ésta se basara en los testimonios de soldados, quienes habrían contemplado la intervención de los defensores angélicos del ejército inglés, o el que los acontecimientos sobrenaturales que tuvieron lugar en el campo de Mons se le habrían revelado al autor en una suerte de visión o comunicación telepática. Este tipo de explicaciones sobrenaturales, que no abandonaron el imaginario popular en el período de guerra, dieron forma a la leyenda de los Ángeles de Mons.

realidad que legitime la intervención de lo maravilloso o milagroso, sino que mantiene la duda en cuanto a la coexistencia de tales órdenes con un mundo que se considera regido por principios estrictamente científicos y racionales. Planteamos, por tanto, que en este último texto, Machen emplea el discurso de lo fantástico[2].

"The Great Return" describe una serie de fenómenos aparentemente sobrenaturales que alteran la apacible cotidianidad de Llantrisant, un pequeño pueblo de la costa galesa, y despiertan en sus habitantes un repentino fervor religioso y una inexplicable dicha. Lo que aparentemente ha estremecido al mundo es la reaparición de tres hombres santos, quienes propagaron la cristiandad por el mundo celta en el siglo VI y a quienes las tríadas galesas recuerdan como "the three Blessed Visitors of the Isle of Britain" (Baring-Gould y Fisher, 242): San David, San Padarn y San Teilo. De ellos se cuenta que viajaron a Jerusalén –o a Roma, de acuerdo con el bardo galés Ieuan Llwyd (1410-1440)– y ahí recibieron tres obsequios. A David le fue otorgado un maravilloso altar que, según se describe en "The Great Return", "was like a great jewel, and it was of a blue colour, and there were rivers of silver and of gold running through it and flowing as quick as streams flow" (Machen, *White People* 257-258); Padarn recibió un báculo y una túnica de seda; y Teilo, en reconocimiento a su conmovedora predicación, fue obsequiado con una campana de oro. Ieauan Llwyd añade que este último don tenía la propiedad de despertar a los muertos con su canto. Cabe señalar que Machen sustituye a San Padarn por la figura del Rey Pescador, custodio del Grial desde el *roman* inacabado de Chrétien de Troyes[3]. Hasta este

2. Entendemos lo fantástico no como un género literario, sino como una modalidad narrativa que se basa en el cuestionamiento del paradigma de realidad propuesto por el texto. Lo anterior implica –tal como lo reconocen Barrenechea (393), Campra (22-24) o Morales (26)–, que lo fantástico puede abarcar distintos temas y surgir en la frontera o intersección de diversos géneros.

3. Los vínculos entre el mundo artúrico y las leyendas de los hombres santos que predicaron el cristianismo por la Gran Bretaña comenzaron a tejerse desde la Edad Media. La vida de San Cadoc, escrita en latín y conservada en un manuscrito del siglo XIII, refiere una anécdota en la que San Teilo, San Padarn y San David, a quienes hace referencia el cuento de Machen, intervienen para solucionar una disputa entre Cadoc y el fabuloso caudillo de los bretones (véase la traducción de Jenkis Rees y Wakeman, 340-342). La mayoría de los relatos hagiográficos en los que interviene el rey Arturo parecen tener por objetivo la devaluación de lo maravilloso frente a lo sagrado. Pese a toda su fuerza

punto, el tema de la narración se ubicaría en el ámbito de lo milagroso, un tipo de maravilla en el que la alteración del curso habitual del mundo se explica y normaliza con base en la intervención de lo divino.

Pero el discurso del narrador, un periodista escéptico y objetivo que se propone descubrir la "verdadera naturaleza" de los hechos, construye una atmósfera fantástica, en donde la duda continua impide que la presencia de la maravilla y el milagro se legitimen o bien se descarten. Si asumimos que la existencia de lo fantástico en una obra literaria descansa en la generación de una duda, que la razón y las leyes de la naturaleza no alcanzan a disipar y que tampoco se esclarece con base en otro tipo de principios, correspondientes a otros códigos de comprensión del mundo, podemos concluir que "The Great Return" tiene las características de un relato fantástico, pues a diferencia de otros textos de Machen, no afirma la existencia de lo maravilloso, lo sobrenatural, lo milagroso o lo terrible, sino que conecta con estos territorios limítrofes de lo fantástico, sin asentarse definitivamente en uno de ellos.

Si bien la obra de Machen se ha colocado dentro de categorías como literatura de horror, literatura gótica o literatura de lo extraño, la forma en que los principales críticos y estudiosos del autor –destacamos aquí a Lovecraft y a T.S. Joshi– entienden dichas clasificaciones, se aproxima a la idea de lo fantástico. En *The Supernatural Horror in Literature*, ensayo publicado en 1927, Lovecraft se refiere a la obra de Machen como el paradigma de una novela gótica que ha dejado atrás los recursos artificiales –la aparición fantasmal, los objetos inexplicablemente animados, las presencias monstruosas– y se decanta por la más fina expresión de lo que él denominó *cosmic fear*; el temor a que lo considerado sobrenatural, extraordinario, terrible o maravilloso sea, en realidad, tan natural, tan partícipe de la existencia, que provoque el colapso del mundo que

y poder, el gran dirigente y guerrero se ve rebasado por la sabiduría y bondad de los hombres de Dios. Mas, como señala Philippe Walter (145-146), antes que disminuir a la figura heroica, lo que tales relatos podrían buscar es sumarla a la causa de la cristiandad. Machen reúne dichos elementos de la tradición celta galesa, que constituyen un código de realidad marcado por el heroísmo, la maravilla y el milagro, y los contrasta con el escepticismo de la racionalidad moderna, encarnada por el protagonista y narrador del relato. Tal contraste, como demostraremos, genera las dudas y ambigüedades que propician el nacimiento de lo fantástico.

creemos conocer (X, § 1-4). Lovecraft emplea el término *weird tale* para designar a las narraciones que transmiten ese tipo de miedo.

Por su parte, al profundizar en la noción de *weird tale*, Joshi concluye que ésta no constituye un género literario, sino "*the consequence of a world view*" (3). La afirmación se basa en el hecho de que tanto los textos estudiados por Lovecraft como los que él mismo añade para ampliar el campo de la investigación, desarrollan temas variados y emplean estilos distintos. No todos recurren a la intervención de lo fantasmagórico y sobrenatural, ni crean las atmósferas típicas del cuento de miedo. Lo que podría distinguirse como elemento común a las obras agrupadas bajo esta clasificación es el efecto que provocan, es decir, la ruptura o cuestionamiento –ya sea temporal o permanente– de lo que el propio texto establece como el orden natural de las cosas.

Joshi divide la "literatura de lo extraño" en cuatro categorías: fantasía, horror sobrenatural, horror natural y cuasi ciencia ficción. En los textos de horror natural y ciencia ficción, el cuestionamiento de la realidad es temporal, porque el evento que parece romper con el orden del mundo recibe una explicación ulterior, que repara las fisuras y confirma las leyes naturales. Los textos de fantasía, como el propio Joshi reconoce, son difíciles de ubicar dentro de la idea de *weird tale*, pues más que generar un cuestionamiento, inventan un mundo propio. Sólo en las historias de horror sobrenatural la trasgresión de las normas conocidas se mantiene, pues aceptar que el fenómeno ocurrido se debe a causas ajenas a este mundo, implica también que lo considerado normal o regular ya no lo es. Joshi ubica la obra de Machen dentro de esta categoría y añade, con base en una interpretación de Maurice Lévy: "This is what the French call *le fantastique*" (7).

"The Great Return" es una de las obras de Machen que mejor reflejan esta concepción de lo fantástico. Interesado en los extraños fenómenos que se han manifestado en Llantrisant desde el inicio del verano, el periodista se traslada hasta allí para investigar los hechos. Los pobladores hablan de halos de luz que bañan las cimas de las colinas, voces angélicas que algunos navegantes oyen en alta mar, el melodioso tañer de una campana, escuchado por unos cuantos, y extrañas ceremonias en las que los participantes se regocijan por el retorno de los que estuvieran

ausentes (240). Mientras tanto, el periodista se afana por encontrar una explicación racional. Todo apunta, en efecto, a un tipo de *weird tale*; un cuento en el que los acontecimientos maravillosos terminarán por convencer al escéptico, o en el que éste dará con una explicación natural para ellos. Pero la narrativa de Machen da una serie de giros que impiden a la balanza inclinarse por completo hacia un extremo y mantienen la incertidumbre con respecto a la normalidad o anormalidad de lo que ocurre, condición que de acuerdo con teóricos como Ana María Barrenechea (393) es propia de lo fantástico[4]. El autor logra conservar la ambigüedad gracias a una peculiar inversión; la "evidencia empírica", que debería confirmar las reglas con las que hasta entonces se ha explicado el mundo, es la que demuestra la inoperatividad de las mismas y la posibilidad de que lo considerado imaginario, irracional o imposible sea también parte de la "realidad". Y cuando se acepta esta última posibilidad, como señala Rosalba Campra (25), el mundo está bajo amenaza, pues todo lo que se creía saber respecto a su orden y funcionamiento es puesto en cuestión[5].

Machen deja bien establecida esta posibilidad desde las primeras páginas de "The Great Return". Al referirse al acontecimiento más extraordinario de aquellos días de junio en Llantrisant, la misteriosa curación de la joven Olwen Philips, el narrador afirma:

> on the other hand, evidence is evidence, and when a couple of reputable surgeons assert, as they do assert in the case of Olwen Phillips, Croeswen, Llantrisant, that there has been a "kind of resurrection of the body", it is merely foolish to say that these things don't happen. (235)

4. De acuerdo con Barrenechea, lo fantástico se origina cuando existe un contraste problemático entre lo normal y lo anormal, paradigmas que se definen a partir del código de realidad compuesto por el texto. Otras modalidades narrativas, como el cuento maravilloso, también insertan motivos que resultan anormales en comparación con la realidad textual, pero tal eventualidad no genera conflictos y menos aún supone la ruptura o puesta en cuestión del código operante. Las obras de literatura fantástica, en cambio, "ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita" (393).

5. Campra sostiene que los textos fantásticos constituyen un tipo de realidad que incita a la duda: "A la vez que solicitan nuestra aceptación, [las obras fantásticas] exigen nuestra duda sobre eso que el texto mismo nos señala como verdad (como *su* verdad)" (15).

La evidencia es la evidencia, declara el periodista, con la seguridad que da el respaldo científico. Y lo que demuestran los hechos es algo que la misma ciencia tendría por imposible, "una especie de resurrección del cuerpo". Fiel al postulado de que "los hechos tal como se observan" son la fuente del conocimiento y la verdad, el narrador continúa: ¿No sería estúpido negar que sucedió algo casi milagroso, si eso es lo que prueban las evidencias? Pero si éstas demuestran lo que se tenía por imposible, si la razón argumenta a favor de lo irracional, ¿en qué se puede confiar realmente? Conforme avanza el texto, esta clase de ambigüedades, sugeridas por el discurso imparcial del narrador, aumentan la incertidumbre e impiden, tanto al lector como al protagonista, decidir si las experiencias vividas son hechos extraordinarios, pero de alguna forma explicables o bien, fenómenos sobrenaturales. En consecuencia, el motivo de la trama no se define como extraño o maravilloso, sino que se mantiene dentro del espacio de cuestionamiento y ruptura constituido por lo fantástico.

Una vez creada esta atmósfera, Machen da entrada a lo maravilloso, pero sin reconocerlo abiertamente como tal. La llegada del periodista a Llantrisant –la Ciudad de la Iglesia de los Tres Santos– recuerda la descripción de un viaje al Otro Mundo, pero la indecisión se mantiene con el empleo de expresiones como "figuración" y "apariencia". Al comparar la quietud del pequeño pueblo galés con la capital asolada por la guerra, el narrador expresa: "one sees, I think, in such a change a *figure* of the passage from the disquiets and the fears of earth to the peace of paradise" (236). Sus primeras impresiones de Llantrisant son descritas en los siguientes términos:

> A land that *seemed* to be in a holy, happy dream, a sea that changed all the while from olivine to emerald, from emerald to sapphire, from sapphire to amethyst, that washed in white foam at the bases of the firm, grey rocks, and about the huge crimson bastions that hid the western bays and inlets of the waters. (236-237)

Los colores del mar, oscilantes e indefinidos, como los del altar de San David, las evocaciones del paraíso y la tierra sagrada, los goces de la vida onírica; todo anuncia la proximidad de la maravilla o el milagro, pero algo nos impide asir con firmeza esas posibilidades; la idea del símil, de la figura y la apariencia, nos advierte que *acaso* exista otro tipo de solución.

El episodio de la campana de San Teilo es otro ejemplo de que pese a deslizarse hacia las fronteras de lo sobrenatural y lo milagroso, la trama de "The Great Return" se mantiene en el territorio de lo fantástico. Todo comenzó, nos dice el narrador, en una calurosa mañana hacia el final de junio. Mrs. Parry, una anciana solitaria y afectada desde hace años por una irremediable sordera, se presentó en el mercado con una inusitada jovialidad y contó a sus vecinos acerca del repiquetear de una gran campana que había escuchado la noche anterior. No había quien pudiera recordar la última vez que una campana sonara en Llantrisant. Por lo demás, añadió una vecina, "como si la pobre mujer pudiera escuchar algo". "Puedo escuchar una campana tan bien como sus murmullos", respondió Mrs. Parry ofendida. La mujer, que por décadas permaneció insensible al sonido, podía oír mejor que cualquiera, luego de escuchar la música de una gran campana que ninguno de sus vecinos había percibido. Pero el extraordinario y dulce sonido llegó a otros habitantes del pueblo. Un niño de tres años despertó a la familia dando voces: "*The great bells! The great bells!*". Un marino alertó a la tripulación, pero las campanas, como la voz del Destino, parecían sonar únicamente para él. Y muchos otros, en distintos lugares del pueblo, fueron arrancados del sueño por la música de la campana y una compañía de melodiosas voces. Bien podría tratarse, sugiere el narrador, de una alucinación auditiva sufrida por unos cuantos. Quizá muchos mintieran, conmovidos e impresionados por la extraordinaria curación de Mrs. Parry. Pero algunos recordaron las historias acerca de la campana de San Teilo, cuya música confortaba a los vivos y podía incluso revivir a los muertos. Luego, nada permitía confirmar, pero tampoco descartar, que aquello se tratara de "a manifestation of what is conveniently, if inaccurately, called the supernatural order" (248).

El sueño de Olwen Phillips es el episodio en el que lo maravilloso y lo sagrado tienen un lugar preponderante, pero no se imponen a lo fantástico en virtud del discurso del narrador, que una vez más rescata y mantiene la duda. Olwen, una joven de dieciséis años, languidecía por la tuberculosis. Aquellos días de junio, en los que los habitantes de Llantrisant se regocijaban por las maravillas o sucumbían a la locura, parecían ser los últimos de aquella delicada existencia. Pero una noche, cuando sentía que la vida estaba por abandonarla, Olwen tuvo un sueño.

Un sonido claro, fuerte y a la vez dulce, atrajo sus sentidos. Era como si la música recorriera su cuerpo y con cada nota le devolviera la vida. Entonces vio que frente a ella estaban tres hombres, cuyas vestiduras eran rojas como la sangre. Uno de ellos tenía una campana de oro; el otro, algo parecido a una tabla de color azul, en cuya superficie corrían ríos de plata; y el tercero una copa, que parecía "una rosa de fuego". La joven contempló entonces el interior de la copa y vio ahí "un gran secreto", luego escuchó cantos y alabanzas y el tañer de campanas que la convocaban a la vida. Entonces despertó y llena de alegría llamó a sus padres.

El sueño de Olwen es la narración de un milagro; la aparición de los tres santos de Llantrisant y el retorno de los objetos sagrados habían curado a la joven. Pero el texto no deja de registrar la trasgresión de la realidad implícita en el hecho. Al escuchar que su hija los llamaba con una voz nueva y caminaba hacia ellos plena de salud y fuerza, "[the parents] sat up in bed staring, not knowing on earth, as they said afterwards, what had been done with the world" (257). La impresión de no saber qué ha sucedido con el mundo, de no poder afirmar si ha sido Dios, la naturaleza o algo completamente distinto a ellos lo que ha operado en la realidad para transformarla, es el efecto que produce lo fantástico.

El episodio con el que culmina el relato es la misa que la congregación de Llantrisant, otrora protestante, celebra en honor a sus tres santos. Pero a diferencia de un cuento como "The Bowmen", donde el desenlace afirma la milagrosa intervención de los arqueros de San Jorge, "The Great Return" mantiene la ambigüedad hasta la última de sus líneas. Los días que siguen a la celebración de la misa están repletos de otros acontecimientos inusuales, de los que el narrador no da pormenores. Nuevas curaciones extraordinarias, reconciliaciones entre airados enemigos, abundancia en los campos y un gozo general que hacía de Llantrisant una estancia del paraíso, en medio de un mundo devastado. No obstante, nuestro narrador, aún confiado en la razón, en la evidencia y en los hechos, mantiene la pregunta de si todo aquello podría calificarse de "milagroso".

Las luces, las campanas, la dicha, los sueños, ¿fueron producto de una intervención sobrenatural o reacciones producidas por la memoria de

antiguas historias? Mas, ¿cómo podría una leyenda sanar a un moribundo, devolver la audición a un sordo o hacer que florecieran los campos? ¿Y no había sido la propia ciencia quien reconociera la curación de Olwen como una "resurrección del cuerpo"? Estas y otras dudas planteadas por el periodista crean un mundo en donde las leyes que distinguían natural y sobrenatural, común y extraordinario, posible e imposible, se vuelven inoperantes. La parsimonia del narrador, inusitada para un personaje de cuento fantástico, parece atenuar la descomposición de la realidad; sin embargo, el hecho de que un investigador objetivo esté inclinado a considerar las explicaciones de índole sobrenatural o milagrosa no sólo como posibles, sino como las más probables, resulta desconcertante; como inquietante y hasta cierto punto terrible es la radiante alegría de la Ciudad de los Tres Santos.

También a diferencia de lo que ocurre en "The Bowmen", el desenlace en "The Great Return" no es del todo alentador y, a pesar de su título, no confirma, si bien tampoco descarta, la esperanza en el retorno de los héroes. Machen simplemente nos deja en el espacio de la duda, de la ruptura, de la ambigüedad, en el que todo temor y toda dicha son posibles y en donde, al igual que el escéptico narrador, sólo podemos aferrarnos a un último cuestionamiento: "But at the last, what do we know?".

Bibliografía

Baring-Gould, Sabine y John Fisher. *The Lives of the British Saints. The Saints of Wales, Cornwall and Irish Saints*. Vol. 4. London: The Honourable Society of Cymmrodorion, 1913.

Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". *Revista Iberoamericana* 38:80 (1972): 391-403.

Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008.

Clarke, David. "Rumours of Angels: A Legend of the First World War". *Folklore* 113:2 (2002): 151-173.

Jenkins Rees, William y Thomas Wakeman. *Lives of the Cambro British Saints*. London: The Welsh Mss. Society, 1880.

Joshi, S.T. *The Weird Tale*. Holicong: Wildside Press, 2003.

Lovecraft, Howard P. *Supernatural Horror in Literature*. *The H.P. Lovecraft Archive*. Web 16 julio 2013. <http://www.hplovecraft.com>.

Machen, Arthur. *The Angels of Mons. The Bowmen and Other Legends of the War*. New York: G.P. Putnam's Sons, 1915.

——. *The White People and Other Weird Stories*. New York: Penguin Books, 2011.

Morales, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y rupturas". *Escritos* (Puebla) 21 (2000): 23-36.

Raglan, FitzRoy Richard Somerset. *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*. 1956. New York: Vintage Books, 2003. *Kindle*. Web. 28 Abr. 2014.

Walter, Philippe. *Arthur. L'ours et le roi*. Paris: Imago, 2002.

Lo fantástico en los cuentos de Amado Nervo
Reelaboración de *La novia de Corinto*

Ana María Sánchez Ambriz
Universidad de Guadalajara

El interés de Amado Nervo por la literatura fantástica se hace evidente en sus *Cuentos misteriosos*, publicados en 1938, después de su muerte. La colección consta de veintidós relatos, que se destacan por la brevedad de las historias narradas y el estilo sencillo que siempre caracterizó la obra del escritor. Dentro del corpus mencionado, sobresale "La novia de Corinto", reelaboración intertextual del poema de Goethe "Die Braut von Korinth" y de la leyenda que lo inspira, una narración vieja recogida del libro *The Night Side of Nature*, según lo atestigua el propio narrador al finalizar la historia contada. Todo parece indicar que dicha narración alude indirectamente al relato de Flegón de Tralles "La novia de Amfípolis", que fue el referente inmediato del poema de Goethe. Si bien en el cuento de Amado Nervo se evita cualquier alusión explícita al poema y la leyenda, los indicios se van suministrando desde el título y durante el proceso argumental del relato, pues valiéndose de la fusión de ambos escritos, el autor da por supuesta la lectura de los textos para finalizar con una perspectiva distinta de la otorgada por aquéllos.

"La novia de Corinto" resalta por la excepcionalidad del tema dentro de la obra de Amado Nervo, en el sentido de cuestionar la figura de la mujer vampiro. Aunque en el poema de Goethe no se califica a la protagonista como vampiro, sus rasgos y actuación la perfilan de esa

manera. Justo en el tiempo en que Goethe escribe su poesía, se cree en la existencia de vampiros, con base en las supersticiones y creencias populares incitadas por enfermedades y por los cuerpos que, después de sepultados, se mantenían intactos gracias a las condiciones del suelo:

> En Alemania se cuenta que los vampiros se levantan de sus tumbas por la noche para succionar la sangre a los vivos, y que sus víctimas, al despertar, se quejan de haberse sentido asfixiados durante la noche, como si hubieran tenido un enorme peso sobre el pecho. A veces estas personas aseguran, a pesar de no saber si lo han soñado o sucedió en realidad, que vieron en la oscuridad a alguien que se asemejaba a algún pariente fallecido recientemente. Al poco tiempo, las víctimas de los vampiros van perdiendo peso y debilitándose hasta que finalmente mueren. (Szigethy y Graves 24)

Todo este arsenal de creencias atrajo poderosamente a Goethe desde su juventud. Rafael Cansinos Assens, en la "Biografía de Goethe" para las *Obras completas* del autor, señala que éste, a pesar de haberse apartado pronto de ese ambiente lleno de superstición, no logró abolirlo del todo, como se puede comprobar en *Fausto,* donde aflora un resabio medieval: "Sucesivamente tiene y vuelve a tener sus momentos de paganismo sensual, de misticismo mágico, de idealismo trascendental y de racionalismo volteriano" (26). Por eso, para muchos especialistas en la materia, la poesía de Goethe se erige en pieza clave dentro del género vampírico, como lo afirma Ballesteros en el prólogo del libro *Vampiros. De Vlad el empalador a Lestat El vampiro* (12).

A lo largo del ensayo se demostrará que el cuento del escritor mexicano es la antítesis del poema de Goethe. Los motivos que empujan a cada autor a dar una interpretación de los eventos descritos son opuestos, pues a pesar de que Amado Nervo retoma y respeta muchos de los acontecimientos del poema para desarrollar su relato, termina por otorgar a los eventos descritos un significado completamente distinto. No está por demás aclarar, para que no exista confusión alguna sobre los fines del trabajo, que en ningún momento se pretende colocar el cuento de Amado Nervo en igualdad literaria con el poema de Goethe. La reflexión del presente ensayo se desplaza hacia otra dirección: destacar y analizar la reelaboración del cuento "La novia de Corinto" a la luz de los textos que lo preceden. A esta observación preliminar se debe agregar

otra explicación más: tampoco se aspira a realizar un análisis riguroso del poema de Goethe, en vista de que ya ha sido objeto de numerosos estudios; intento mantener un diálogo entre ambos autores a través de sus escritos, con el propósito de establecer los vínculos y las rupturas textuales a manera de un mecanismo de oposiciones dialécticas.

Tomando como punto de partida el poema de Goethe, el primer factor a considerar del escritor alemán son sus comienzos literarios en el romanticismo. Su producción literaria sufriría un viraje notable con los años, asumiéndose como un escritor clásico por la manera particular de acceder al conocimiento, entendido éste con rigor y lucidez. La pasión que despertó en Goethe la cultura grecolatina la llevó a sus libros, como se puede observar en su poema "Die Braut von Korinth". El poema constituye una visión interpretativa del conflicto religioso sobrevenido entre el cristianismo y el paganismo en Grecia; Goethe lo enmarca en un trasfondo histórico e ideológico, sin dejar de lado los elementos románticos, oportunos para el objetivo del poema. Charles Norris Cochrane observa, en *Cristianismo y cultura clásica*, que en 1313, al decretarse el Edicto de Milán por el emperador Constantino, con el fin de declarar la libertad de cultos religiosos, se produce un hito en el desarrollo de la historia europea por los alcances políticos, ideológicos y sociales para el futuro de Occidente:

> Las ambigüedades del cristianismo en Constantino pueden ser atribuidas, no a ninguna consciente perversidad por parte del emperador, sino a la enorme dificultad de romper con lo que Agustín debía llamar "pernicioso hábito" (*pessima consuetudo*) de la vida y el pensamiento clásico. La confusión de ideas era, en efecto, consecuencia inevitable del intento de poner nuevo vino en odres viejos, sin que los odres se desgarraran. (218)

Como acertadamente señala Pierre Hadot, la nueva directriz obedecía al modelo del correlato establecido entre el orden divino y el mundano: "un solo Rey, un solo Dios, un solo Imperio, tal era la lógica de este desarrollo histórico" (101).

El poema de Goethe es interesante porque se inscribe en un campo de significación concreto: el proceso histórico y cultural por el que atravesaba Alemania desde la Ilustración. Con la reanudación del humanismo ilustrado, se buscaban respuestas racionales sobre el hombre y el mundo

que lo rodeaba, visiblemente opuestas a los fundamentos y parámetros religiosos de la época. A pesar de ello, Walter Muschg ha señalado que el escritor, siendo un hombre ilustrado, se mostraba supersticioso como todo hombre demoníaco: "La relación de Goethe con la magia es la cuestión del destino de toda su vida. Está ligada a su relación con el poder suprasensible que él llamaba 'lo demoniaco'" (55). Muschg llama aquí demoníaco "aquello que no puede disolverse por el entendimiento y la razón" (72).

Ahora bien, en la narración de Amado Nervo, es innegable la intención de no especificar la época en que acontecieron los sucesos recreados. Este recurso literario evidencia una intencionalidad precisa: ubicar el cuento en un tiempo indeterminado, potenciando el carácter arquetípico de la narración. La exploración de nuevos tópicos literarios aparece inevitablemente marcada por la predisposición religiosa del autor; esto se puede observar en el desenlace de su cuento. Cabe señalar que hubo factores que marcaron la vida y obra de Nervo, entre ellos: la religiosidad heredada desde el seno familiar y su permanencia, aunque fugaz, en el Seminario de Zamora, con el propósito de cursar la carrera eclesiástica, intento que tuvo que declinar en 1891 por motivos familiares y económicos (Sainz 815). Como escritor, Nervo se convirtió en uno de los mayores exponentes del modernismo en México, corriente literaria que estrechó vínculos con la literatura fantástica:

> El modernismo sería el primer movimiento literario articulado que emprendería la producción de temas fantásticos con una voluntad consciente de estar escribiendo un tipo particular de relato. Además de algunos intentos de Amado Nervo se destacan los trabajos de Rubén Darío y Leopoldo Lugones. En todos ellos sería notable la influencia de Edgar Allan Poe, y los intentos de investigar otras dimensiones no sólo como posibilidad literaria. (Gandolfo 3)

Siguiendo la estructura del cuento clásico, Amado Nervo utiliza una narración corta, clara y de final sorpresivo. Por medio del narrador se van creando las situaciones, las acciones, los sentimientos de los personajes y las decisiones que tomará cada uno de ellos en el relato, favoreciendo una única perspectiva hasta el desenlace de los hechos. El narrador se presenta ante el lector como un lector más, que después de referir la historia, ofrece su punto de vista sobre los hechos, como haría

cualquiera. Es precisamente en esta intervención, donde el autor coarta la capacidad interpretativa del lector, pues conduce y dirige a éste hacia sus propios fines.

Amado Nervo retoma los escenarios del poema y se sirve de algunos recursos empleados por Goethe para desplegar la trama de su cuento. Por principio, en el poema los hechos transcurren en la ciudad de Corinto. La designación del espacio no es arbitraria, ya que Corinto se convirtió, por sus condiciones históricas y culturales, en el lugar propicio para que se predicara el cristianismo como la nueva fe. Amado Nervo le añade una referencia extratextual, indica que es una ciudad amurallada:

> Corintio ofrecía un terreno mejor que Atenas para recibir la semilla de nueva fe. No era como ésta, una especie de santuario del genio, una ciudad sagrada y única del mundo, sino una población algo helénica [….] Por lo tanto, era una ciudad como tantas otras de la costa del Mediterráneo, muy poblada, rica, floreciente, frecuentada por numerosos extranjeros y centro de un comercio antiguo. (Renán 605)

El poema de Goethe se desplaza hacia otro lugar significativo: la casa. En el recinto se aloja al joven mancebo que arriba al sitio. Merece especial atención una de las habitaciones de la vivienda, pues ahí acontecerán los eventos fantásticos, al transformarse, según las leyes impenetrables de lo sobrenatural, en el espacio enigmático por excelencia. En el referido medio, se despliegan los eventos insólitos: el retorno de la joven difunta que llega a convivir con el extranjero. La elección de la morada para desarrollar los eventos extraordinarios resulta vital, pues como acentúa Claude Lecoutex, la casa o cualquier sitio donde fenece una persona, según las creencias paganas, será el sitio adonde volverán los muertos que fallecieron en condiciones extraordinarias (27). En Roma, se consideraba que las personas que habían muerto de forma violenta, los asesinados o suicidas, los difuntos sin sepultura o aquellos a quienes no se les habían celebrado las ceremonias y los rituales requeridos, y también los fallecidos de muerte prematura, como es el caso del personaje femenino representado por los tres autores, eran espíritus en potencia para volver y ser temidos (Lecoutex 27). Estas creencias se hallaban extendidas en todos los pueblos indoeuropeos. Raymond Bloch asegura que el culto a los muertos, más allá del respeto natural hacía los fallecidos, obedecía a

un mecanismo de protección para los vivos, pues existía la creencia de que un difunto insatisfecho podía ser peligroso (264).

En el cuento, la habitación del huésped se encuentra relativamente separada del resto de los aposentos; en el poema, en cambio, la madre conduce al extranjero a una habitación majestuosa, ahí le brinda vino y manjares exquisitos. En la misma poesía se aclara que el aposento había pertenecido a la joven fallecida; ella misma lo atestigua al referirse a su lecho: "Ruhe nur so fort/ Auf dem Lager dort[1]". Pero, ¿cuál es la importancia de la habitación en la casa? ¿Y por qué en ella las mujeres descritas explayan su poder sobre los hombres elegidos? Para Michel Perrot, la habitación es por excelencia el lugar de las mujeres, es su tabernáculo, ya que las reglas impuestas por la sociedad, la religión, la familia y el imaginario erótico las han recluido en ese sitio: "cerrar la puerta fue señal de su libertad" (133). En los escritos, el joven llega de afuera, de los espacios abiertos, presumiblemente propios de la condición masculina. La casa, espacio por excelencia femenino, se transforma en sitio privativo de la madre de familia. La habitación le corresponde a la hija, por ser zona de reclusión, de espiritualidad, de ensueños e imaginación, y además, de sexualidad en potencia (Perrot 133). En Goethe, aparece referido otro espacio: la casa del joven mancebo, donde se planea llevar a la joven desposada, como sucedía efectivamente cuando el hombre se casaba. El pasillo aparece como el espacio de conexión entre la habitación y el resto de la casa; mantendrá un correlato analógico entre la madre y la hija. En el relato de Nervo, se señalan otros lugares: el sitio que le está asignado a la muerta en el más allá, el cementerio cercano a la casa donde ha sido enterrada, la tumba de la doncella y el ataúd, espacios que en su mayoría son nombrados por Goethe.

Tal como lo hace Goethe en su poema, Amado Nervo omite los nombres de los personajes; éstos aparecen reducidos a la nominación genérica del padre, la madre, el mancebo, la joven y la nodriza, esta última suprimida por Goethe, pero no en la leyenda de Flegón de Tralles, ya que ella desempeña una función específica: anunciar el acto

1. "Sigue reposando / en ese mi lecho"; las traducciones del alemán pertenecen a R. Cansinos Assens, a no ser que se indique otra cosa; el número de página, en este caso 794, remite a Goethe 1957.

sobrenatural ocurrido en la casa, tal como lo recrea Amado Nervo. Por el contrario, en la leyenda de Flegón se da referencia de los nombres de los personajes: Filinion, hija de Demóstrato y Caritó, y Mácates, el joven huésped (Muñoz 123-124). Por su parte, Goethe señala la presencia de otras jóvenes en la casa, las hermanas de la fallecida; en particular una de ellas merece mención especial, pues despunta como la candidata a ser desposada por el joven extranjero. Al convertirse la joven difunta en el eje temático de ambos escritos, se utilizan distintos adjetivos para calificarla física y espiritualmente. En el cuento de Amado Nervo, su personalidad es descrita por medio de los sentidos: la joven de rara belleza, la hermosa doncella, la amada quien posee marfileños y largos dedos, adjetivos de los que se infiere su naturaleza mortecina. En otros momentos aparece descrita como una aparición, un cadáver, como la hija fenecida o una virgen. Los escasos giros lingüísticos aprovechados para crear la atmosfera extraordinaria los encontramos en algunas descripciones: "había en ella un tenue resplandor de melancolía, una seriedad prematura, sus ternuras ponían algo de definitivo" (376). Muchas de las reacciones de la doncella la configuran como distraída y absorta, o aluden a su frialdad repentina, que obedece a otras causas no reveladas en un principio, por ejemplo, cuando se muestra enigmática o fría ante las caricias del mancebo enamorado. La frase indicadora del aspecto fúnebre de la moza se encuentra en la "expresión de serenidades marmóreas" (376). Finalmente, lo que se plantea en el relato de Nervo, es que la protagonista no puede revocar de su condición sobrenatural.

En Goethe, la caracterización de la protagonista es mucho más compleja, rica en descripciones y contradicciones. Su presencia dubitativa, decorosa en un primer momento, crece en intensidad a medida que se desarrollan los eventos. Varios signos de su comportamiento muestran su condición mortuoria. Al principio se describe su indumentaria, será el primer signo que le concede el narrador con una intención de imprimirle sensualidad a la protagonista, aunque ésta se perciba etérea. Los epítetos empleados resaltan su físico: una bella muchacha, una querida criatura; para el huésped es la amada novia, mujer de blanca mano y de miembros fríos, destacada por la palidez de su rostro y boca. La joven se describe a sí misma de la siguiente manera:

Aber, ach! berührst du meine Glieder,
Fühlst du schaudernd, was ich dir verhehlt.
Wie der Schnee so weiß,
Aber kalt wie Eis
Ist das Liebchen, das du dir erwählt[2].

Su sangre se encuentra coagulada y en su pecho no late ningún corazón. Pronto su personalidad da un giro sorpresivo, se muestra ante el lector dramáticamente terrenal, símbolo ardiente de las pasiones humanas.

En cuanto al protagonista, el narrador del cuento se refiere a él como el mancebo, el huésped y el joven extranjero, sin señalar su lugar de procedencia. En cambio Goethe lo presenta como un desconocido que llega desde Atenas. En este caso, el origen del personaje obedece a las necesidades de la trama, pues precisamente, como señala Hadot, "la resistencia del paganismo y la fidelidad a las tradiciones ancestrales se concentraban en los retóricos y los filósofos de la escuela de Atenas" (102). El joven acude a la casa de un antiguo amigo de su padre, en razón de que ambos, en el pasado, habían concertado la boda entre él y una de sus hijas. En breve se plantea el primer obstáculo que se deberá vencer: la nueva condición religiosa de la familia que lo acoge. La barrera inquebrantable entre los protagonistas queda al descubierto. Él y su familia, paganos, y ella y su familia, nuevos conversos del cristianismo:

Keimt ein Glaube neu
Wird oft Lieb' und Treu
Wie ein böses Unkraut ausgerauft[3].

La reconstrucción de los eventos vividos de manera sorpresiva y extraordinaria en los escritos de Flegón de Tralles, Goethe y Nervo, provoca en los jóvenes una explosión de sentimientos que no da cabida a la duda o la extrañeza ante la excepcionalidad de lo acontecido. Los enamorados no sospechan que una mujer muerta puede irrumpir en sus habitaciones de forma inesperada a fin de propiciar un encuentro

2. "Pero toca mi cuerpo, y con espanto /advertirás lo que calló mi boca.
¡Cual la nieve blanca,/ cual nieve fría, / es la que elegiste por tu esposa amada!" (796).

3. "Y toda creencia nueva, cuando surge,/ cual planta venenosa, extirpar suele/ aquel amor que habita en los corazones".

amoroso. Desde este enfoque, lo sobrenatural irrumpe en la vida cotidiana de los personajes inadvertidamente. De esta forma, se integra uno de los ingredientes imprescindibles del género fantástico: la lucha continua entre lo sobrenatural y lo cotidiano (Todorov 136). Por su parte, Goethe se detiene a pormenorizar detalles del primer encuentro: la puerta abierta de la habitación, aspecto que facilita la entrada por error de la doncella que habita en la casa. Cuando intenta retirarse, el ateniense que se ha percatado de su presencia, evita su huida, argumentando, desde sus creencias paganas, que en medio de los dones de los dioses Ceres y Baco, ella ha llevado el amor. Su palidez la atribuye al miedo y la exhorta a que juntos disfruten de los goces divinos:

> Bleibe, schönes Mädchen! ruft der Knabe,
> Rafft von seinem Lager sich geschwind:
> Hier ist Ceres', hier ist Bacchus' Gabe,
> Und du bringst den Amor, liebes Kind!
> Bist vor Schrecken blaß!
> Liebe, komm und laß,
> Laß uns sehn, wie froh die Götter sind[4]!

Más tarde, como antesala de las acciones climáticas, los jóvenes enamorados se intercambian prendas de amor: ella le entrega una rica cadena y él le ofrece una copa de oro que ella rechaza a cambio de un rizo de su cabello. En pleno ascenso climático de la escena, se insinúa que ella se resiste a hacer el amor. La condición mundana del joven enamorado logra que se dé el contacto entre sus cuerpos a través de un ardiente abrazo, anulando la resistencia interpuesta por ella para dar inicio al encuentro pasional. Lo que no pudo lograr el amor, lo consigue la pasión: revivir a la joven, de una muerte en vida, o de una vida latente más allá de la muerte. Amor y placer se funden, vino y sangre se convierten en las bebidas embriagantes de la incontrolable sed de perpetuar el momento, en un acto de inmortalidad, de transgresión de las leyes de lo que se considera como realidad. El símbolo de la sangre como norma de vida actualiza su significado, se ratifica en el líquido vital del cuerpo humano. En ambos textos, el vino es indicio de sangre,

4. "–¡Oh, no te vayas, linda joven!-ruega / el joven, que del lecho salta aprisa-,/ Gusté de Baco y Ceres las ofrendas, /pero tú el amor traes, bella corintia, / ¡Pálida estás del susto! / ¡Ven junto a mí, y veremos / cuán benignos los dioses son y justos!" (794-795).

su color y la sensación embriagadora a quien lo consume, le produce placer. Los protagonistas se apropian de su poder, en cuyo caso resulta ser el de una sangre joven. La sangre es demandada por seres sobrenaturales, se convierte en el nutriente imprescindible porque provee vida. Extratextualmente, por su significado sagrado, en muchos rituales se bebía la sangre. En la iconografía cristiana la sangre asume una posición central como elemento integrante del sacramento eucarístico: carne y sangre, pan y vino (Biedermann 412). En algunas leyendas medievales, se habla de la creencia de que la sangre tenía la capacidad de curar la lepra si un enfermo se bañaba en ella.

Cabe destacar que, en Goethe, el ingreso en la habitación y su permanencia en ella plantean un rito iniciático de la joven protagonista: entra como doncella, y después de intercambiar pertenencias, símbolo del matrimonio pagano acontecido en la habitación, sobrevendrá el acto carnal entre los jóvenes, cambiando el estatus social de la mujer. Goethe, que pretende marcar una clara oposición de las relaciones dramáticas establecidas entre la madre y la hija, anula la actuación de la nodriza; le toca ser a la progenitora quien observe la escena erótica y descubra que su hija es la protagonista del encuentro amoroso acontecido en su propia casa y que tanto escándalo le ha provocado. La madre traspasa el umbral de la privacidad; al hacerlo, la discreción requerida en el acto amatorio se ve violentada al detenerse a escuchar los sonidos voluptuosos que sólo en la intimidad de la alcoba se pueden dar. Es una madre amenazante, como la nueva religión que ostenta. Con ese acto, la madre reactualiza su responsabilidad del destino trágico, no sólo de la hija, sino también de toda la familia: se le culpa de la doble muerte de su hija en plena juventud y del abandono familiar a los dioses paganos por el único dios cristiano venerado para su propio beneficio. No resulta extraño que Goethe dé preferencia a este enfoque en el poema:

> En opinión de los polemistas paganos, los cristianos imaginan a Dios como un tirano de caprichos imprevisibles y desprecian el mundo sensible, cuya existencia es, por otra parte, según su doctrina, totalmente irracional, creen, en efecto, que Dios ha realizado y ha de realizar toda una serie de acciones totalmente imprevisibles y arbitrarias: la creación del mundo en un momento dado del tiempo, la elección del pueblo judío, el rechazo del pueblo judío, la Encarnación, la Resurrección y, finalmente, la destrucción del mundo […] por qué dejar durante millares

> de años en la más completa ignorancia a los adoradores de ídolos y no manifestarse más que a un pequeño pueblo que no habita sino en una parte de Palestina. (Hadot 127)

A partir de este momento, la protagonista ofrece distintas interpretaciones. Como víctima de los hechos, perpetúa lo padecido en calidad de victimaria, convirtiéndose en metáfora del cristianismo devorador de hombres que reclama constantes sacrificios humanos, como una analogía de los muertos vivientes que requieren la sangre de sus elegidos para poder vivir. Asimismo, se proyecta como el último reducto del paganismo que se niega a fenecer; por eso pide a su madre, como causante de la tragedia que le acontece por abjurar de su antigua religión, que realice los ritos adecuados, mediante los cuales se pretende obtener la purificación que solo el fuego puede conseguir. De este modo, el fuego le da cobijo a los cuerpos enamorados y los libera para que retornen juntos a los antiguos dioses, invalidando la división provocada por la nueva religión. Como señala Gaston Bachelard, "el fuego, en su propia vida, es siempre un resurgimiento" (12).

> Höre, Mutter, nun die letzte Bitte:
> Einen Scheiterhaufen schichte du;
> Öffne meine bange kleine Hütte,
> Bring in Flammen Liebende zur Ruh;
> Wenn der Funke sprüht,
> Wenn die Asche glüht,
> Eilen wir den alten Göttern zu[5].

En Grecia consideraban que, para exterminar un vampiro, había una serie de medidas, como, por ejemplo, exhumar el cuerpo con la finalidad de extraerle el corazón, rociarlo con alquitrán y prenderle fuego, como lo pide la joven difunta a su madre en el poema. A estas interpretaciones se le suma otra interesante: el reclamo que como mujer demanda

5. "Ahora, mi postrer ruego, ¡oh madre! escucha: / ¡Una hoguera prepara, en ella arroja/ en sus llamas descanso al que me ama, ofrece! / Cuando salte la chispa/ y el escoldo caldee, /a los antiguos dioses tornaremos solícitas" (798). Sin embargo, la traducción de la Biblioteca Virtual Universal me parece más apropiada al sentido general del poema: "Escuche, ahora, madre, mi última plegaria: / Haga levantar una hoguera, / abra la estrecha tumba donde me ahogo, / y dé reposo a los amantes entregándolos al fuego. / Cuando la chispa salte, / cuando ardan las cenizas, / nos elevaremos hacia los antiguos dioses" (http://www.biblioteca.org.ar/libros/130176.pdf: 10).

para disfrutar de su cuerpo en plena libertad, enfoque que ya ha sido objeto de estudios por parte de la crítica. Ya Harold Bloom ha señalado la importancia de la sexualidad en la obra de Goethe, concretamente en *Fausto*. Para el crítico, el libro "nos enseñó que, sin una sexualidad activa, absolutamente nada puede satisfacernos" (223), explicación que se puede aplicar cabalmente al "Die Braut von Korinth".

Por su parte, Amado Nervo apunta que la doncella, antes de irrumpir en la habitación, con una intencionalidad preconcebida, anuncia su llegada. No existe en su accionar una actitud pecaminosa, puesto que ella mantiene recato desde la primera aparición: con "discreción" toca la puerta. Le corresponde al joven extranjero evitar hacer preguntas impertinentes que pudieran provocar su retirada, y lejos de inquietarse por no saber quién es y hacer un juicio moral de la mujer, se entrega al momento de gracia que experimenta. En el cuento se recrea un amor mesurado, sublime, fusionando semánticamente las emociones con los placeres gustativos, propios de un buen manjar al paladar: "un amor delicioso nació de aquella primera entrevista" (Nervo 375), "un amor en que el mancebo saboreaba no sé qué sensación extraña de hondura, de misterio, mezclados con un poco de angustia" (375-376), pues "ella consistió en compartir algunos majares de que él gustaba" (376). Ahora bien, el referente extratextual del rito matrimonial se da de igual forma en el cuento. En dicha celebración, el numero tres hace referencia al constante antagonismo entre el paganismo y el cristianismo. En lo que respecta al paganismo, el tres articula el γάμος (matrimonio) dentro la cultura griega. Específicamente, el número señala los días requeridos para llevar a cabo el festejo. El día de la víspera, en el cual se preparaba a la novia mediante ritos, el día de la boda, celebrada en la casa de la novia, y el día después del rito matrimonial, donde los invitados ofrecían regalos a los esposos después de la noche de bodas (De Praves 5-10). En el primer día, la mujer realizaba los rituales requeridos, brindaba ofrendas a la diosa Afrodita, como algún mechón de su cabello o su cinturón, que eran depositados en el altar; este acto simbolizaba el cambio de vida y el papel de sumisión que asumiría frente a su esposo (Anderson y Zinsser 58). Asimismo, la necesidad de bañarse en un río o una fuente, pleno de connotaciones sexuales, indicaba purificación y fertilidad. También el hombre realizaba rituales propios de su género,

como cortarse el cabello en sacrificio a los dioses. Sin embargo, hay que agregar que el tres incluye otras acepciones en el cristianismo, una de ellas, y de mayor significación para analizar el cuento de Amado Nervo: representa el tiempo que el hijo de Dios requiere para resucitar después de su muerte.

En el aludido relato, en una sucesión rápida y resumida de los eventos, se anula la barrera establecida entre el espacio de los vivos y el de los muertos. El ambiente romántico descarta cualquier indicio de pasión terrenal entre los personajes. La duración de la primera noche, tanto en el poema como en el cuento, rompe la convencionalidad social del tiempo, se convierte en un tiempo dilatado, lo suficiente para permanecer juntos los recién enamorados y llevar a cabo los rituales requeridos. En el cuento, antes de amanecer, la joven promete volver a la misma hora. El escepticismo entre lo real y lo sobrenatural se da en los padres de la joven fallecida, cuando la nodriza les informa lo que ha ocurrido, y para comprobar lo inexplicable, acuerdan esperar su llegada al día siguiente. El momento climático de la narración ocurre cuando los padres descubren que la joven que ha tenido contacto con su huésped es el espíritu encarnado de su hija muerta seis meses atrás. Con su intromisión desunen la fusión establecida entre los jóvenes y lo que ambos representan: el mundo real y el sobrenatural; asimismo, se anula el efecto deseado. Por consiguiente, la hija increpa a sus padres y los responsabiliza de la dicha robada, en vista de que únicamente contaba con tres días para pasar al lado del hombre elegido. La tercera noche se asume como un tiempo hipotético, malogrado. No le queda más que regresar al sitio que le fue asignado en la muerte: las riberas astrales, es decir, el cielo. Al plantear Amado Nervo los hechos desde esta perspectiva, utiliza el tópico literario sobre la mujer en el romanticismo: la mujer divina. Esta personificación hace eco de las reglas sociales y religiosas propias de la época del autor. La mujer caracterizada desborda castidad. Lejos de imprimirle la profundidad que le otorga Goethe en su poema, Nervo simplifica el argumento del autor alemán y la leyenda. La trama es parca en descripciones, los momentos para crear la atmósfera sobrenatural se basan en contados instantes de tensión que van ascendiendo gradualmente sin lograr cabalmente su objetivo. El propósito de reelaborar el relato de Goethe denota un fin específico: rechazar el retorno de la joven como un

acto de vampirismo. La explicación propuesta por Nervo se encuentra más en sintonía con el ideal romántico de la mujer: la mujer celestial que es capaz de desafiar las leyes del cosmos para lograr su más genuino deseo. Su retorno obedece a la necesidad de buscar al "hombre elegido" e intercambiar con él los anillos de bodas, símbolo del matrimonio espiritual que se estaba llevando a cabo en la intimidad de la habitación, y que por la intromisión de terceros no se puede completar. La mujer presentada por Nervo es aquella que más allá de la vida conserva sus castos atributos. Por supuesto, se infiere que las fuerzas divinas son las responsables de los eventos extraordinarios, ella retorna de los espacios astrales, ubicación que la coloca en el cielo y no en el infierno, propio de los muertos vivientes, es decir, los vampiros. Naturalmente *Ellos*, el narrador no especifica quiénes, evitando nombrar a los dioses paganos como lo hace Goethe, le permiten cumplir su deseo más genuino, un deseo insatisfecho que no la dejaba sentirse completa "más allá de la tumba". Para Amado Nervo, la síntesis suprema de la existencia de la mujer en el mundo terrenal y en el más allá, es el matrimonio; el amor se convierte en el paso previo para lograr tan anhelado deseo. El sacramento es la fuerza que conforma una realidad más profunda que escapa a la explicación racional de los eventos descritos. Al plantear los sucesos así, la mujer demuestra fidelidad a los principios religiosos, honrados por igual desde los espacios materiales y espirituales donde habita, acordes con los principios sociales de la época. No existe en el cuento una separación entre alma y cuerpo, pues la primera pudo materializarse ante las razones más sublimes e inexplicables para el hombre. En cuanto al desenlace, tememos dos versiones. En la edición de Aguilar, se concluye el relato de la siguiente manera:

> Confieso que a mí me deja un perfume de penetrante poesía en el alma. Ella, no obstante, permanecía fría ante la palabra fúnebre agresiva, e inclinémonos ante el arcano, ante lo incomprensible de una vida de doncella que no se sentía completa más allá de la tumba.
> Pensemos con cierta íntima ternura en esa virgen que vino de las riberas astrales a buscar a un hombre elegido y a cambiar con él el anillo de bodas. (376-377)

En otra edición de internet, titulada *Cuentos misteriosos*, existe un cambio ligero, pero significativo y contundente, que mantiene una

congruencia argumental más definida y directa con los hechos y con el giro sorpresivo requerido. A partir de aquí, plantea el autor su propia versión de los acontecimientos:

> Confieso que a mí me deja un perfume de penetrante poesía en el alma. Vampirismo…¡no! Suprimamos esta palabra fúnebremente agresiva, e inclinémonos ante el arcano, ante lo incomprensible de una vida de doncella que no se sentía completa más allá de la tumba... (56)

El narrador se distancia de los sucesos para informar al lector que "el cuerpo –dice la historia– fue trasladado como el de un vampiro, y enterrado fuera de los muros de la ciudad, con toda clase de ceremonias y sacrificios" (376). Esta referencia extratextual, de los rituales requeridos hacia los aparecidos con el propósito de protegerse de su presencia, indica que es un deber de los vivos ayudar a los muertos a alcanzar el más allá, como quedó señalado arriba. Sin embargo, Amado Nervo prefiere no ahondar en las creencias paganas como el escritor alemán, pues no existe en su cuento un contexto histórico y religioso de fondo. Mientras que Goethe traduce la aparición de la doncella por el conflicto establecido entre el paganismo y el cristianismo, Amado Nervo le otorga mayor importancia al trasfondo amoroso de la narración. Merece especial atención el personaje femenino, cuya caracterización descansa en una serie de estrategias discursivas que ponen de manifiesto un enigma fundamental: la naturaleza divina de la mujer y el papel que el sacramento del matrimonio desempeña en esta vida y en el más allá. Como se ha podido comprobar, mediante dicho planteamiento, se detectan los vínculos ideológicos y retóricos de la época del autor.

Bibliografía

Anderson, Bonnie S. y Judith P. Zinsser. *Historia de las mujeres: una historia propia*. Vol. I. Barcelona: Crítica, 2000.

Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*. Buenos Aires: Paidós, 1992.

Biedermann, Hans. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Paidós, 1996.

Bloch, Raymond. "La religión romana". *Historia de las religiones*. T. III, *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente próximo*. México: Siglo XXI, 1977.

Bloom, Harold. *El canon occidental.* Barcelona: Anagrama, 2001.

Cansinos Assens, Rafael. "Biografía de Goethe". Goethe, Johann Wolfgang von. *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1957. 11-294.

Cochrane, Charles Norris. *Cristianismo y cultura clásica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

De Praves, Diego. El matrimonio en Grecia. Web: <latinygriego.webcindario.com/matrimonio%20en%20grecia.pdf>

Gandolfo, Elvio E. (recopilador). *Cuentos fantásticos y de ciencia ficción en América Latina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Obras completas*. Recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Assens. Tomo I. Madrid: Aguilar, 1957.

Hadot, Pierre. "El fin de paganismo". *Historia de las religiones*. Tomo I, *Las religiones en el mundo mediterráneo y en el Oriente próximo*. México: Siglo XXI, 1979.

Lecouteux, Claude. *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*. Palma de Mallorca: Olañeta, 1999.

Muñoz Acebes, Francisco Javier. "El motivo de la mujer vampiro en Goethe. *Die Braut von Korinth*". *Revista de Filología Alemana*, 8 (2000): 115-128.

Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Nervo, Amado. *Obras completas*. Edición, estudio y notas de Francisco González Guerrero (prosas) y Alfonso Méndez Plancarte (poesías). Tomo 1. Madrid: Aguilar, 1955.

——. *Cuentos misteriosos*. Web: <http://latinoamericanauno.files.wordpress.com/2012/10/nervo-amado-cuentos-misteriosos.pdf>.

Perrot, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.

Renan, Ernest. *Los orígenes del cristianismo*. Tomo 1, *Vida de Jesús, los Apóstoles y San Pablo*. Buenos Aires: Argonauta, 1946.

Sainz de Robles, Federico Carlos. *Ensayo de un diccionario de la literatura*. Tomo II, Escritores españoles e hispanoamericanos. Madrid: Aguilar, 1964.

Szigeth, Anna y Anna Graves. *Vampiros. De Vlad el empalador a Lestat El vampiro.* Prólogo de Antonio Ballesteros. Madrid: Jaguar, 2004.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica.* México: Ediciones Coyoacán, 2003.

Ecos góticos y fantásticos en la poesía hispanoamericana del Modernismo

Dolores Phillipps-López
Université de Lausanne / Université de Genève

Referida a las letras hispanoamericanas del Modernismo no sorprende la mención de la poesía como género o medio de expresión privilegiado de la nueva sensibilidad moderna, en el que se cumplieron las más radicales y renovadoras experiencias del lenguaje, llegando a ser, en palabras de Saúl Yurkiévich, "la caja de resonancia de las contradicciones y conflictos de su época", reflejo de "esa crisis de conciencia que generará la visión contemporánea del mundo" (375). De la misma manera, nada sorpresiva es la consideración de que durante el Modernismo floreció y se desarrolló significativamente la literatura fantástica de Hispanoamérica: este "progreso cualitativo apreciable [...] desde los últimos años del siglo XIX" (Hahn 37) vendrán a documentarlo, de hecho, afamadas producciones como las de Rubén Darío (desde 1893 con su "Cuento de Noche Buena" hasta "Huitzilopoxtli" de 1915, pasando por "Thanatopia" o "El caso de la Señorita Amelia"), los *Cuentos malévolos* (1904) de Clemente Palma, *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones, los *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) de Horacio Quiroga, los *Cuentos misteriosos* (1921) de Amado Nervo, sin olvidar los *Cuentos nerviosos* (1901) de Carlos Díaz Dufoo o aún los relatos de un Alfonso Hernández-Catá que entre 1907 y 1933 fueron trazando un angustioso y extenso mapa de tinieblas y naufragios mentales.

Aparentemente, estas consensuadas convergencias entre poesía y Modernismo, por un lado, y fantástico y Modernismo, por el otro, dejarían de operar al tratarse de unir bajo el mismo prisma crítico la pareja juzgada inviable o antinómica de la *poesía fantástica*, independientemente aquí del momento histórico de su manifestación. Al repaso de este tajante (y muy famoso) interdicto o principio de exclusión queremos dedicar, en un primer tiempo, las reflexiones que siguen y para las que nos hemos valido de las incitativas "premisas teóricas" sobre "poesía fantástica y lo fantástico poético"[1] (17) expuestas por Michel Viegnes en su libro aún no muy difundido, creo, entre los estudiosos de lo fantástico, *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*, publicado en 2006. En un segundo tiempo, pasaremos a ilustrar mediante el examen de los motivos y el lenguaje de algunos poemas, la pregnancia, durante el Modernismo, de una intención fantástica (llámese ésta "visión órfica de un mundo doble" [Hermine Riffaterre, cit. en Sangsue 353; trad. nuestra]) inscrita en el seno mismo de la poesía, incluida la más lírica.

Comencemos recordando que el punto de arranque de esta separación entre fantástico y poesía lo constituyen, claro está, las consideraciones de Tzvetan Todorov en torno a lo que según él son exigencias internas (sea de la poesía, sea de lo fantástico) y que le sirven para argumentar diversamente la incompatibilidad. La primera de estas exigencias sería el carácter no referencial o no representativo de la poesía; poesía por tanto que, al contrario de la ficción, no designaría ninguna "realidad no textual" (Todorov 44). Sabemos la importancia que reviste en la teoría de Todorov este anclaje en lo real, aunque sea mínimo, que funciona a modo de infraestructura, como garante de lo fantástico, y que asimismo lo conduce a descartar la alegoría de su territorio, por no conservarse en ella nada más que "el sentido segundo, alegórico" (47). Pero aún en el caso de la alegoría, maticemos que convendría distinguir entre la inevitable anulación del efecto fantástico debida a una alegorización invasiva y generalizada como ocurre, por ejemplo, "en las parábolas evangélicas o en los mitos platónicos" (Viegnes, *Le fantastique* 20), y la persistencia posible de lo fantástico en un alegorismo o "simbolismo sutil" (Viegnes,

1. Todas las traducciones de Viegnes (*Le fantastique*, *L'étrangeté*) son nuestras.

Le fantastique 21), que mantuviera una superposición de los dos niveles de sentido figurado y literal, creando "como un halo sugestivo alrededor de los hechos, sin alterar su poder de estupefacción" (Viegnes, *Le fantastique* 21). De hecho, prosigue Viegnes, acostumbrados por el psicoanálisis a buscar "el 'contenido latente' detrás del 'contenido manifiesto'", podremos, por ejemplo, fácilmente "detectar las connotaciones eróticas del vampirismo [lo latente] [...] sin que el sentido inmediato del acto vampírico [lo manifiesto] sea puesto en tela de juicio" (*Le fantastique* 21). Es más, concibiéndose la alegoría como "expansión de un tropo como es la metáfora" (Viegnes, *Le fantastique* 20), cabe insistir en que la organización metafórica, en el discurso poético, no indica de por sí cancelación de la facultad de denotar, aunque sí su modificación. Ésta es la idea que desarrollaba en *La métaphore vive* de 1975 Paul Ricœur, para quien en el recurso al discurso metafórico, la connotación no significa ni acarrea "pérdida de la denotación", o sea "pérdida del valor referencial en beneficio de redes asociativas y afectivas" (cit. en Rodriguez 249)[2], sino que la connotación corresponde más exactamente –y es un importante matiz operativo incluso o sobre todo en la teoría de lo fantástico– "a la suspensión de una referencia literal. Lo que permite elaborar una referencia transferida a un segundo rango que denota metafóricamente" (cit. en Rodriguez 249). Se trataría, para decirlo de otra manera, de una denotación en segunda instancia, denotación pasada por el filtro del afecto o del "'sentir-como'" (Rodriguez 248), y en la que consiste o sigue consistiendo el engarce mimético, no fundado esta vez en la imitación de lo real, sino en su evocación emocional; o todavía, si queremos, se trataría de una reinterpretación o –como la llama Ricoeur (cit. en Rodriguez 248)– una "redescripción"[3] del universo referencial, que no anula el universo referencial. Bajo este enfoque, llega a desarmarse la "concepción fija de la referencia que reflejaría una realidad única" (Rodriguez 249), pues al suspenderse la referencia literal, a raíz de esta denotación otra (o metáfora) y de los nuevos horizontes que así se fomentan, emergen, a su vez, nuevas propiedades de lo real o de las

2. Todas las traducciones de Rodriguez son nuestras.

3. Rodriguez (248) precisa que "redescripción" es el término utilizado por Ricœur, en el sentido en que "el lazo mimético" no está fundado aquí en "la imitación".

realidades. De modo que, ni son inamovibles, ni tampoco definitivas las que por comodidad llamamos "fronteras de lo real". Si, como de ordinario se admite en la teoría de lo fantástico, la ambigüedad que propicia el escalofrío fantástico implica un universo de referencia, en otras palabras "lo real", convengamos en que poca seguridad tenemos en relación con sus contornos o a su estatuto ontológico. Como también lo apunta Viegnes (*Le fantastique* 31 y *L'étrangeté* 49-50), los teóricos del realismo han sido paradójicamente más propensos[4] a reconocer estas incertidumbres al insistir en la artificialidad de los códigos de la representación realista y al poner el acento en la verosimilitud discursiva, pero no –o no necesariamente– referencial (pensemos, entre otros, en Roland Barthes y "el efecto de lo real" de 1968 o en Michel Riffaterre y "la ilusión referencial" de 1982). Y estas recomendables precauciones bien las discernió el propio Todorov en su famoso ensayo sobre lo fantástico, aunque fuera en ese caso sin extraer conclusiones: "Hoy en día ya no es posible creer en una realidad inmutable, externa, ni en una literatura que no sería más que la transcripción de esa realidad" (122).

Pero conviene volver a la idea ya expuesta de una poesía exenta de referencialidad. Como Todorov mismo lo declara, la concepción de la poesía que subyace a su razonamiento es la que estipula la "intransitividad [–absoluta–] de las imágenes poéticas", imágenes poéticas "que deben ser leídas al puro nivel de la cadena verbal que constituyen, en su literalidad", como "combinación de palabras, no de cosas", "como pura combinación semántica" (44). Universo estrictamente semiótico, o para decirlo con Viegnes, "cosmos paralelo, enteramente clausurado sobre sí mismo" (*L'étrangeté* 46), la poesía así concebida imposibilitaría (aunque esto queda por verificarse) o por lo menos invalidaría en ella cualquier traducción "en términos sensoriales" (Todorov 44) de la combinación de palabras que por esencia la constituyen. Este ejercicio será incluso juzgado por Todorov en una valoración muy relativa e imprecisa, de carácter curiosamente moral, como "inútil, y hasta nocivo" (44).

Como vemos, ciertas matizaciones siguen imponiéndose, y para ello resulta muy productivo revisitar los términos de esta concepción de la

4. Hay que apuntar la salvedad del estudio de Bouvet, centrado en el examen del "efecto fantástico".

poesía bajo el amparo del estudio dedicado por Antonio Rodriguez, especialista en teoría literaria y en poesía francesa, al llamado "pacto lírico", en su libro de 2003: *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective*. En el siglo XIX, nos dice, por una "serie de exclusiones, el relato, la descripción, la moral, la explicación se ven poco a poco desterrados de la poesía" (26-27). Rodriguez alude aquí al impacto, hacia finales del siglo, del imaginario del "arte puro" que se sistematizaría luego a través de la noción de "poesía pura". Ahora bien, esta noción revela asimismo "todo un imaginario esencialista que se articula en torno a la poesía" (Rodriguez 27), un autotelismo de la poesía que, según Rodriguez, corresponde más "a un imaginario teórico que a una verdadera práctica literaria", como lo comprueban determinadas secuencias de los textos de "Baudelaire, Valéry, Appollinaire, Mallarmé [...] que pueden referirse a descripciones o narraciones, [y] que no impiden considerar sus poemas como líricos" (36).

También Michel Viegnes ha desenclavado el dictamen autotélico que recae sobre la poesía en el sistema de Todorov, matizando que para "numerosos poetas y teóricos, la misma imagen poética, lejos de encerrarse en la esfera de la *semiosis*, posee un innegable valor epistemológico", que versa "sobre la naturaleza profunda de lo real y las relaciones insospechables que mantienen sus elementos" (*L'étrangeté* 45-46). Aunque sea para "transfigurarlos" y "construir una necesidad simbólica" a partir de su carácter accidental y contingente, el poema puede integrar "personajes o acontecimientos referencialmente creíbles" (Viegnes, *L'étrangeté* 44). Cuando hablamos aquí de "personaje" o "acontecimiento", nada impide que lo sean plenamente, pero nada impide tampoco que se declinen como "efecto-personaje"[5] o efecto-acontecimiento, para entonces consistir –por ejemplo en el caso del "efecto-personaje"– en la mera voz lírica del sujeto que enuncia y organiza la perspectiva. Así pues, el poema "puede integrar ese postulado [de referencialidad] sin dejar de ser poema"; porque "lo que determina su naturaleza genérica", recalca Viegnes, "es *lo que hace* con esa 'materia prima'" (*L'étrangeté* 44, énfasis nuestro) y el predominio en el poema de "ciertos rasgos intencionales típicos" (en este caso, los que

5. Esta noción es utilizada por Rodriguez (145).

corresponden a la estructuración discursiva lírica) que son "primordiales en la constitución del sentido" (Rodriguez 82). Aunque por principio y vocación, el poeta se niegue a reducir el lenguaje –se entiende– "al estado de herramienta deíctica", *semiosis* y *mímesis* se hallan en interacción, "en una relación de interpenetración y de nutrición mutua" (Viegnes, *L'étrangeté* 46-47). Al referirse a la oposición entre ficción y poesía, curiosamente, el propio Todorov también vislumbraba la posibilidad de concebirlas como polos de un *continuum* a partir del cual establecer modulaciones y, para ello, justamente acudía a la noción de "grado": "Esta oposición, como la mayor parte de las que se encuentran en literatura, no es del orden de todo o nada, sino más bien de grado. La poesía contiene, ella también, elementos representativos; la ficción, por su parte, tiene propiedades que vuelven el texto opaco, no transitivo" (44). Como expone Viegnes, lejos de ser "*intrínsecamente* diegético" (*L'étrangeté* 45), lo fantástico como "categoría estética", "cierta mirada" o "prisma que sirve para interrogar los límites de lo real" (*L'étrangeté* 48), "no es tributario de un género literario" (*L'étrangeté* 47).

La perspectiva de lo fantástico como "estética de la mostración" expuesta, entre otros, por Denis Mellier (1999), y que privilegia un enfoque visual o espectacular de lo fantástico, nos descubre por su lado interesantes afinidades entre poesía y pintura (o incluso fotografía), especialmente en su relación con los modos de figuración, de puesta en imagen o de mostración de la presencia. Para un filósofo y estudioso del arte como Henri Maldiney, lo que constituye lo fantástico de una imagen está relacionado menos con su "apariencia insólita", que con su "manera de aparecer"[6] (180): "nos deja estupefactos (excluidos y desconcertados), ya que nos expropia de la ley misma" (168) que rige el mundo de donde procede. Este acercamiento visual de lo fantástico en la poesía exige algunas consideraciones en torno a la descripción, que en el poema actualiza el paso de la percepción a la representación, realizando la "puesta en imagen". Hay que advertir que se trata en este caso más bien de una "mímesis en segundo grado", de un proceso que Barthes describió de la siguiente forma: "el escritor transforma primero, antes de describirlo, el objeto real en objeto pintado, tomando prestada

6. Las traducciones de Maldiney son nuestras; también cit. en Viegnes (*Le fantastique* 38).

así del código pictórico su 'puesta en imagen' de la realidad" (cit. en Viegnes, *L'étrangeté* 61). Dicho esto, recordemos una dificultad o paradoja que rige tanto para la ficción como para la poesía y que concierne a la relación entre descripción y fantástico: y es que "lo fantástico plantea directamente el problema de lo indescriptible" (Viegnes, *L'étrangeté* 61). El reto de la descripción fantástica, en efecto, estriba en "dar cuenta de un *ajugero negro* de la *mímesis*, una representación de lo irrepresentable" (Viegnes, *Le fantastique* 34). En el poema, la descripción asumirá –como veremos ahora– una especial relevancia al recurrir las más de las veces a figuras retóricas como la écfrasis (a partir de una imagen real o de la invención de su referencia plástica), la hipotiposis[7] ("descripción viva y eficaz de alguien o algo por medio del lenguaje", según la RAE) o aún la topografía, con las que proveer la envoltura necesaria a la concreción y eficacia de la evocación fantástica.

En Hispanoamérica, el Modernismo –como ya vimos– correspondió a una importante etapa de consolidación de la literatura fantástica. Opción estética y también filosófica, lo fantástico hacia finales del siglo XIX consistió de hecho en un dispositivo de representación cuya mira específica fue poner en duda el paradigma positivista racionalista o su visión del mundo y, en ella, su discutible acepción de la realidad, propugnando un cara a cara con "una alteridad" imposible de "reintegrar ni en un saber positivo ni en un sistema estructurado de creencias" (Viegnes, *L'étrangeté* 48). En el contexto de crisis ontológica generada por el positivismo, la muerte, precisamente en cuanto extrañeza radical y finitud infranqueable, se prestaría a las elaboraciones fantásticas más diversas y encontraría también en la poesía una estructuración discursiva apropiada para –además de oponerle a la razón la lógica alternativa de la fantasía– manifestar textualmente y dar a sentir mediante elementos como la tonalidad o coloración afectiva (terminología empleada por Rodriguez 107), la atmósfera, el *tempo*, etc., las dimensiones afectivas (o sea líricas) disfóricas o angustiadas involucradas en el efecto fantástico, y que delimitan este campo de experiencia específico.

7. Se denomina *hipotiposis*, según Beristáin (138), la pintura que "contiene un cúmulo de pormenores precisos, intensamente claros y verosímiles, de modo que resulta viva y enérgica, y permite al receptor compenetrarse con la situación del testigo presencial".

El poeta argentino modernista Leopoldo Díaz (1862-1947), parnasiano y simbolista, hoy bien poco recordado, amigo de Rubén Darío durante la etapa bonaerense de éste, y de Leopoldo Lugones, y estudiado por José Enrique Rodó en su libro *El que vendrá* (1896), "fue el primero en traducir al español [en 1897, los] principales poemas" (Costa s.p.) de Leconte de Lisle, entre ellos "Le corbeau", que contaba en versos la leyenda del diálogo de un cuervo centenario con Serapio de Arsinoe. Asimismo Díaz, como lo estableció John E. Englekirk en su famoso estudio de 1934 sobre las influencias de Edgar Allan Poe en la literatura hispánica, publicó en 1897, con un total de trece poemas, "la primera traducción representativa de la poesía de Poe en lengua española" (153, trad. nuestra) en la que figuraría, claro está, "El cuervo". Las reminiscencias de estas lecturas y traducciones de Leconte de Lisle y Poe, atravesadas por el funesto pájaro, a las que se añadirán las detalladas evocaciones de los cementerios en *María* de Jorge Isaacs y en *Hamlet* de Shakespeare, sirven a Leopoldo Díaz para iniciar su largo poema fechado en Ginebra en 1904 (fue cónsul allí durante varios años), un romance intertextualmente muy nutrido, titulado "El sueño de una noche de invierno": "Cuervo amigo! Cuervo amigo!/ Sobre tu manto de duelo/ Fina túnica de encaje/ La callada nieve ha puesto/ .../ Eres el pájaro negro/ Que a Edgar Poe fue una noche/ Del áspero mes del hielo[8],/ A susurrar: *Never more*!"[9] (92). Con esta serie de referencias literarias se engarzan recreaciones de muertes trágicas que cunden en la general atmósfera tétrica y lúgubre del poema: la del incomprendido rey Carlos Estuardo, muerto en el patíbulo; la de Chopin, devastado por la tuberculosis, y la del genial y pobre Gérard de Nerval, quien –recuerda el poema– "Colgó su cabeza olímpica, de un lúgubre reverbero", y de las que no sabemos si pertenecen a un primer grado de evocación o al segundo grado de alguna reconstrucción ecfrástica, o incluso a ambos. Sin más asidero

8. En estos versos reconocemos el homenaje implícito de Leopoldo Díaz al celebrado traductor de "El cuervo": el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde. En efecto, "the bleak december" es traducido en 1897 por Pérez Bonalde "áspero mes del hielo". El propio Díaz había traducido (*Traducciones* 106) por su lado "en el helado mes de diciembre".

9. Las restantes citas de este poema corresponden a esta misma fuente, es decir, a Díaz, "El sueño" 92 (N. de los E.).

que el de estos desestabilizantes escalonamientos intertextuales, queda preparado el lector para recorrer el relato de la singular "noche de invierno" anunciada desde el título: "Una larga noche fúnebre,/ de esas en que al pensamiento/ bajan todos los terrores". Los versos que siguen se encargan de hacer el repertorio del atropello de impresiones angustiosas que van gestándose en el ánimo del hablante lírico: las visuales ("Y arrastrando largos velos/ pasan, haciéndome señas/ cabalísticas, los muertos/ .../ Las pesadas colgaduras/ mueven invisibles dedos"); las auditivas, que barajan estereotipos góticos ("Gimen todas las angustias/ .../ Se oyen ahogados suspiros/ .../ Fuera, como el canto llano/ De monjes de un monasterio/ Antiquísimo y derruido,/ Se lamentaban los vientos"); y hasta las táctiles ("Y manos desconocidas,/ con un roce cuasi etéreo,/ con un roce que nos hiela,/ Pasan en nuestro cabello"). En su violenta vivencia del desamor como muerte, predispuesto por la lectura ansiógena –"al rayo débil de mi lámpara"– de los versos de *Lenore* o *La balada de los muertos* de G. A. Bürger y también de "Ulalume", el "sombrío" poema de Poe, el yo lírico literaliza su estado de aniquilación afectiva mediante signos que configuran su propio entierro ("pobre cruz de pino", "flores mustias sobre el féretro", "inscripción" con "dos o tres palabras", "unas coronas de hiedra") y que, en un despojamiento que ahonda el sentimiento de derelicción y orfandad, la sintaxis nominal de estos versos viene a reforzar. La imagen del enterrado vivo volverá más tarde en el poema ("No estoy, yo mismo *enterrado*?/ Qué más tumba que el silencio,/ Qué más piedra que el olvido"); pregunta retórica, sin duda, pero que invita al despliegue de unas elucubraciones disfóricas que, paulatinamente, tergiversan la percepción de lo real, e incluso la medida del tiempo: el vaciamiento ontológico experimentado por el sujeto lírico rebrota entonces en la antropomorfización inquietante de los elementos del decorado ("/.../ tiembla mi lámpara/ con extraño parpadeo/ .../ el viento/ dice mil cosas ahogadas/ .../ Silba o ruge, canta o llora/ .../ Aquel gran reloj antiguo/ Late en su estuche de cedro/ como un corazón cansado,/ .../ parece/ .../ que sus finas agujas marchan en sentido inverso/", etc.). La tensión fantástica parece residir aquí en el vaivén entre proyección afectiva sobre las cosas y manifestación de un como designio maléfico, intrínseco, de los mismos elementos. La exacerbación de los sentidos alcanza su punto climático en la penúltima

estrofa, en la que el hablante lírico percibe "De pronto, un rumor ahogado...", una "voz/ .../ que murmura", "como un eco", dice el texto, "Yo soy tu muerta alegría/ .../ soy el acre Sabor del último beso./ Soy la difunta Esperanza...", acontecimiento paroxístico y revelación profana (prosopopeya) que –mientras duran los puntos suspensivos– apuntan a una explicación racionalizadora (la de los efectos psicosomáticos de la pérdida) que, pese a la alegorización de la escena o debido a ella, tiende a cancelar *a posteriori* la fantasticidad del conjunto. Ahora bien, contrastando este efecto, la última estrofa (y especialmente el último verso) reactiva la efectividad tanto del acontecer insólito (una repentina canicie debida al miedo) como del "sueño" que constaba en el título, reinstaurando así la vigencia de una posible doble lectura y la vacilación fantástica: "Si pasaron muchas horas/ No lo sé... no lo recuerdo:/ Sólo sé que a la mañana,/ Tambaleando como un ebrio,/ Me aproximé a los cristales/ Y vi blancos mis cabellos".

De esta literalización descriptiva y narrativa de los amores muertos, pasaremos, en un poema parnasiano como es "Idilio de Ultra-tumba"[10], del mismo Leopoldo Díaz, a la evocación tan sólo descriptiva –sin duda ecfrástica– de unos muertos enamorados. Partiendo de la imagen fija, atrapada en su iconicidad, Díaz logra inscribir en su poema la inquietante –porque literalizada– idea sugerida por el título de un idilio literalmente de ultratumba.

1	Abrazados en la fosa están dos muertos	a
2	con sus ojos de un gris pálido entreabiertos.	a
3	Por sus labios, cual libélula indecisa,	b
4	se detiene vagabunda la sonrisa.	b
5	Por sus rostros, como lágrimas de cirios,	c
6	corre el llanto evocador de los martirios.	c
7	¿Qué murmuran sus cabezas inclinadas	d
8	semejantes a eglantinas desoladas?	d
9	¿Quién sus frentes ha ceñido de amapolas	e

10. No hemos podido fechar esta composición.

10	taciturnas, y de fúnebres corolas?	e
11	Me parece que me buscan y me miran	f
12	con sus ojos, que, si giro, también giran.	f
13	Allí quedan en el féretro, inquietantes,	g
14	siempre juntos los inmóviles amantes.	g
15	Abrazados en la fosa están dos muertos	a
16	con sus ojos de un gris pálido entreabiertos.	a

(Díaz, "Idilio" 390)

Correspondiendo al estatismo de la imagen, la factura del poema es perfectamente regular, y colabora coherentemente a fijar una permanencia que, al descartar lo intermitente o transitorio, también llega a ser sinónima de muerte: ocho estrofas de versos pareados dodecasílabos, de rima consonante gemela (más estática que la cruzada o la abrazada), ritmo ternario regular, asociado a una dinámica acentual también ella regular (tercera, séptima y undécima) prestan monotonía y solemnidad al conjunto. En este sólido y estable armazón parnasiano del poema, cuya geometría estrictamente circular instaura un vértigo de lo mismo que acaba cuajando en imagen de lo inmutable y definitivo, las primeras infiltraciones de lo ambiguo o de un indeciso entre-dos afín al tema de los muertos-vivos tan sólo se insinúan, en los pareados iniciales, mediante la caracterización por semitonos (ojos: "gris pálido" v.2, "entreabiertos" v.2; sonrisa: "vagabunda" v.4) y sobre todo mediante el reiterado recurso a la comparación, mecanismo de aproximación y de medio caminar hacia una supuesta, enigmática e inasible plenitud de sentido que se postula de antemano como inalcanzable ("cual libélula indecisa" v.3, "como lágrimas de cirios" v.5, "evocador de los martirios" v.6, "semejantes a eglantinas" v.8). Prosigue el poema en forma interrogativa reduplicada ("¿Qué murmuran sus cabezas?" v.7, "¿Quién sus frentes ha ceñido?" v.9), reiteración que incide en el *tempo*, intensificándolo, para hacer reverberar así formalmente la duda y el creciente malestar. A este aumento de tensión contribuyen asimismo la ambigüedad de sentido en este contexto del verbo "murmurar" v.7, así como la gradación ascendente de los epítetos ("inclinadas" v.7, "desoladas" v.8, "taciturnas" v.10, "fúnebres" v.10) que signan, a la manera de un vaticinio descriptivo, el creciente

sentimiento de extrañeza que contamina la percepción, configurando líricamente una como sensación de inminencia, de latente acontecer. El pareado que sigue ("Me parece que me buscan y me miran/ con sus ojos, que, si giro, también giran" vv.11-12) culmina entonces la máxima condensación de lo inquietante y da paso al fenómeno sobrenatural apenas alterado por el modalizador: en el verso inicial ("Me parece que me buscan y me miran" v.11), retomando tres veces el pronombre personal "me", el yo lírico se inscribe por primera y única vez en el poema en una puntual, si bien insistente, concentración egocéntrica, incluso paranoica, que cifra su angustia en la hostilidad de la mirada radicalmente ajena y enajenante, y que nos hace –por la adhesión que provoca– testigos intrusos igualmente amenazados de convertirnos en observadores observados. Por su lado, las seis bilabiales del mismo verso 11 ('m', 'p', 'b') al remedar el balbuceo, logran materializar fonéticamente una sentida y sensible agitación emocional. En el siguiente verso ("con sus ojos, que, si giro, también giran" v.12), el ritmo se altera y acelera también por primera y única vez, ritmo sincopado ahora con cuatro acentos (en lugar de los tres habituales) y tres comas o pausas que trastornan el impecable equilibrio acentual y rítmico del resto, y son igualmente indiciarios de la perturbación del orden. Sonido, ritmo y sentido revelan así sus estrechas afinidades a la hora de fingir el estremecimiento y sugerir la incidencia del miedo, inducido por aquellos "inquietantes amantes" (vv.13-14) del pareado siguiente, y ello con una destreza poética performativa, a mi modo de ver ejemplar. Así pues, en la poesía, el "sentido de la forma y la forma del sentido se fecundan mutuamente" (Viegnes, *L'étrangeté* 293) para expresar –y suscitar– el sentimiento de lo ominoso de manera específicamente lírica, que consiste justamente[11] en la traducción sensorial y afectiva de una relación sujeto/mundo aquí globalmente disfórica e incluso inquietante, apta a transferirse eficazmente hacia el polo receptor de algún lector empático. Por su lado, el expediente de lo narrativo en este poema, el ínfimo hilo diegético que nos refiere el micro-episodio de la animación del "cuadro", no logra desde luego por sí solo agotar la fantasticidad, ni tampoco invalidar la performatividad específicamente

11. Pese a la opinión adversa de Todorov (44) asentada en "la intransitividad de las imágenes poéticas". Véanse nuestras observaciones anteriores.

poética provista por aquellos eficaces dispositivos discursivos que acabamos de comentar (estructura, métrica, ritmo, sonoridad, etc.) y que, conjuntamente, obrando en fecunda cohesión, participan a la creación del efecto fantástico y a la credibilidad de lo inverosímil[12].

Sin adentrarnos en otras ejemplificaciones precisas, recordemos algunos poemas modernistas que también convergen en la captación fantástica del tema de la muerte, en sus distintas facetas.

Visiones y visitaciones espectrales de la amada muerta "que encuentra[n] su fuente en el mito órfico mismo" (Viegnes, *L'étrangeté* 127) y se vinculan con el "tema esencialmente lírico del recuerdo" (Viegnes, *L'étrangeté* 139) manteniéndose así la ambigüedad propicia a la apertura o duda interpretativa pueden leerse en el "Nocturno III" (publicado en 1894), celebrado por su virtuosismo formal, del colombiano José Asunción Silva o aún en el poema "En un claro de luna" (1902) del hondureño Froilán Turcios: "te llamé anhelante.../ y sólo pude ver tu blanca forma perderse en los abismos" (4).

Próximo por la fusión de naturaleza y muerte encontraríamos –ya en los límites del Modernismo– el poema de la argentina Alfonsina Storni "Un cementerio que mira al mar" (1920), que termina con la visión de "Fémures corvos, confundidos todos" y "desprendidas cabelleras" (62) de los muertos flotando en las aguas del mar como pequeñas islas.

Los fantasmas visitan con frecuencia los poemas del mexicano Enrique González Martínez, cuya obra, como sabemos, marcó el final del Modernismo: en "Un fantasma", de 1923, es un hombre el que vuelve de la muerte para sentarse a su lado y al que no logra interrogar antes de que éste se pierda "en la penumbra del ocaso" (255); asimismo fantasmas del pasado llaman a la puerta de su balcón en "La visita lúgubre" de 1921; o aún, entre paradoja y desdoblamiento, en "La pesadilla", son "Dos ojos/ familiares y tétricos" los que se clavan en los suyos, "cerrados

12. Recordemos también que en "El arrecife de las sombras", poema fechado en Ginebra en 1899 y publicado en la revista *El Mundo*, México, domingo 3 de septiembre de 1899: 168, Leopoldo Díaz compone un poema descriptivo y narrativo, configurando la escena muy sombría de un entierro en la que hablan tanto el muerto (enterrado vivo) como la fosa, y que concluye con la salida "en un extraño esquife" de las "Siete Sombras" de aquel "Arrecife mudo, bajo la niebla helada".

por el sueño", para decirle "algo que no saben" (264) y que permanecen clavados en la vigilia, para volver a desaparecer mientras duerme.

Por su lado, el boliviano Ricardo Jaimes Freyre autor de unas famosas *Leyes sobre la versificación castellana* de 1905 presenta, en su soneto "En la agonía" de 1899, a un coro de "extrañas formas" que se acercan al lecho de un "mísero" moribundo con "sus luengas flotantes vestiduras/ como la niebla tenues, como la sombra obscuras" (28); y, en el poema "Sombra" del mismo año, Jaimes Freyre literaliza el cuerpo a cuerpo directo con la muerte logrando evocar en sus más espantosos pormenores la experiencia de la desencarnación que sufre el yo lírico ("ya la carne de mis huesos se separa.../ Ya mis manos están yertas; ya están secas mis pupilas"), mediada por un espectro que lo arrastra hacia el abismo donde ondula y danza "la cadena de fantasmas" (27-28).

También merecen mención las composiciones de dos poetas uruguayas del Modernismo: "El vampiro" (1910) de Delmira Agustini, donde el vampiro del título resulta ser un afirmado yo lírico femenino, que absorbe con "las mil bocas de mi sed maldita", "Tu corazón herido mortalmente" (186) y "El ataúd flotante" (1924) de María Eugenia Vaz Ferreira, que sugiere un desdoblamiento que sólo la muerte puede deshacer.

Para redondear este diversificado corpus modernista, aún deberíamos añadir tres poemas que con estrategias discursivas muy distintas versan sobre un tema arquetípico de la literatura fantástica como es la metempsicosis: se trata justamente de "Metempsicosis" (1893 y 1907) de Rubén Darío[13], del terrorífico "Metempsicosis", poema de gran plasticidad que figura en las *Montañas del oro* (1897) de Leopoldo Lugones y del estilizado "Retorno" (1923) del ya citado Enrique González Martínez.

Una revisión sistemática del importante acervo poético modernista hispanoamericano sin duda permitiría ampliar este recortado corpus de poemas de signo fantástico. En todo caso, para lo que interesa a la hipótesis de una poesía fantástica de fin de siglo, cabe convenir que, especialmente en los tiempos antipoéticos del Modernismo, frente a

13. Este poema de Darío es recordado en una conferencia por Jorge Luis Borges (88-89) como "tal vez el más hermoso de los suyos", al referirse a la transmigración como a "lo difícil", "lo que nuestras mentes occidentales –dice Borges– tienden a rechazar".

los cuales los poetas opusieron la trascendencia del lenguaje poético, aquel don especial y visionario que el simbolismo prestaba a la poesía, hubiera sido sorprendente no encontrar fantásticos –a la vez que poéticos– accesos a los misterios del ultramundo desde una cosmovisión y una concepción estética que prometían, entre sueños y alucinaciones, el desciframiento de lo oculto en los signos intramundanos, o, para decirlo con José Asunción Silva y al estilo modernista, la dilucidación hiperestésica de las oscuras "visiones del más allá", donde "pasan místicas sombras por entre el crepúsculo que envuelve las estrofas" mostrando "en el límite de la humana ciencia 'las olas negras del océano del misterio para embarcarnos en el cual no tenemos ni barca ni brújula'"[14] (322).

14. Son palabras pronunciadas por el protagonista José Fernández en *De Sobremesa*.

Bibliografía

Agustini, Delmira. "El vampiro". *Poesías completas*. Ed. Magdalena García Pinto. Madrid: Cátedra, 1993: 186. [*Los cantos de la mañana*, 1910.]

Barthes, Roland. "L'effet de réel". *Communications* 11 (1968): 84-89.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1995.

Borges, Jorge Luis. "El budismo". *Siete noches*. México: FCE, 1980.

Bouvet, Rachel. *Etranges récits, étranges lectures*. Montréal: Balzac-Le Griot, 1998.

Costa, Analía. "Tradición y traducción en el Modernismo hispanoamericano", *1611 Revista de historia de la traducción*, núm. 5 (2011), sin paginar. Web. 5 agosto 2013. < http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/costa.htm >.

Díaz, Leopoldo. "El cuervo". *Traducciones*. Buenos Aires: Pablo E. Coni, 1897: 106-113.

——. "El arrecife de las sombras". *El Mundo* (México) 3 sept. 1899: 168.

——. "Idilio de Ultra-tumba". *El Parnaso argentino. Antología de poetas del Plata desde los tiempos coloniales hasta nuestros días*. Ed. José León Pagano. Buenos Aires: Maucci, 1900 [?]: 390.

——. "El sueño de una noche de invierno". *El Cojo Ilustrado* (Caracas) 24:315, 1 febr. 1905: 92.

Englekirk, John E. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature.* New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.

González Martínez, Enrique. "Un fantasma" y "La pesadilla". *Obras completas*. México: El Colegio Nacional, 1971: 255 y 264. [*El romero alucinado*, 1923.]

Hahn, Óscar. "Trayectoria del cuento fantástico hispanoamericano". *Mester* 19:2 (1990): 35-45.

Jaimes Freyre, Ricardo. "En la agonía" y "Sombra". *Poesías completas*. La Paz: Ministerio de Educación y Bellas Artes, 1957. Edición reproducida por Rolando Diez de Medina, La Paz, 2008: 28 y 27-28. Web. 22 mayo 2013. <http://www.andesacd.org/wp-content/

uploads/2011/12/Poes%C3%ADas-Completas.pdf>. [*País de sombra*, 1899.]

Maldiney, Henri. *L'Art, l'éclair de l'être: traversées*. Chambéry: Comp'act, 2003.

Mellier, Denis. *L'Écriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion, 1999.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española* (22.ª ed.), 2001. Web. 6 agosto 2013. <http://www.rae.es/rae.html>.

Riffaterre, Michel. "L'illusion référentielle". *Littérature et réalité*. Eds. Roland Barthes *et al*. Paris: Éditions. du Seuil, 1982: 91-118.

Rodriguez, Antonio. *Le pacte lyrique: configuration discursive et interaction affective.* Sprimont: Mardaga, 2003.

Sangsue, Daniel. *Fantômes, esprits et autres morts-vivants (Essai de pneumatologie littéraire)*. Paris: José Corti, 2011.

Silva, José Asunción. *De Sobremesa*. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, Archivos, 1990.

Storni, Alfonsina. "Un cementerio que mira al mar". *Languidez*. Madrid: Torremozas, 1996: 62. [*Languidez*, 1920.]

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premiá, 1981.

Turcios, Froilán. "En un claro de luna". *El Mundo Ilustrado* (México) 16 marzo 1902: 4.

Viegnes, Michel. *Le fantastique*. Paris: Flammarion, 2006.

——. *L'envoûtante étrangeté. Le fantastique dans la poésie française (1820-1924)*. Grenoble: Presses universitaires de Grenoble, 2006.

Yurkiévich, Saúl. "Celebración del Modernismo" (1976). *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*. Ed. Cedomil Goic. T. 2. *Del Romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Crítica, 1991: 371-376.

Transformaciones mágicas. Raíces de la narrativa fantástica y su relación con las creencias supersticiosas

Alberto Ortiz
Universidad Autónoma de Zacatecas

Enterrado en las Ardenas,
en una peña un castillo se alza.
Lo pueblan almas en pena
Y de largo el viajero siempre pasa.
Los buitres ponen
en los torreones
su mal agüero.
Ay, madre mía, ay, ay, qué miedo.

Jacques Cazotte, «Al amor de la lumbre de la comadre».

Se denomina tradición discursiva antisupersticiosa a la producción, edición, difusión, glosa, cita, referencia, influencia y lectura de textos eruditos escritos desde el poder civil y religioso para prohibir, censurar, aleccionar y penalizar aspectos ideológicos relativos a la magia en general, especialmente la de tipo popular, dentro y fuera de la sociedad occidental, como las creencias empíricas vanas, las costumbres heterodoxas, los ritos marginales, las conductas transgresoras, las proposiciones heréticas, la astrología judiciaria, los hechizos, los maleficios, los conjuros, el pacto diabólico, las supersticiones, la brujería y todo aquello englobado en el marco amplio del pensamiento mágico. Se trata de un corpus erudito que los representantes del control social y el cuidado doctrinal, preocupados por enfatizar y hacer respetar la dogmática de sus postulados teológicos,

autorizaron y aun promovieron especialmente durante los siglos que van del Renacimiento a la Ilustración. Su tipología textual abarca manuales inquisitoriales y tratados de demonología principalmente; por ello para su clasificación suele hablarse también de la probable conformación del género demonológico, pero la variedad de obras que parcial o totalmente se ocupan del tema es amplísima. Basta recordar los nombres de algunos de los más famosos en la historia cultural, en latín: *Formicarius* de Nider (1475), *Malleus maleficarum* de Kramer y Sprenger (1484), *Tractatus diversi super maleficiis* de Gandino (1560), *De magorum daemonomania libri IV* de Bodin (1581), *De confessionibus maleficarum et sagarum* de Binsfeld (1591), *Disquisitionum magicarum libri sex* de Del Río (1599-1600), y en castellano: *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la posibilidad y remedio dellas* de Martín de Castañega (1529), *Reprouacion de las supersticiones y hechizerias* de Pedro Ciruelo (1538), y *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia, y poder del demonio* de Gaspar Navarro (1631).

A través de su intento adoctrinador y corrector, los autores de estos exitosos libros –varios con diversas reediciones– compilaron, analizaron e interpretaron las creencias que las sociedades renacentista y barroca repetían para explicarse los secretos de la naturaleza y el mundo preternatural; y al mismo tiempo, con mayor o menor conocimiento teológico y grado de credulidad respecto al funcionamiento real de la magia y la participación de los demonios en la vida cotidiana, construyeron sorprendentes mitos y fantasías al recrear fabulosamente algunas prácticas rituales de origen autóctono, mientras pretendían constreñir su enfoque al sistema de coerciones inquisitoriales, mismo que, amparado por la bula *Summis desiderantes affectibus*, emitida por Inocencio VIII en 1484 y el célebre *Martillo de las brujas*, por lo común calificó de herejía a toda manifestación mágica así fuera inocua o tradicional. Por lo tanto no resulta reiterativo sostener que los pasajes narrativos emparentados con la narrativa fantástica moderna que adosan continuamente tales tratados contra la magia y las supersticiones fueron redactados, al menos en parte, por la imaginación censora de los teólogos. De lo que también se deduce que los tópicos fantásticos, como el vuelo nocturno, el aquelarre, la transfiguración, el encantamiento, y personajes como el diablo, la bruja, el hechicero y el demonio familiar, son una herencia de

la tradición discursiva contra las supersticiones, que bien dio cuenta de la conmoción humana ante el cruce entre la *fascinatio* y la *maravilia*.

Las anteriores afirmaciones constituyen en realidad parte de una hipótesis que está por desarrollarse y que se ha sugerido por varios de los que discutimos el tema. A finales del siglo XVIII la magia y su tratamiento erudito tienden a esfumarse de la historia del libro, pues salvo los aportes parcialmente escépticos que el benedictino español Benito Jerónimo Feijoo expuso en su *Teatro crítico universal*[1], y algunos capítulos dedicados al tema en discursos catequéticos, no hay más producción de tratados de magia propiamente dichos; el género casi desaparece ante el embate de los ilustrados y la modificación del esquema político-social. Los supuestos alrededor de acontecimientos mágicos fueron criticados también por los filósofos de nuevo cuño, pensadores del estilo de Voltaire[2], renegaron del viejo sistema de creencias y mostraron con tono mordaz las nuevas percepciones racionalistas respecto tanto de la hipocresía religiosa como del acendrado fanatismo supersticioso.

Si su escritura, lectura y circulación durante los siglos XVI y XVII fue tan profusa, uno se pregunta: ¿a dónde fue a parar? La literatura gótica, el romanticismo y la narrativa fantástica tienen mucho que responder, llegado el caso de rastrear los vestigios del pensamiento mágico que en otras épocas se desfogaba desde el fenómeno de la brujería y la censura de las supersticiones. Simon Pieters afirma: "La novela fantástica de la brujería satánica y la caza que le siguió fue el prólogo o la introducción a la moderna literatura fantástica que nació justamente en el siglo XVIII, más o menos al mismo tiempo que se apagaron las últimas hogueras" (225).

Efectivamente es posible rastrear algunos aspectos característicos de la fenomenología mágica-diabólica pertenecientes a la narratología no intencionalmente literaria de los tratados demonológicos en las obras

1. Ver Benito Jerónimo Feijoo, *Ilustración apologética,* Madrid, Francisco del Hierro, 1729; *Teatro crítico universal,* Madrid, Imprenta Real de la Gaceta, 1765; *Cartas eruditas y curiosas,* Madrid, Gabriel Ramírez, 1765. Especialmente se sugiere consultar los siguientes textos: "Uso de la mágica", discurso 5, tomo 2 del *Teatro...* y "Contra la pretendida multitud de hechiceros", carta 15, tomo 3 de las *Cartas...*

2. En diversos opúsculos el anticlerical francés se ocupó del tema; sirve de ejemplo "Si es útil mantener al pueblo en la superstición" de su *Tratado de la tolerancia.*

de cariz literario que desde la segunda mitad del siglo XVIII van a conformar la literatura moderna, particularmente en la novela gótica. Las discusiones escolásticas acerca de la magia, la asamblea de brujas o Sabbat, los demonios y otros entes agotaron parte de su presencia superlativa en la iconografía y el discurso doctrinales para reintegrarse de lleno al mundo de la ficción maravillosa, si bien el enfoque de la narrativa fantástica dieciochesca suele puntualizar los errores del fanatismo supersticioso como un nefasto legado del sistema religioso.

Para la primera edición de la novela de Horace Walpole se intentó justificar el tratamiento que el autor hizo de los aspectos sobrenaturales; el redactor del prefacio afirma:

> Los milagros, las visiones, la necromancia, los sueños y otros acontecimientos sobrenaturales, se omiten en nuestros días incluso en las novelas. No ocurría así cuando nuestro autor escribió este relato, y mucho menos sucedía eso en los tiempos en los que suponemos que transcurrió la historia referida. La creencia en toda especie de prodigios estaba tan profundamente arraigada en aquellos tiempos de oscuridad, que un autor no sería fiel a los usos de su época si hubiese olvidado reflejarlos en su obra. (30)

Durante el siglo XVIII y poco a poco, la importancia de la percepción jurídica, teológica y moral de las prácticas mágicas fue desvaneciéndose y dio paso a las inquietudes estéticas y cientificistas alrededor de los fenómenos metafísicos. Como se sabe, la época abrió la puerta a la fantasmagoría, el ocultismo[3], las sociedades secretas, los ritos iniciáticos y la aplicación de la magia como espectáculo seudocientífico[4]. Las creencias fantásticas, las fábulas maravillosas, las aventuras de seres ultraterrenos y diversos relatos de terror, mitos, anécdotas y cuentos[5] alrededor del hombre expuesto a la contigüidad entre el bien y el mal pudieron reintegrarse al ámbito literario para expresarse como ficción y

3. En 1829 se escribe uno de los libros de ocultismo que en parte actualizan y reproducen desde la Modernidad aspectos mágicos y maravillosos; ver Salverte.

4. Esto se revela en la habilidad técnica de los grandes magos de finales del siglo XVIII y principios del XIX respectivamente: Étienne-Gaspard Robertson y Jean-Eugène Robert-Houdin. El primero con su linterna mágica y el segundo con sus autómatas sorprendieron a un público europeo todavía salpicado por la superstición; ver Aridjis.

5. Del siglo XIX destaca el trabajo antologador y recreador del bibliófilo Charles Nodier; ver su *Infernalia*.

arte del asombro en lugar de ejemplificar al pecado y la apostasía. Claro que esto no ocurrió en todos los estamentos sociales, pero muchos de los letrados de la época leyeron, escribieron e incluso satirizaron el pasado supersticioso[6].

La recreación de añejas épocas y su imaginada atmósfera tenebrosa requirió de la mitología diabólica originada por el discurso erudito del cristianismo católico y protestante. Walpole hereda y transfiere el mundo de ultratumba por convivencia ideológica y necesidad descriptiva. De tal modo que su obra prototípica, *El castillo de Otranto* (1764), representa, junto con otros ejemplos narrativos que procrearon la novela gótica, la pista de un visible cambio de discurso y significación cultural operado en la difusión del pensamiento supersticioso, el retorno de las fantasías, antaño consideradas malignas, al seno de la literatura.

El funesto acontecimiento que abre la historia contada prepara el escenario fantasmagórico y nigromántico: la primera explicación de la muerte del hijo de Manfred es el maleficio, a la manera en que se expresaba toda fatalidad inexplicable en las disertaciones cultas y populares acerca del poder diabólico: "–¡Villano! ¡Monstruo! ¡Brujo! –le gritó–. ¡Tú has matado a mi hijo!" (Walpole 54). Incluso en medio de la reflexión, aunque alterada, la búsqueda de las soluciones lógicas se enfrenta con los dicterios de los prejuicios y el peso de las creencias:

> […] declaró entonces con gran solemnidad que aquel joven era un nigromante, sin ningún género de duda, razón por la cual, hasta que la Iglesia tuviera conocimiento de los hechos, mantendría preso al mago, metiéndolo bajo aquel yelmo que ordenó levantar a sus criados al tiempo que dictaba que no se le procurasen alimentos, pues ya se bastaría él para alimentarse merced a sus artes infernales.(Walpole 54-55)

El episodio muestra aspectos paradigmáticos suficientes para comenzar a descifrar la influencia que el discurso erudito acerca de la magia y los demonios tiene en la narrativa gótica. En primer lugar la víctima propiciatoria en el ámbito de la brujería siempre es «el otro», desconocido, extranjero, cuya presencia intrusiva posibilita el desfogue

6. Leandro Fernández de Moratín apostilló la crónica acerca del gran auto de fe llevado a cabo en Logroño, España, en 1610; sus puntuales comentarios son una burla directa de las ideas acerca de las brujas y los procesos inquisitoriales; ver su *Quema de brujas*.

de los rencores sociales o personales acumulados; segundo, la existencia del mal diabólico no se cuestiona, el anatema tradicional del poder religioso, avalado por los facultativos de París[7], condenaba no creer en los brujos, la magia negra y la actividad de los demonios, por eso el autor hace afirmar al personaje que no hay duda de que el sujeto sea un nigromante y su auditorio lo asume sin más; tercero, la única instancia habilitada para solucionar y conjurar al mal es la Iglesia, y era obligatorio, so pena de perder los bienes, la libertad y el alma, denunciar ante el tribunal inquisitorial a los herejes, infieles, réprobos y pactantes; cuarto, una forma propia de los principios de simpatía mágica es la contención o anulación del mal a través de los mismos medios por los que se generó, así que el yelmo será la prisión del supuesto brujo; y quinto, se supone que los brujos han sido dotados por Lucifer, en la ceremonia del aquelarre, de un demonio familiar que los asiste y auxilia en sus necesidades, parodiando[8] la escena neotestamentaria del monte de los Olivos, se creía que los demonios alimentaban a sus adeptos.

Gérard de Nerval, al describir la vida y obra de Jacques Cazotte, autor de la novela corta *El diablo enamorado*, señaló la vigencia de creencias mágicas, entes fantásticos y ocultismo durante el siglo XVIII: "Rebosaban a la sazón las bibliotecas de libros referidos a la cábala y las ciencias ocultas; las más insólitas especulaciones de la Edad Media resucitaban bajo una forma ingeniosa e intrascendente propia para conseguirles a esas ideas remozadas el favor de un público frívolo, a medias impío y a medias crédulo, como el de las postreras etapas de Grecia y Roma" (43). Esto podría calificarse de un interés seudoilustrado por lo desconocido, apegado a la novedad secular, propio de «eruditos a la violeta»: "No se hablaba ya sino de espíritus elementales, simpatías ocultas, hechizos, posesiones, almas que migraban, alquimia y, ante todo, de magnetismo" (43). Sin embargo, esta moda de tertulia que explicaba los viejos asuntos supersticiosos mediante nuevos conceptos y categorías iba

7. Ver "The Theology Faculty of the University of Paris Condemns Sorcery (1398)" (Kors and Peters 127-132).

8. La parodia diabólica es uno de los formatos más repetidos para caracterizar y narrar las actividades de los demonios; los tratadistas consideraban que la simulación, imitación, inversión y burla del culto oficial constituía la manera en que se retaba a Dios. Por eso el aquelarre tomó la forma de una misa negra: todo lo sagrado se profanaba.

aparejada a genuinas reinterpretaciones en formatos líricos y narrativos. Nerval confirma el vínculo entre los tratados contra la magia y las historias de horror gótico: "La protagonista de *El diablo enamorado* no es sino uno de esos raros duendes cuya descripción podemos ver en los artículos Íncubo o *Súcubo* de *El mundo encantado* de Bekker" (43-44). El escritor prologuista se refiere a una de las muchas disertaciones que forman parte de la tradición referida[9].

Desde la perspectiva aquí expuesta, la novela de Jacques Cazotte, de 1772, sintetiza la tradición mágica-supersticiosa del acuerdo diabólico, acontecimiento fantástico nodal en la percepción de los demonólogos y eje moral justificador de las decisiones jurídicas inquisitoriales. El pasado inmediato al traslado narrativo que realizó Cazotte tenía en el diablo y el llamado «comercio ilícito», a una de sus cuestiones más delicadas y obsesivas en el cuidado de la fe, toda vez que el contrato con los demonios, expreso o implícito, significaba la total pérdida de la calidad cristiana e implicaba apostasía, brujería y herejía. Pero en *El diablo enamorado* la literatura logra dar una vuelta de tuerca a la prohibición doctrinal de los tratados contra la magia goética[10]; pues como luego lo hará el romántico ruso Mijaíl Lérmontov con su melancólico ángel caído enamorado de Tamara[11], la historia propone un inusitado demonio enamorado de su invocante.

Desarrollada en un mundo exótico, sensual y propenso a la concupiscencia, *Vathek* (1787) de William Beckford refuerza la idea de que la magia y el contacto con los demonios provienen de la satrapía orgullosa propia de otros pueblos, si bien es cierto que sus tórridas descripciones del califato de Samarra y la personalidad recia del califa Vathek bastan

9. *De Betoverde Weereld* o *El mundo encantado*, libro escrito por el reverendo holandés Balthasar Bekker, data de 1691. Es de enfoque cartesiano; sin negar la existencia de espíritus malignos y benignos, no admitía su injerencia en asuntos humanos. Eso le acarreó animadversión de sus pares calvinistas y fue expulsado de su Iglesia (ver Robbins 51-52).

10. La teoría demonológica estableció que podían operar en el mundo dos tipos de magia: la Goecia y la Teurgia; la primera provenía del pacto con el diablo y por tanto era ilícita, la segunda era un don divino sólo para elegidos y obraba los milagros.

11. Lérmontov escribió el poema *El demonio* mediante constantes revisiones y versiones entre 1829 y 1839. Bien puede tratarse del texto lírico romántico con la trama más intensa acerca del tema.

para valorar el preciosismo narrativo de la historia dramática de perdición del personaje principal por soberbia, pacto diabólico y magia.

El encuentro del árabe voluntarioso con el demonio encarnado en un enigmático y atroz hombre acaece gracias a la propia sed de poder y de conocimiento de secretos infernales propia del primero. La curiosidad y ansiedad de dominio, poder y posesión, más su carácter erótico lo abismarán tarde o temprano. En tal caso no hay manera de conjurar el mal, puesto que el héroe trágico no es cristiano y deberá perderse irremediablemente. Stéphane Mallarmé prologó la edición de 1876, en ella reseñó: "Algo fatal, algo que parece inherente a una ley apresura la caída, del poder a los infiernos, de un príncipe acompañado de su reino; solo, al borde del precipicio, quiso renegar de la religión oficial, en la que la omnipotencia se fatiga de ir unida a la universal genuflexión, por prácticas mágicas aliadas a un insaciable deseo" (Beckford 8).

En otros casos destaca una abierta y dura crítica al sistema clerical, de tal modo que los prejuicios, la ignorancia y el fanatismo, sumados a los acontecimientos criminales y de horror nacen del propio sistema que al perseguirlos los promueve para fines de lucro y control social. En otras palabras, subyace la denuncia de que las brujas, las herejías, los fantasmas y los demonios existen porque tales invenciones le convienen a la Iglesia. La novela *El monje* del inglés Matthew. G. Lewis, editada en 1796, inicia diciendo:

> Apenas sonó la campana del convento durante unos minutos, cuando la iglesia de los capuchinos ya estaba abarrotada de público. Pero la multitud no era devota ni tenía el deseo de instruirse. A pocos les impulsaban tales motivos; en una ciudad como Madrid, donde la superstición reinaba con tiranía, buscar la devoción sincera habría sido inútil. (19)

Lewis dibuja al personaje principal como un producto social, insiste en acusar de perversa a la influencia ideológica del medio religioso que condiciona las acciones del individuo y lo inducen a traicionar constantemente su capacidad de vergüenza, rectitud y racionalidad. Prevalece la percepción positivista de un hombre nacido bueno por estado natural que trasmuta su ética frente a los convencionalismos y procesos educativos que modifican para peor la naturaleza humana. En la novela,

religión católica, sistema eclesial, vida monacal, equivalen a superstición, con toda la carga peyorativa que implica:

> Se le enseñó a considerar la compasión por los errores de los demás como un crimen de la peor índole. La noble franqueza de su genio se transformó en servil humildad; y a fin de romper su ardor natural, los monjes aterraron su joven mentalidad colocándole delante todos los horrores que la superstición pudo proporcionarles. Le pintaron los tormentos de los condenados con los colores más tenebrosos, terribles y fantásticos, y lo amenazaron ante la más ligera falta con la condena eterna. Evidentemente, su imaginación, constantemente obsesionada en estos temas tremendos, volvió tímido y aprensivo su carácter. (Lewis 200-201)

A pesar de que la trama se centra en el drama pasional del propio monje Ambrosio y de los sujetos que sufren directamente las injusticias de su proceder, propiciado por un sistema religioso decadente, la novela aprovecha la tradición del discurso de las supersticiones y anexa aspectos esenciales del mito demonológico, especialmente la invocación de los espíritus y el pacto diabólico implícito:

> Vio su curiosidad plenamente saciada y su ambición ampliamente gratificada. Dictó leyes a los elementos; llegó a subvertir el orden de la naturaleza. Sus ojos leyeron los mandatos del futuro, y los espíritus infernales estuvieron sometidos a su voluntad. […] Mi tutor no me ocultó su más preciosa adquisición. […] Como a ti el solo pensamiento de la magia me hacía estremecer; como tú, me había formado una idea terrible de las consecuencias de invocar a un demonio. (Lewis 225)

En conjunto, la novela constituye una dura crítica contra la sociedad española y su acendrado sentido de la fe, pero especialmente denuesta las características externas e internas del sistema religioso regular que inciden negativamente en la preparación, las acciones, el pensamiento y la libertad del individuo.

Por su parte, la recientemente recuperada obra del polaco Jan Potocki, *Manuscrito encontrado en Zaragoza*[12], refleja el gusto y conocimiento que el autor tuvo por la España antigua. Expresando sus experiencias geográficas personales y las leyendas, creencias y supersticiones europeas, los relatos que componen la novela son un verdadero crisol de imaginería y

12. Probablemente escrito a finales del siglo XVIII.

magia en las que por supuesto campea el prejuicio que ubica la maldad en el otro, el desconocido, el extranjero, el infiel, el diferente.

España es, en la narración, un gran escenario de ficciones mágicas, fecundo en fechorías e incidentes en los que la magia, el prodigio y la maravilla se entremezclan con las oscuras personalidades de sujetos apenas diferenciados por su actitud y fe en el destino. Prevalece una ambigua distancia escéptica del narrador, que contrasta con el ambiente lúgubre y las circunstancias fantásticas:

> No creía que el diablo le hubiera retorcido el cuello al ventero, pero no comprendía nada de su trágico final. [...] Dio doce campanadas; como es de todos sabido, los fantasmas sólo tienen poder desde medianoche hasta el canto del gallo. [...] Al instante siguiente, la puerta del aposento se abrió y vi entrar una figura completamente negra, pero no aterradora, porque era una hermosa negra semidesnuda que sostenía una antorcha en cada mano. (Potocki 44)

En esta continuidad de historias engarzadas, más que temática específica el lector enfrenta un mundo de maravilla que pone en la proximidad lo extraño. Potocki explora, al parecer sin un sistema previo de cohesión o plan unificador (a fin de cuentas la obra es una antología de historias con una guía o idea estilística), la vecindad constante entre el aventurero y el mundo lleno de misterios y presencias que modifican la percepción de la realidad llana para acercarla a la maravilla casi inverosímil. La diversidad de tramas logra reflejar un criterio de modernidad, muestra que una cultura se compone de posibilidades diferentes, así como de influencias y personajes inusitados.

En general la aproximación, o mejor dicho la contigüidad, entre los mitos diabólicos y la ontología de la literatura es un hecho y un acuerdo tácito de los investigadores que explican el derrotero de las percepciones mágicas, así que la factibilidad de su encuentro en textos de diversa índole no es discutible[13], incluso Pieters se pregunta: "¿No será Yahvé un

13. Por otro lado, la producción dramática hispánica de finales del siglo XVIII y principios del XIX contiene una inquietante gama de historias relacionadas con la magia y los conceptos cuya censura ocupó tiempo y análisis durante las épocas renacentista y barroca. El llamado "teatro de magia", heredero del de "magia y maquinismo", dio continuidad y cobijo al pensamiento mágico supersticioso tanto como la narrativa gótica. Sus tramas, sostenidas por el funcionamiento técnico-ilusionista de los medios tramoyísticos, fusionan comúnmente un conflicto romántico y de poder político entre miembros de

personaje de literatura fantástica que aún no hemos acabado de escribir? ¿Como los ángeles, los demonios y el Diablo?" (301). Continuamente el autor nos lleva a afirmar que todo lo que hay que suponer respecto al diablo y su radio de influencia es literatura fantástica.

El aparente final, dentro de la línea histórica del tiempo, del fenómeno sociológico, jurídico y discursivo que significó disertar y construir los relatos de la brujería y el mal sobrenatural, en realidad refiere la transformación del pensamiento mágico –dentro del cual el diablo juega un papel preponderante y muta hacia la multiplicidad en tanto personaje de la fantasía– al iniciar el mundo moderno. La readaptación literaria implica la necesidad de ubicar la mutación como un acontecimiento narrativo y ya no más dogmático-moralizante:

> Los gobiernos y las administraciones de justicia dejaron de creer en la realidad de la brujería satánica, los vuelos al sabbat, los sortilegios; dejaron de cazar y quemar brujas, cuando la aparición de la moderna literatura fantástica europea relevó a los demonólogos y jueces como inventores de historias; se paró de quemar cuando se comenzó a escribir. (Pieters 301-302)

En todo caso la virtual desaparición de las discusiones acerca de la magia y los demonios y su nuevo correlato en la novela gótica, el romanticismo y la literatura fantástica en general subrayan la imposibilidad de su eliminación total como eje fundante de la cultura, muy a pesar de los desesperados gritos liberales del siglo XVIII. Y al mismo tiempo resulta poco creíble su adscripción perenne a la antigua ideología censora.

familias nobles que se desarrolla en las cortes de lugares exóticos como Rusia y Persia con recursos mágicos. Amor y magia se combinan y auxilian uno al otro para el desarrollo sentimental de los personajes. El binomio no es nuevo ni inusual: la magia amorosa fue durante mucho tiempo una de las vertientes más constantes de la tradición supersticiosa, los procesos inquisitoriales y la producción editorial en manuales, grimorios y tratados de magia.

El catálogo de obras es amplio, algunas anónimas de finales del siglo XVIII son: *El mágico de Eriván*, *El mágico de Brocario* y *El mágico de Astracán*; como el género se extendió hasta el siglo XIX, algunas tuvieron éxito en taquilla, por ejemplo las muy famosas *El anillo de Giges* de José de Cañizares y *La pata de cabra* de Juan de Grimaldi. En todas ellas hay funcionalidad de la magia para solucionar los nudos de la trama y referencias al discurso mágico supersticioso, entre exotismo geográfico, protagonismo de la tramoya (fantasía y maravilla escénicas), enredos y conflictos amorosos.

Nodier[14], para quien estaba claro el vínculo reintegrador que retrotraía la magia hacia la literatura por natural corrección histórica de su tiempo, señaló: "Las cuestiones sobre lo fantástico pertenecen en sí mismas al dominio de la fantasía. ¡Dios me guarde de despertar, en lo que a ellas se refiere, las miserables disputas de los escolásticos de los pasados siglos y de transportar una querella teológica al terreno de la literatura, en interés de la gracia de lo maravilloso y del libre arbitrio del espíritu!" (203). Podemos afirmar que el gusto antropológico por lo sobrenatural no concluyó cuando los teólogos dejaron de publicar tratados de demonología, sino que su necesaria presencia en el pensamiento mágico colectivo migró hacia su lugar de origen, hacia la fuente primigenia, la ficción literaria.

14. En *Los demonios de la noche*, Charles Nodier, distinguido bibliófilo, además de narrar, diserta sobre el tema en el opúsculo "Sobre lo fantástico en la literatura", lo cual puede considerarse como una especie de planteamiento teórico general para describir los elementos fantásticos de su creación y de las obras que leyó.

Bibliografía

Aridjis, Chloe. *Topografía de lo insólito. La magia y lo fantástico literario en la Francia del siglo XIX*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Beckford, William. *Vathek (Cuento árabe)*. Pról. de Stéphane Mallarmé. Barcelona: José J. de Olañeta, 2001.

Cazotte, Jacques. *El diablo enamorado*. Madrid: Siruela, 2005.

Fernández de Moratín, Leandro. *Quema de brujas*. Valencia: Océano, 1999.

Kors, Alan Charles, y Edward Peters, eds. *Witchcraft in Europe 400-1700. A Documentary History*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.

Lérmontov, Mijail. *El demonio. Poema oriental.* Jaén: Universidad de Jaén, 1997.

Lewis, Matthew G. *El monje*. México DF: Lectorum, 2005.

Molina Foix, Juan Antonio, ed. *Frenesí gótico*. Madrid: Valdemar, 2005.

Nerval, Gérard de. "Cazotte: su vida, su juicio y sus profecías y sus revelaciones". En Nodier, Charles. *Infernalia*. Madrid: Valdemar, 1997.

Nodier, Charles. *Los demonios de la noche*. Barcelona: Abraxas, 2003.

Pieters, Simon. *Diabolus. Las mil caras del diablo a lo largo de la historia*. Barcelona: Zenith, 2006.

Potocki, Jan. *Manuscrito encontrado en Zaragoza.* Madrid: Valdemar, 2002

Robbins, Rossell Hope. *Enciclopedia de la brujería y demonología*. Madrid: Debate/Círculo, 1988.

Salverte, Eusebio. *Las ciencias ocultas. Ensayo sobre la magia, los prodigios y los milagros*. Barcelona: Alta Fulla, 1998 [facsímil de la edición de 1865].

Voltaire. *Tratado sobre la tolerancia*. Barcelona: Espasa, 2006.

Walpole, Horace. *El Castillo de Otranto.* Madrid: Valdemar, 2008.

Lo sobrenatural y el espacio andino en Sánchez Lihón y César Vallejo

Mara L. García
Brigham Young University

Los escritores peruanos César Vallejo Mendoza (1892-1938) y Danilo Sánchez Lihón (1944) son un gran ejemplo del manejo de lo sobrenatural en el espacio andino. Ambos autores nacieron en Santiago de Chuco, pueblo ubicado en la serranía peruana, se nutrieron del folclore, de la cultura y del espacio santiaguino, elementos que plasmaron en su narrativa. En *Amado ser, amado estar*, Sánchez Lihón anota: "Casi puedo decir que nací con César Vallejo: somos del mismo pueblo. Vine al mundo y me crié en la misma calle donde él nació y se crió. Jugué en el poyo, en el cuarto y en el zaguán de su casa" (9).

Existen muchas coincidencias entre estos escritores, a pesar de que nacieron en siglos diferentes. Estudiaron en la misma escuela primaria y fueron alumnos brillantes hasta que egresaron de la universidad. Los dos recrean su lar natal en sus obras, destacando la belleza, los misterios, el paisaje y lo telúrico del ámbito rural. El espacio familiar y lo autobiográfico también condimentan sus textos. Así los miembros de la familia nuclear y extendida son protagonistas en la obra creativa de ambos autores. Maestros dedicados, periodistas y críticos, preocupados por el sufrimiento y la orfandad del ser humano. El uno y el otro jugaron en los campos de Santiago de Chuco, bebieron de la magia de su

pueblo y fueron receptores de los cuentos de aparecidos que les narraban sus familiares junto al fogón de sus casas o durante la cena, una vez que había caído la noche.

La sierra peruana de Santiago de Chuco y la noche infunden el ambiente propicio para los espíritus y almas en pena y ambos autores se inspiran en estos ámbitos capturando con maestría el firmamento, el paisaje y sus espacios con presencias sobrenaturales. La luna incrementa el silencio alumbrando en la oscuridad y aumentando la imaginación y el miedo de los seres vivos. Tanto Sánchez Lihón como César Vallejo aprovechan el embrujo del silencio y misterio santiaguino para enriquecer sus historias, logrando que el receptor se interne en escenarios maravillosos y a la vez sorprendentes. León Ordóñez, al referirse al pueblo chuco, escribe: "En torno a Santiago, la noche presenta caracteres de silencio y hondo recogimiento […] la noche, siempre, engendra terror, grave incógnita; al amparo de su manto" (7-8).

Danilo Sánchez Lihón y César Vallejo se alejaron físicamente de su Santiago de Chuco querido por muchos años, pero siempre lo guardaron en lo más hondo de su ser, llevando la tierra natal "clavada en el alma". En las obras de los dos autores, motivo de análisis, lo inadmisible y lo desconocido irrumpen en la vida de los narradores protagonistas, niños y adultos, ocasionando turbación y miedo en los personajes y en los lectores. Danilo Sánchez Lihón, como César Vallejo Mendoza, presentan narradores/personajes que se tropiezan con fantasmas que deambulan por las casas y los caminos, provocándoles turbación y miedo. Lovecraft afirmó que "el principio de lo fantástico no se encuentra en la obra sino en la experiencia particular del lector y esa debe ser el miedo" (citado en Roas 31).

El pueblo de Santiago de Chuco, su infraestructura y lo sobrenatural, están presentes en los relatos de estos escritores, con los propósitos de explorar lo telúrico, la riqueza espiritual y cultural de esta tierra, y mostrar la adherencia del autor a la tierra oriunda y la búsqueda de autenticidad. También destacan el folclor del terruño andino, donde los aparecidos forman parte de su entorno familiar, propio del espacio de misterio y fascinación que rodea al pueblo chuco. Vallejo nunca olvida su terruño amado y lo plasmó en "Telúrica y magnética": "¡Sierra de

mi Perú, Perú del mundo,/ y Perú al pie del orbe; yo me adhiero!". Igualmente Sánchez Lihón derrama todo el elogio a su lar andino en su texto *Tierra natal*.

Los lectores penetran en una atmósfera inquietante, llena de sorpresas y dudas, al mismo tiempo que disfrutan del ambiente fabuloso y mágico de Santiago de Chuco. El pueblo de la sierra se describe como un ámbito fascinante, con una cultura rica, pero a la vez alarmante, introduciendo al lector en un clima preñado de asombro en el que los muertos se entrevistan con los vivos, desafiando la realidad objetiva de los personajes y del lector. David Roas, en "La amenaza de lo fantástico", explica al respecto:

> La aparición incorpórea de un muerto no sólo es terrorífica como tal (tiene que ver con el miedo a los muertos, que, en definitiva, representa *lo otro*, lo no humano), sino que, además, supone la transgresión de las leyes físicas que ordenan nuestro mundo: primero porque el fantasma es un ser que ha regresado de la muerte […] al mundo de los vivos […] y segundo, porque para el fantasma no existe el tiempo […] o el espacio. Esa característica transgresora es la que determina su valor en el cuento fantástico. (8-9)

Danilo Sánchez Lihón y César Vallejo nos convocan en sus relatos a experimentar encuentros con seres del más allá, al mismo tiempo que nos hacen partícipes del miedo y la angustia que ellos experimentaron durante esos encuentros inadmisibles, que alteraron, muchas veces, la comprensión racional. Para estos propósitos revisaremos "Más allá de la vida y la muerte", de *Escalas melografiadas*, de César Vallejo, y "Creer o no creer", de la colección *Piedra de almas que penan*, de Sánchez Lihón. Antes de analizar los relatos es importante mencionar algunos estudios críticos sobre lo fantástico por ser relevantes en este artículo. Flora Botton Burlá, al referirse a un hecho fantástico asienta:

> Sabemos que no puede ser explicado por medio de las leyes del mundo que conocemos, pero que se presenta definitivamente dentro de este mundo conocido. Sabemos que, frente al hecho anormal, tenemos dos opciones: o se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de nuestra imaginación, y entonces las leyes del mundo son las que conocemos; o bien el hecho ha tenido lugar realmente, forma parte de la realidad, pero entonces la realidad no es la que conocemos, está regida por leyes desconocidas por nosotros. (17)

La investigadora recalca que ante estas dos alternativas, la duda y la ambigüedad son fundamentales para que se trate de un texto fantástico. La participación del lector es esencial y este penetra en una atmósfera inquietante ante los acontecimientos inadmisibles que está presenciando. Claudio Bogantes Zamora, por su parte, explica: "Un texto auténticamente fantástico es aquel que logra crear en el lector, a través de un elemento que escapa a la lógica del realismo cotidiano, una especie de inseguridad y desasosiego" (40). Al igual que los protagonistas, los lectores también se sorprenden ante lo anormal que irrumpe en el mundo consuetudinario, surgiendo la duda y la angustia. Como lo asevera Todorov, la vacilación del lector y de uno o más de los personajes es esencial en la literatura fantástica[1].

Tanto Danilo Sánchez Lihón como César Vallejo presentan escenarios como la casa, el cementerio y el pueblo de Santiago, donde el narrador/personaje tiene encuentros fortuitos con aparecidos. Para Roger Caillois, algunas categorías, que pueden tener infinitas variantes, de la literatura fantástica, son: "El alma en pena que exige el cumplimiento de determinada acción para reposar, el espectro condenado a un tránsito desordenado y eterno, la muerte personificada que aparece entre los vivos" (citado en Harry Belevan 76-77), entre otras.

El narrador, personaje innominado en "Más allá de la vida y la muerte", regresa a su aldea natal después de once años de ausencia y se encuentra triste por la pérdida de la madre, dos años atrás. En su viaje pasa por su casa de la niñez, donde experimenta turbación ante un suceso anormal, siendo la morada de los padres el primer contacto con lo sobrenatural. Después de varias peripecias llega a la hacienda del tío, adonde se había mudado su familia, después de la muerte de su progenitora. Allí la madre difunta lo recibe ante el asombro del narrador, quien palpa su "adorable cabecita encanecida" lleno de incredulidad.

1. Según la óptica de Todorov: "Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural" (24). "Esta vacilación también puede ser sentida por un personaje" (30). "La vacilación del lector, es, pues, la primera condición de lo fantástico, pero es necesario que el lector se identifique con un personaje en particular" (36). "Finalmente, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética" (30).

Para Vallejo la madre está conectada con lo familiar y el ámbito de su casa. La madre representa la fuerza vital en la vida del poeta y es paradigma de amor, consuelo y felicidad. Referencias a la madre en la poesía y narrativa de Vallejo aparecen por la desaparición de ella en 1918. En su narrativa y en poemas como en *Trilce* XXVIII, el hablante lírico resalta su dolorosa orfandad y su apego al ser materno.

César Vallejo infiltra al lector en un escenario andino, destacando la belleza de la sierra estival del mes de julio. Desde las primeras líneas, el autor de *Trilce* hace referencia al "viento amarrado a cada peciolo manco del mucho grano que en él gravita" (21). El viento está conectado con el pueblo porque este "es un aliado para el hombre andino y oculta en su entraña transparente y mágica, fabulosos tesoros" (Sánchez Lihón *Tierra Natal* 59). El viento también sirve como instrumento para crear una atmósfera de inquietud: "Mi animal resopló de pronto. Cabillo molido vino en abundancia sobre ligero vientecillo, cegándome casi" (23). El narrador nos comparte que llega vacilante y perplejo a su tierra y en su narración escribe: "Doblé la última esquina, y, al entrar a la calle en que estaba mi casa, alcancé a ver una persona sentada a solas en el poyo de la puerta. Estaba sola. Muy sola. Tanto, que, ahogándome el duelo místico de mi alma, me dio miedo" (23). Según la visión de David Roas: "Lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad" (8). En su trayecto, el narrador encuentra el viento de Santiago, sus campos, el cementerio y la casa. Es el redescubrimiento de sus orígenes que estaban latentes antes del regreso, porque la tierra y sus fantasmas forman parte de su identidad. Es el encuentro con la "Pacha mama" que le evoca memorias de su niñez y adolescencia y la aproximación a sus raíces, la recuperación del amor a lo suyo y la lealtad a sus tradiciones y creencias. El viento y la parva de cebada son escenarios que van preparando el ambiente misterioso al que se va aproximando el narrador/personaje. No falta el panteón que lo recibe suntuoso: "Y todavía, hacia el lado de oriente, sobre la linde de un promontorio amarillo brasil, se veía el panteón retallado a esa hora por la sexta tintura postmeridiana"[2] (23).

2. Según la óptica de Sánchez Lihón: "Entonces, toda presencia que tuviese ese carácter de ánima su punto de salida es el cementerio. Miramos mucho en Santiago de Chuco el cementerio, porque es una colina elevada" (entrevista inédita).

No falta la noche en el relato y esta se torna propicia para que el miedo invada al narrador/personaje y cuestione su espacio real textual.

La casa es el espacio donde el narrador y su hermano Ángel, que está de paso, evoquen el recuerdo de la madre muerta. El paseo por la morada es una rememoración de escenas familiares muy conectadas con la madre que nutre lo espiritual y el alimento físico representado por el pan en la despensa. En la vivienda, "una centella, de esas que vienen de lejos, le vació las entrañas a la noche" (25), y cuando el narrador se restriega los ojos todo había desaparecido y se sentía en una tumba. Este suceso extraño le parece inconcebible y piensa que no podía haber acaecido. A partir de entonces el narrador experimenta sucesos insólitos. Más adelante, en su trayecto, una anciana le advierte que tiene la cara ensangrentada. Este comentario le recuerda "que había juntado el rostro al de Ángel que lloraba" (26) y esto ocurrió en la casa de los padres. Al llegar a la hacienda del tío, la madre difunta sale a recibirlo y exclama: "¿Tú vivo? ¿Has resucitado? ¿Qué es lo que veo, Señor de los Cielos? […] Sí, mi madre estaba allí. Vestida de negro unánime. Viva. Ya no muerta. ¿Era posible?" (28). Muy angustiante el encuentro con la madre muerta, ya que ella también está espantada y lo cree muerto. Este suceso inconcebible le hace dudar de su racionalidad: "—Sí, te veo —respondí—, te palpo. Pero no creo. No puede suceder tanto imposible. "—¡Y me reí con todas mis fuerzas!" (30).

De la misma forma que el narrador/personaje vacila ante los hechos inadmisibles, el lector pone en duda la veracidad de la escena y piensa que se trata de una alucinación por la pena de la madre muerta, sin encontrar una solución al misterio. Según Botton Burlá, "los cuentos plenamente fantásticos al no tener solución del misterio, tampoco tienen, por lo general, un desenlace" (40). El narrador, que también es un escritor interior, no entiende la sacudida que tuvo ante este hecho sorprendente, y cuando se encuentra en su habitación recuerda ese momento pesadillesco:

> No habrá palabras tampoco para expresarla ahora ni nunca. Y hoy mismo, en el cuarto solitario donde escribo está la sangre añeja aquella y mi cara en ella untada y la vieja del tambo y la jornada y mi hermano que llora y a quien no beso y mi madre muerta y […]

> […] Al trazar las líneas anteriores de huido disparo a mi balcón, jadeante y sudando frío. Tal es de espantoso y apabullante el recuerdo de esa escarlata misteriosa… (26-27)

La proliferación de elipsis indica la angustia y el miedo que siente al recordar lo que le sucedió al narrador/personaje, que no puede expresarlo con palabras. El lector tiene que formular lo que no se cuenta e imaginar lo no expresado. Ha sido un viaje físico y de aprendizaje para el narrador sin nombre, donde su tierra, la casa y lugares aledaños son una fuente de conocimiento para él y para los receptores. Ambos quedan dudando ante lo sucedido, sin encontrar esclarecimiento ni solución a lo ocurrido como en todo cuento fantástico.

Sánchez Lihón, al igual que César Vallejo, nos afinca en un espacio telúrico bello que describe con maestría, pero al mismo tiempo misterioso. Este escritor nos hace conocer espacios mágicos como en *La piedra bruja*, en donde de noche "juguetean los duendes, se bañan las brujas y adquieren sus poderes mágicos" (10). Los aparecidos deambulan entre los vivos y aparecen en el momento menos sospechado. Danilo, al igual que el vate universal, en sus escritos deja asentado el amor por su tierra y su arraigo a ella. Entrar en los textos de Sánchez Lihón es introducirse y ser parte del espacio santiaguino, con su espiritualidad y su cultura.

En "Creer o no creer", de *Piedra de almas que penan*, el narrador adulto evoca una experiencia que le ocurrió en la casa de su tierra natal, Santiago de Chuco, cuando era un adolescente. Mientras él se encontraba en su cuarto, durante la noche en el escalón escuchó un quejido de mujer. El miedo lo inundó, sin embargo en su mente pidió una prueba de que existían fantasmas; tan pronto terminó de hablar, del altillo le tiraron una piedra. La luna llena y el ladrido del perro aumentan el ambiente de miedo y los temores del joven se materializan en gemidos, acrecentando la inquietud del personaje y del lector. Pensó que fue una casualidad, al mismo tiempo juró que creería, si le arrojaban otra piedra. Tan pronto terminó de concebir la idea le cayó una segunda piedra a sus pies. Al día siguiente despertó con el canto del gallo y las dos piedras estaban mirándolo como testigos. Según Sánchez Lihón, en la piedra "se esconde la vida más pura, la más temblorosa, la más prístina y sutil. La vida en armonía con la muerte. Por fin solidarias y enlazadas" (*Tierra natal* 80). El jovencito, obediente y de actitud reverente, las juntó y las

llevó al cementerio. Ante este suceso increíble, el lector vacila y piensa que todo está en la imaginación de Freddy, ya que se rompen las leyes que rigen el mundo existente. Como anota Roas, lo sobrenatural amenaza nuestro mundo concreto, "que hasta ese momento creíamos gobernad[o] por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real" (8).

La casa se transforma en el escenario principal en "Creer o no creer". Este espacio es el lugar de encuentro con lo inadmisible y el personaje principal, Freddy, gana una lección sobre la existencia del más allá. Al principio el pánico lo invade y se espanta, pero luego admite la existencia de lo sobrenatural sin encontrar una respuesta a lo ocurrido.

Como lectores pensamos que tal vez es producto de su imaginación o del espanto; sin embargo, al día siguiente nos damos con la sorpresa de que las dos piedras arrojadas por los muertos son objetos tangibles, aumentando nuestra sorpresa y zozobra. En una noche el narrador/personaje aprende que las almas que penan habitan en las casas y que las casas tienen alma y guardan misterios inexplicables[3]. El narrador es consciente de lo que acaba de experimentar y no se atreve a mirar hacia arriba: "Y tenía la sensación, la evidencia y la certeza absoluta de que frente a mí y hacia arriba alguien me estaba mirando desde la boca del terrado. Y que si alzaba mis ojos allí lo vería […] aunque intuía que si lo hacía iba a enloquecer o quedar allí fulminado para siempre" (34). Ante este aprendizaje el jovencito se desploma en un llanto incontenible. Las lágrimas son símbolo de madurez y conocimiento. No es el llanto de un niño, sino de alguien que ha crecido "por haber llegado a una verdad implacable" (36).

El cementerio se observa desde la casa y los muertos se pasean por las moradas de los vivos. El narrador también asimila que el camposanto y sus muertos es un lugar solemne al que se le debe respeto. Al día siguiente, cuando Freddy se despierta, va a comprobar su pesadilla y en el lugar de los hechos:

3. "Las casas se esconden a llorar cuando nos ven entrar y mirar con ojos líquidos cada rincón reviviendo cada instante de nuestra vida" (Sánchez Lihón, *Tierra natal* 33).

> Allí estaban las dos piedras. Eran piedras de río, por lo pulidas, como dos puñales testimoniando un crimen, un delito o una verdad ineluctable. Las junté y una tarde las dejé en el cementerio. Se me había hecho evidente una orden: de que ese era el lugar en donde debían estar y yo dejarlas. (36)

El pueblo, la casa familiar y el cementerio toman un papel relevante en las historias de estos autores santiaguinos. Estos espacios están ligados a lo sobrenatural representado por las almas que penan, que trascienden la realidad. En su contacto con estos lugares los narradores y los lectores descubren lo sobrehumano y aprenden, después de una experiencia difícil, que los aparecidos existen e intervienen en la realidad. Estas almas protagonistas buscan lugares y momentos propicios como los pueblos, las casas, los caminos, etcétera, aprovechando la solemnidad y la oscuridad de la noche, o un momento propicio para hacer sus apariciones o manifestarse a ciertos vivientes.

El cementerio, simbólicamente, está conectado con la casa y con Santiago de Chuco. Es un lugar señorial que divisa el narrador de "Más allá de la vida y la muerte" desde que entra al pueblo. La conexión de los vivos y los muertos también se establece a través de elementos tangibles, como las piedras, que parecen inconcebibles para los lectores por romper con las leyes de nuestro universo.

Cuando ocurre lo sobrenatural, el narrador adulto se encuentra acompañado por el hermano o la anciana del hospedaje, en el caso de Vallejo. En el cuento de Sánchez Lihón el narrador adolescente se enfrenta a lo inadmisible, solo. En ambos autores lo inconcebible no los destruye; al contrario, son encuentros positivos que los ayudan a entender el folclore de su pueblo. Ya no se trata de historias contadas junto al horno familiar o en la oscuridad de la noche. Allí en el terruño andino nacen las supersticiones y los cuentos de espectros que, sumados a la naturaleza que las puebla, conforman esa magia y personalidad del lugar.

Bibliografía

Belevan, Harry. *Teoría de lo fantástico*. Barcelona: Anagrama, 1976.

Bogantes Zamora, Claudio. *Lo fantástico y el doble*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1999.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.

León Ordónez, Zoilo. "Presencia del hogar en la poesía de César Vallejo". Cajamarca: Talleres Gráficos de la Universidad Nacional de Cajamarca, 1981.

Morales, Ana María. "Las fronteras de lo fantástico", en: *Signos* 2.2 (2000): 47-61.

Roas, David. "La amenaza de lo fantástico", en: *Teorías de lo fantástico*. Madrid: ARCO/LIBROS, 2001: 7-44.

Sánchez Lihón, Danilo. *Amado ser, amado estar: Terruño e infancia en César Vallejo*. Santiago de Chuco: Municipio Provincial de Santiago de Chuco, 1997.

——. *Tierra natal*. Lima: Editorial San Marcos E.I.R.L., 2009.

——. *Piedra de almas que penan.* Callao: Capulí, Vallejo y su Tierra, 2012.

——. *La piedra bruja*. Lima: Editorial San Marcos E.I.R.L., 2009.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México DF: Premiá, 1981.

Vallejo, César. *Cuentos completos*. México DF: Premiá, 1986.

La versión vampírica de las Guerras Carlistas en *Las historias naturales* de Juan Perucho

Jael Tercero Andrade
Universidad Nacional Autónoma de México

En una época insólita para la libre imaginación en España –dominada por el paradigma estético del realismo social entre los años cincuenta y sesenta del siglo XX–, Juan Perucho (1920-2003) fue uno de los pocos escritores de contracorriente que apostaron por la fantasía como vía alterna al canon. Su segunda y más célebre novela, *Les històries naturals* (1960), no se dio a conocer fuera de Cataluña hasta que apareció la traducción castellana de José Corredor Matheos en 1968, *Las historias naturales*. La obra relata la travesía que emprende el naturalista Antonio de Montpalau para investigar primero unas muertes extrañas acaecidas en Pratdip y, después, para perseguir al responsable: el vampiro Onofre de Dip. Estas aventuras suceden en medio de un país en plena guerra de sucesión entre los partidarios de la regenta María Cristina y la reacción que apoyaba a don Carlos, hermano del difunto rey Fernando VII, desavenencia política que desde 1833 desató una serie de enfrentamientos conocidos como Guerras Carlistas.

Con esta narración contextualizada en la primera y más cruda de esas luchas civiles, Perucho fusiona el mito literario del *Drácula* de Bram Stoker con la leyenda catalana del dip. En la provincia de Tarragona se creía que el dip era una especie de perro nocturno que se alimentaba de la sangre del ganado y, en ocasiones, de la humana. De acuerdo con *Las historias naturales*, Onofre de Dip era el antiguo señor de Pratdip,

población a la que da nombre; cuando el rey Jaime I estaba por desposar a la princesa Violante de Hungría en el siglo XIII, este gallardo caballero viajó como embajador a la corte misteriosa. Sin embargo, no llegaría a su destino porque, en camino de atravesar los laberínticos Cárpatos, fue "huésped del castillo de la bellísima duquesa Meczyr" (Perucho 142), a cuya seducción cayó rendido para ser enseguida contagiado de la maldición vampírica en una funesta Noche de San Juan. El autor incluso se permite emparentar al dip con otras leyendas populares de la cultura catalana sobre aparecidos que concuerdan con este perfil diabólico: la de 'el Mal Cazador' que sale en las noches con su jauría fantasmal y el renegado conde Arnau, cuyo castillo en ruinas de Mataplana escogerá Onofre de Dip como última guarida.

Esta original adaptación está hecha en clave de parodia irónica o moderna (Hutcheon 1978: 468), pues la síntesis bitextual que resulta de la reescritura de *Drácula* responde a un *ethos* cómico a partir de ciertas incongruencias verbales y situacionales que manifiestan una distancia crítica respecto del original. Si el maléfico vampiro hizo en el pasado las veces del intrépido Jonathan Harker en su viaje a los Cárpatos, el protagonista de la novela es el símil paródico del doctor van Helsing: el mencionado Antonio de Montpalau, un hombre de ciencia que en la práctica contradice repetidamente su exaltado discurso racionalista. Tras su llegada a Pratdip, leemos que "desplegaba *una actividad altamente elogiable*. *Después de comer*, *luego de haber descansado durante toda la mañana*, convocó una reunión de las fuerzas vivas del pueblo" (Perucho 108, énfasis mío) en la que exhortaba "a los presentes a creer ciegamente en la eficacia de la Ciencia" (Perucho 109) y se proponía llevar a cabo una "defensa táctico-científica" para proteger a los habitantes. A la mirada irónica del narrador se debe la incongruencia verbal entre la actividad intensa y el largo descanso, pero se delega en el discurso del personaje la principal fuente de contradicción sobre la seriedad de su proceder en tanto que, mientras su actitud se apega a la cientificidad, sus palabras invitan a la fe ciega. Lejos de desmentir la superstición popular, según fuera su propósito, Montpalau acaba por difundir la táctica defensiva

del ajo y las cruces pectorales, eso sí, con la aplicación disciplinada del método científico[1].

Los rasgos siniestros del ambiente, como el temible castillo en las alturas, antiguas iglesias abandonadas y criptas tenebrosas, son sin duda huellas del material anterior, mas, al trasplantarse a otro contexto, pierden su función original. Por ejemplo, la recurrente mención de presencias animales extrañas, según la capacidad que tiene el vampiro de transformarse en diversos animales, se convierte en blanco de burla por automatización. Luego de haberse encarnado en murciélago, toro, cabra y hasta en pajarillo, cuando sale al paso "un gato diabólico, que clavó una mirada terrible en Montpalau", se dice que éste, sin embargo, ya estaba tan "hecho a esta clase de apariciones" que "no se inmutó en absoluto" (Perucho 121); en otro momento, el dip –del que se cuenta que también puede adoptar forma de hormiga y elefante– espía las reuniones de la cúpula carlista transfigurado en moscardón para indagar si será aceptado en sus filas, pero acaba enterándose de que lo consideran un "chiflado" y "loco rematado". Las aptitudes terroríficas del vampiro se desvanecen entonces porque el juego con las convenciones que lo caracterizan produce un efecto cómico neutralizante; en general, "le jeu domine qui apparente le récit à la parodie et introduit un permanent décodage lui-même annulant l'épouvante"[2] (Prudon 246).

Ahora bien, si la literatura fantástica recurre a la construcción de un ambiente realista para gradualmente socavar sus cimientos, las peripecias de Antonio de Montpalau no sólo acontecen en una geografía referencial precisa en una época histórica, sino que además el protagonista se erige en representante de la razón contra las supersticiones y creencias populares en torno de lo sobrenatural. Al introducirse la posibilidad de que exista un ser inexplicable, se crea un ambiente de incertidumbre sobre

1. La 'rigurosidad' de esta postura cientificista queda expuesta a mayor escarnio durante la solemne "inspección por los alrededores" de Pratdip: "Montpalau escrutaba las más efímeras anomalías: la pisada de una zorra, una hoja caída, el rastro húmedo de una babosa" (Perucho 117).

2. También Jardin repara en la neutralización de lo terrorífico: "On retrouve dans ce roman tous les topiques du roman de vampirisme «post-stockerien», mais avec un tel effet d'accumulation et d'exagération que la charge terrifique qu'ils peuvent porter s'en trouve désamorcée et qu'à la place se glisse une fois encore le sourire du décalage ironique" (366).

la verdadera naturaleza de un fenómeno que pretende ser esclarecido científicamente. En este sentido, podría decirse que la novela "oscille aux rives du fantastique" (Prudon 253). No obstante, lo extraordinario no tarda en confirmarse sin que ello signifique desestabilización alguna en la noción de realidad de los personajes, por lo que la novela incumbe más bien al campo de la maravilla. Aunque su crítico más importante sentencie que "el marvellós, la *fairy story* en la denominació de Tolkien, [...] no convé a la historia del Dip" (Guillamon 1989 149) por tratarse de una parodia de lo fantástico, los elementos narrativos se organizan efectivamente con base en los presupuestos configurativos de lo maravilloso.

De tal manera, en dicho espacio 'realista' se codifican zonas inusuales con una legalidad alterna, válida dentro de unos límites que sólo el héroe o elegido puede traspasar. Buen ejemplo de esta conformación espacial se encuentra en el episodio de las pulgas gigantes, puesto que, pasado un límite, a éstas ya no les es dado avanzar porque están confinadas a un territorio específico. Asimismo, la naturaleza exótica y misteriosa de Pratdip, que convierte el sitio en parangón de Transilvania, también lo codifica, junto con el Maestrazgo, como región insólita de acuerdo con los tres grados de registro de la maravilla literaria que refiere Valette (196 ss.): el intertextual, en la cita de un texto antiguo que describe una extraña fuente "Cenicienta" que mana agua turbia "los viernes o sábado de cada semana" (Perucho 101) en los alrededores de la zona; el contextual, expresado por la admiración de los personajes que contemplan el asombroso ejemplar de *Phallus impudicus* y "tenían la impresión de hallarse en un paraje no visitado nunca por nadie" (Perucho 117); y el referencial, ya que el narrador corrobora al lector: "En verdad, el Maestrazgo era una tierra muy extraña y sorprendente" (Perucho 165). Más aun, el Maestrazgo brinda a los viajeros "un paisaje de maravilla", el hallazgo de una "fuente rarísima" de aguas corrosivas y el singular ataque de las pulgas gigantes. En conjunto, este proceso construye en el texto lo que debe ser percibido en calidad de maravillas exóticas –las cuales Guillamon llama 'mutaciones' ocasionadas por influjo del mal[3]–,

3. Según su lectura, en vez de maravillas propias de una zona exótica, tales fenómenos consistirían en deformaciones provocadas por la fuerza maligna del vampiro: "l'existència d'una força del més enllà produeix una sèrie de canvis en el medi ambient, que es tradueix en degeneració [...] o gegantisme" (Guillamon 1982: 110).

en tanto que "en un mundo lejano y extraño, la naturaleza no necesariamente funciona igual que en casa; las leyes que manejan el mundo sólo son cotidianas en el territorio donde operan" (Morales 23).

En cuanto al rasgo temporal, a pesar de que la narración aborda hechos históricos que permiten conocer el año exacto en que la acción transcurre, no hay forma certera de medir la duración de la travesía del héroe porque el relato elude intencionalmente la mención de fechas, incluso en las citas textuales de documentos que las contienen. En estos casos, las dataciones originales tienden a ser reemplazadas por expresiones indefinidas. En consecuencia, el tiempo histórico se abre y se adapta al tiempo absoluto de la maravilla.

El registro paródico de lo fantástico se instaura así dentro de una configuración maravillosa, que es la que rige la obra, para convivir con ella en tensión irónica. Por este motivo, los elementos que funcionan a guisa de indicios fantásticos antes de que se plantee la existencia del vampiro permanecen en un principio ambiguos para los personajes, pero no para el lector debido a la sobreexposición que se hace de ellos[4]. Sin obstar que la intención inicial del protagonista es "demostrar científicamente la falsedad de todo aquello que sea simplemente fantástico" (Perucho 26), desde la primera página sabemos que es poseedor de una colección naturalista compuesta de seres cuya naturaleza se explica también a partir del exotismo porque provienen de lugares recónditos de la Tierra, como "la monstruosa 'scolopendra martirialis'", la colorida áurea picuda de canto inaudible o el "'otorrinus fantasticus', animalito muy feroz, que disparaba, a regular distancia, unas pequeñas pero mortíferas púas, como saetas envenenadas" (Perucho 16). Su dueño las colecciona en calidad de rarezas incorporadas ya a su código ordinario de realidad diegética; en cambio, el lector se encuentra ante un contexto maravilloso porque la mirada narrativa marca con ello el desfase referencial que

4. También Guillamon lo comenta: "El procés de vacillació s'opera efectivament al llarg de la primera meitat del llibre, pel que fa als personatges, però [...] aquest dubte no inclou el lector, que en cap moment no deixa d'actuar com a pur espectador de la representació" (Guillamon 1982: 149). Por ello es que, incluso después de corroborada la existencia del vampiro, los síntomas de la extraña enfermedad de Cabrera se describen a partir de la perspectiva figural del general carlista –quien desconoce su verdadera causa– y, por lo mismo, permiten jugar todavía con la ambigüedad fantástica.

tales maravillas suponen entre lo cotidiano y lo insólito. El mundo de la ficción no sólo no es el del lector –nunca lo es–, sino que de tal modo éste es alertado, de antemano, de que tampoco se asemeja al suyo.

Éstas y otras maravillas, que los personajes asimilan como un nuevo conocimiento sobre el mundo, conciernen a una faceta arcana de la naturaleza en sus diversos reinos: del vegetal dan muestra el árbol carnívoro que devora ratas y eructa sus pequeños esqueletos o la enorme seta indecente del *Phallus impudicus*; por su parte, el reino animal se halla bien representado por las letales pulgas gigantes, el saurio volador que poseía la rara virtud de hablar como loro y aprender majaderías, o la araña come-hombres; el reino mineral no se queda atrás con la música petrificante de las entrañas de la tierra. Se trata, en fin, de entes fabulosos cuya sorprendente existencia se valida de nuevo por provenir de parajes remotos y desconocidos.

Caso aparte supone la criatura más enigmática de la historia, el legendario dip o vampiro. Aunque mantiene la inquietante ambigüedad de un ser muerto y vivo a la vez, la argumentación de su existencia yace en una fusión ambivalente entre vida animal y vegetal, pues la leyenda que analiza Montpalau dicta que: "La vida vegetal impide que la sangre del difunto se coagule. [...] Del mismo modo que el metal enterrado y el agua subterránea buscan la luz, aquel que viva su vida vegetal busca, por encima de todo, la manera de remover vínculos tan queridos" (Perucho 78-79); es decir, busca establecer nexo con los vivos. Su origen fantástico, físicamente inexplicable, se reconduce entonces hacia una explicación maravillosa.

Otra huella del hipotexto (Genette 17) corresponde al eco de la valentía y pureza de Mina Harker en el personaje de la encantadora Inés, quien se somete al peligro en calidad de víctima voluntaria para atraer al vampiro hacia una trampa 'científicamente infalible', diseñada por Montpalau. Por supuesto, esta bella y valiente mujer acabará recompensando con su amor a este héroe intelectual al término del periplo. Sin embargo, el dip logra huir para vampirizar después nada menos que al destacado general carlista Ramón Cabrera. En efecto, los registros históricos dan cuenta de que el también llamado conde de Morella se encontraba muy enfermo en la antesala de defender el último reducto

absolutista ante el ejército liberal, dato que el autor aprovecha para conectar la ficción con la Historia y ofrecernos así una particular versión vampírica del carlismo. No será la hermosa Inés ni ninguna otra dama la víctima mortal cuya vida y alma tratarán de salvarse mediante el exterminio del no-muerto, sino el honorable y aguerrido jefe militar, a quien Onofre de Dip pretende suplantar en el liderazgo rebelde bajo la falsa identidad de 'el Mochuelo', un sanguinario guerrillero que se vale de la noble causa de los defensores de don Carlos para devastar pueblos enteros. Montpalau y sus acompañantes, leales a la reina legítima, son hechos prisioneros por el ejército de Cabrera cuando se adentran en el Maestrazgo en busca de las pistas del vampiro. A raíz de que el egregio naturalista diagnostique la enfermedad demoniaca del general, éste se suma de inmediato al plan de captura.

Desde ese momento, las dos líneas fundamentales de la novela, lo extraordinario y lo histórico, convergen. A la par de la reelaboración lúdica de lo fantástico romántico a través de *Drácula*, se parodia también el discurso histórico. Con motivo de recrear el ambiente bélico de Cataluña, Perucho se sirve de documentos auténticos tanto de la facción carlista como de la liberal: proyectos de ley, proclamas, versos enardecidos y artículos de prensa, cuyo radicalismo es puesto en irrisoria evidencia y contagiado de ficción en la medida en que la exaltación sincera de esos discursos se tiñe de artificio y se exagera para ridiculizar la intolerancia de los bandos políticos. En lugar de las cartas y diarios subjetivos que empleara Stoker para generar incertidumbre y suspenso, Perucho construye su obra con base en documentos históricos y científicos –algunos de éstos apócrifos– con el objeto de evidenciar su parcialidad.

El texto incorpora continuamente fragmentos de otros textos, de los cuales se apropia no sólo porque en su mayoría no indica su condición intertextual, sino porque además tiende a modificar su contenido ya sea por omisión, por distorsión o por adición de datos. En principio, los intertextos referidos a documentos históricos pretenden dotar de veracidad a los hechos narrados (por ejemplo: "Para mejor información de los lectores copiaremos la descripción de este hecho extraordinario de *La vida militar y política de Espartero*", Perucho 241); sin embargo, su condición objetiva contraviene el contexto fabuloso en que se insertan de tal modo que la incongruencia delata el verdadero fin de los

extractos: generar un efecto cómico por la aparición de datos verídicos dentro de una ficción maravillosa. Conforme lo dicho por Margaret Rose, "the function of the quotation in the parody can be said to be to connect and contrast disparate texts so that either their concealed identity or lack of identity will be brought into the foreground with some comic effect" (Rose 77). Las citas explícitas, en apariencia solemnes, no guardan por tanto la fidelidad que ostentan en este contexto irreverente y, en consecuencia, exponen la clara intención de cuestionar el carácter impugnable de la palabra histórica.

La resolución del conflicto tiene por igual una doble vertiente: la extraordinaria, que consiste en erradicar la maldición balcánica, y la histórica, que radica en el triunfo de la causa liberal, ya que Cabrera no puede luchar exitosamente debido a la merma de su salud, pero al menos logra salvar su alma gracias a la ayuda del protagonista. Éste, quien de prisionero pasa a ser aliado contra el mal, acaba por convertirse en un amigo entrañable para Cabrera: "no olvide que tiene en mí a un hermano" (Perucho 258), son las palabras con las que el general se despide antes de partir al exilio. Por su parte, Montpalau reconoce las virtudes del bando contrario en el honor y la gentileza de unas tropas que, después de todo, concede que han sido "ferozmente vilipendiadas" (Perucho 205). Por medio de la convivencia, posturas que eran irreconciliables logran hacer a un lado sus ideologías para enfrentar la verdadera amenaza: el vampiro, símbolo de la maldad irracional que acosa a los hombres.

Sin embargo, la desmitificación del enemigo atañe también a la figura vampírica. La importancia del género epistolar se conserva en un capítulo resolutivo que transcribe una misiva de Onofre de Dip dirigida a Montpalau. A través de la emotiva carta, aquél pide ser liberado de sus eternas tribulaciones, pues confiesa ir por el mundo "llorando a lágrima viva", así que revela su escondite y, al mismo tiempo, un lado humano del que carecía el conde Drácula. Mientras Stoker creó un ser enigmático que representaba la irreconciliable otredad de lo fantástico, la parodia de Perucho conduce la alteridad al plano de la conciliación maravillosa. Se le concede al 'otro' la voz para expresar su versión de una historia sempiternamente contada desde la norma, la de los hombres contra la bestia:

> Escribo esta carta con la única intención de que, en esta hora suprema, no vea en mí exclusivamente al ser abominable y diabólico que la imaginación popular ha hecho de mí. [...] Ya conoce mi historia. Se trata, sin embargo, de la historia oficial, la que consta en los documentos; verídica, es cierto, pero incompleta. Es una historia externa, que olvida la parte de hombre que queda aún dentro de mí. Porque bajo la diabólica configuración fantasmal que las circunstancias me obligaron a tomar, y en un rincón escondido de mi alma, sigo siendo el mismo. (Perucho 236)

Estas palabras conmueven al héroe racionalista hasta embargarlo "una gran y profunda meditación sobre la caridad y el amor al prójimo. Es decir, puso el corazón y el cerebro" (Perucho 240). Montpalau alcanza su equilibrio interior, no como resultado del combate con el 'otro', sino mediante su empática comprensión. Entiende que el vampiro, al igual que Cabrera, en realidad es un semejante y que aquello que los diferencia son las desafortunadas circunstancias.

El vampiro deja de ser un ente temible para mostrar la tragedia de un hombre corrompido por la lujuria y luego deslumbrado por la superioridad de sus nuevas facultades. Onofre de Dip, en lugar de recibir un castigo con la muerte definitiva, "alcanza la paz" para su alma atormentada; en contraste con su antecedente balcánico, no es destruido en calidad de monstruo aborrecible, dado que con su entrega voluntaria demuestra ser una víctima más de la antigua maldición y se hace digno de un desenlace amable para tan terrible existencia: "En sustitución de la carnicería proyectada, y con los mismos efectos, existe, aunque no tan divulgada posiblemente, otra fórmula más civilizada: la del exorcismo" (Perucho 239), un exorcismo que tiene más de dulce canción de cuna que de conjuro.

Por tanto, el autor "rechaza los tópicos sobre la figura del 'ser maligno', transformando lo monstruoso y abominable en humano, y lo grotesco en poético, para demostrar lo relativo de los principios del bien y del mal" (Bardina 151). Empero, la relativización de las categorías no significa que el concepto del mal se desvanezca[5], simplemente no forma

5. En la reconversión del dip, Bardina pondera que: "Como consecuencia, el tradicional dualismo entre el bien y el mal desaparece" (Bardina 144). Sin embargo, la conciliación armónica de lo maravilloso no anula la distinción entre las categorías que constituyen el mundo de ficción.

parte intrínseca de la naturaleza humana: "és un fet aliè, sobrenatural, l'encarnació d'un mal ocult que ve de fora" (Guillamon 2010: 18); se traslada a otra esfera y por ello se representa cual enfermedad que se inocula en las almas débiles. En un mundo compuesto por el bien y el mal, el hombre se debate continuamente entre estas fuerzas opuestas; cuando el desequilibrio se instaura, hasta las almas nobles como la del general Cabrera pueden ser víctimas de contagio.

Esta interpretación maravillosa de lo sobrenatural reivindica así la parte negada, marginada histórica y literariamente. Perucho les da voz a los perdedores de la historia social y literaria al centrarse en la perspectiva del honorable Cabrera y en la visión humana de Onofre de Dip. Rompe con la estigmatización partidista y con la unilateralidad del monstruo para aproximarse a la otredad a partir de la inclusión. Una vez que el equilibrio es reinstaurado con la desaparición del vampiro y la victoria liberal, el héroe regresa a casa renovado por el conocimiento adquirido sobre sí mismo y su entorno, ya que el viaje le ha supuesto un aprendizaje personal sobre la comprensión de 'el otro' y 'lo otro' como elementos esenciales de su propio autoconocimiento. La armonía entre distintos planos de legalidad diegética que se complementan cimienta esa otredad latente en lo mismo, en un solo universo. Después de todo, "ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural" (Hutcheon 1992 179), por lo que ambas se erigen en síntesis de la diferencia, una dialéctica entre alteridad e incorporación que encuentra perfecta correspondencia con la lógica del relato maravilloso, donde una noción de lo extraordinario puede convivir en concierto con lo considerado ordinario.

El procedimiento paródico no se limita a la irreverencia. No obstante la irrisión de la que se haga objeto, dotar de un nuevo significado a una obra o a un discurso de otro tiempo denota interés por actualizar una parte de la tradición a la que se considera importante volver. Respecto de *Drácula*, Perucho desarrolla una técnica autorreflexiva sobre la literatura que no ignora la política de las representaciones por las que se interesa, dado que ya desde su selección misma ejerce una acción

crítica[6]. El clásico de Stoker recibe de tal suerte un homenaje, si bien su revalorización se lleva al cabo con "une distance ordinairement signalée par l'ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice" (Hutcheon 1978: 468). La parodia irónica de Perucho, lejos de la mordacidad sarcástica o de la agresividad correctiva de la sátira, somete a reflexión los presupuestos de lo fantástico contenidos en el mito literario creado por Stoker y los replantea a través de lo maravilloso. Sólo si esto se pierde de vista podría pensarse que ejerce una 'ironía devastadora'[7] sobre las formas parodiadas.

En cuanto al factor histórico, el remontarse al carlismo supone igualmente revisitar un período clave de la persistente dialéctica revolución/contrarrevolución que caracteriza a la historia española. Perucho decide centrar la atención en un capítulo fundamental de la transformación política-social de España y, con ello, trae a la memoria los subsecuentes eventos de que es origen. Detrás del carlismo tematizado en la obra, se despliega por horizonte "el último de los grandes conflictos armados internos que hunden, sin duda, sus raíces en procesos que vienen del siglo XIX"[8] (Aróstegui 11): la encarnizada Guerra Civil de 1936-1939, de la que fue testigo el autor.

La naturaleza misma del vampiro o no-muerto simboliza bien la conexión literaria e histórica entre el ayer y el hoy, ya que pertenece a un pasado remoto que repercute, sin embargo, en el presente. El título de *Las historias naturales*, "divertidamente ambiguo e irónico" (Pujol 45) en relación con su contenido, define bien las dos líneas paralelas y en contrapeso que convergen hasta difuminar sus límites, fantasía e Historia: en la pluralidad de los términos empleados para designar la novela, se atisba ya una renuncia a la unilateralidad en favor de la diversidad de unas 'historias ilegítimas' o apócrifas que nacen de la unión adulterada

6. "Le choix même du texte parodié, bien sûr, implique un acte critique d'évaluation de la part du parodiste" (Hutcheon 1978: 474).

7. Tal es la opinión de Jardin al tematizar la "ironie dévastatrice" de *Las historias naturales* (*cf.* Jardin).

8. Agrega: "Si bien su origen y trasfondo político, social e ideológico excede con mucho y es mucho más complejo que los de las guerras del siglo XIX, también en ella tiene importancia en sus orígenes la presencia y participación del carlismo en el bando insurreccional" (Aróstegui 14).

entre lo histórico y lo ficticio. Dentro de su comicidad, la obra recuerda que existen diferentes versiones sobre los hechos que es necesario tomar en cuenta para complementar la parcialidad de las posturas oficiales.

Ante una sociedad escindida, Perucho opta claramente por la conciliación. Aunque esta amable propuesta pareciera indicar que el novelista "es mostrava partidari d'esborrar les diferències entre catalans d'una banda i l'altra" (Guillamon 2010: 19), se entabla más bien una dinámica de intersubjetividad donde las partes en juego, en lugar de fundirse en un absoluto, dialogan para confrontarse, respetarse y complementarse en su diferencia; en lugar de unificación, lo cual implicaría adoptar una postura igual de extremista que la división, este mundo idealizado propone tolerancia[9]. Puesto que las virtudes y cualidades descuidadas o carentes en el presente son concebibles en un tiempo remoto, el carlismo se erige en un pasado ejemplar, lucha caballeresca de una época en la que los valores y el equilibrio aún tenían lugar.

De esa insatisfacción por el presente nace la nostalgia que incita el 'escape' a un pasado mejor, en el que "the ideal that is *not* being lived now is projected into" (Hutcheon-Valdés 31). Pese a la aparente candidez que suponga añorar el ideal, en el caso de Perucho es la distancia de una mirada crítica la que lo contempla, lo sopesa y valora sin dejar que se enquiste en lo absoluto, en lo meramente complaciente. Adentrarse en los vericuetos de la memoria política, el reencontrarse con los fantasmas más tristes de la Historia significa para el ironista un profundo proceso de reflexión más que un simple acto de exorcismo. La ficción le permite instalarse en un tiempo inexistente e idealizado y, a la vez, diluir esa ilusión en la doblez burlona de su discurso. Es decir, se esmera en

9. En una aguda lectura historicista de la novela, Bernal llama la atención sobre "la praxi de la intersubjectivitat dins l'ontologia peruchiana [...] Per això que la identitat del món literaturitzat en Perucho siga indestriable d'una interpretació mol específica del concepte tan car a la postmodernitat com el d'alteritat" (Bernal 91). En su estudio interpreta la convergencia Historia/ficción a manera de nivelación entre lo histórico y lo poético en un absoluto cultural equiparable a la unidad primigenia del mito, absoluto vaciado de tendencia o intención ideológica alguna: "no en la seua existència real amb un significat ideològic donat dins un context històric, sinó com a manifestacions aparents i mutables d'un instancia superior que les unifica: en suma, la cultura, entesa en el fons en un sentit profundament ahistòric, com a entitat perenne" (Bernal 91).

la construcción del ideal mientras a la par lo desmiente, evidenciando lúdicamente su falsedad sin renunciar por ello al placer de evocarlo.

Ni siquiera el convencional final feliz queda a salvo de esta actitud en cuanto que se abre en el horizonte del lector por no significar el fin de la ficción –los personajes continúan sus historias de vida más allá del desenlace, según registra un singular índice onomástico– ni de la historia carlista. La entrada triunfal de Isabel II con su madre, la regenta María Cristina, a Barcelona de ninguna manera concluye un conflicto social que –como es bien sabido por el lector implícito– se extenderá no sólo en conflagraciones posteriores (dos guerras carlistas más en 1846 y 1872, aunque de menor intensidad), sino hasta bien entrado el siguiente siglo. La novela festeja al bando ganador, pero tampoco deja de insinuar su próxima desintegración por las luchas internas entre moderados y progresistas: "En Barcelona, la anunciada visita de María Cristina, la cual estaba entregada en cuerpo y alma a los moderados, provocó grandes manifestaciones y alborotos en las Ramblas, en contra de la proyectada ley sobre los ayuntamientos" (Perucho 210), oposición que la obligaría a renunciar en favor del general liberal Baldomero Espartero.

En suma, Perucho se recrea en la invención de un ayer perfecto, al que se aproxima con una perspectiva irónica que no ignora sus adversidades ni pierde de vista el hoy, con cuya imperfección contrasta. Se nos plantea una original mirada retrospectiva que se mantiene en tensión crítica entre dos tiempos y discursos que se conectan en la reinterpretación paródica de los mecanismos de la historia social, así como de las formas literarias del pasado. En lugar de enterrar lo antaño y dejarlo todo atrás 'al dominio de la Historia' –"enterrar els fantasmes de la Guerra Civil", como propone la interesante lectura de Guillamon sobre la obra cual "alegoría política" (2010: 19)–, esta particular versión vampírica del carlismo expone que el paso fundamental radica en recobrarlo dentro del dominio actual de la ficción.

Bibliografía

Aróstegui, Julio *et al*. *El carlismo y las guerras carlistas. Hechos, hombres e ideas.* Madrid: La Esfera de los Libros, 2003.

Bardina Molina, Lidia. *El componente fantástico en la narrativa española contemporánea (1945-1985)*. Tesis Doctoral, New York University, 1993.

Bernal, Assumpció. "De a-història i històries: el cas peruchià". Ed. Assumpció Bernal *et al*. *Narrativa i història*. València: Universitat de València, 2002. 89-112.

Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989.

Guillamon, Julià. *Joan Perucho i la literatura fantástica*. Barcelona: Edicions 62, 1989.

——. "*Les històries naturals*: Fantasía i política". *Les històries naturals*. Joan Perucho. Barcelona: Edicions 62, 2010. 9-22.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

——. "Ironie et parodie: stratégie et structure". Trad. Philippe Hamon. *Poétique*. *Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires* 36 (1978): 466-477.

—— y Mario Valdés. "Irony, Nostalgia, and the Postmodern: a Dialogue". *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 3 (1998-2000): 29-54.

Jardin, Jean-Pierre. "*Le Hibou* de Joan Perucho, ou l'ironie dévastatrice". *Dramaxes: de la fiction policière, fantastique et d'aventures*. Coords. Denis Mellier y Luc Ruiz. Fontenay: École Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud, 1995. 357-370.

Morales, Ana María. "Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad". *Lo fantástico y sus fronteras*. Ed. Ana María Morales *et al*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 15-41.

Perucho, Juan. *Las historias naturales*. Barcelona: Edhasa, 2003.

Pujol, Carlos. *Juan Perucho el mágico prodigioso*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona-Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1986.

Prudon, Montserrat. "De monstres et merveilles: un itinéraire selon Joan Perucho". *Des Monstres...* Comps. Maryse Vich-Campos y Carmen Val Julián. Fontenay: École Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud, 1994. 243-256.

Rose, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge: Cambridge UP, 1993.

Valette, Jean-René. *La poétique du merveilleux dans le* Lancelot *en prose*. Paris: H. Champion, 1998.

Carroll, Alicia y los espejos en dos cuentos fantásticos mexicanos

"Lo más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras y "Alicia o el diablo" de Eve Gil

Marisol Nava
Universidad Autónoma de Tlaxcala

I

La literatura, como toda disciplina artística, se alimenta del mundo y contexto que precede o circunda al autor, así como de las experiencias, conocimientos, emociones y anhelos de éste; sin embargo, no podemos eludir la influencia del arte y de la literatura misma, una de las más decisivas e importantes fuentes para múltiples creadores. En este sentido, Gérard Genette propuso el término de transtextualidad para referirse a los diferentes tipos de relaciones textuales que surgen entre las obras, en donde se observa cómo la literatura se alimenta de la literatura misma; específicamente, me interesa la hipertextualidad en su modalidad de transposición diegética, pues implica el traslado de una diégesis a otra trama, de forma que el hipertexto (segunda obra) mantiene algunas similitudes respecto a su hipotexto (primera obra), lo cual ejemplificaré en dos cuentos fantásticos mexicanos que recuperan a *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* del escritor inglés Lewis Carroll (1832-1898).

II

La cuentística contemporánea en México posee una calidad innegable. Muchos jóvenes y no tan jóvenes cuentistas dan cuenta de ello; dos notables ejemplos son Mauricio Montiel Figueiras y Eve Gil, ambos nacidos en 1968. Oriundo de Guadalajara, Mauricio Montiel Figueiras fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1993-1994 y 2001-2002), del Centro de Escritores "Juan José Arreola" (1999-2000) y de la Fundación Rockefeller, que le concedió una residencia en Bellagio, Italia (2008). Ha escrito crónica, crítica literaria y cinematográfica, poesía, ensayo y cuento. En poesía ha publicado *Mirando cómo arde la amarga ciudad* (1994) y *Oscuras palabras para escuchar a Satie* (1995). Algunas de sus obras ensayísticas son *Larga vida a la nueva carne* (2003), *La errancia. Paseos por un fin de siglo* (2005) y *Terra cógnita* (2007). Asimismo, es autor de seis libros de cuentos: *Donde la piel es un tibio silencio* (1992), *Páginas para una siesta húmeda* (1992), *Insomnios del otro lado* (1994), *La penumbra inconveniente* (2001), *La piel insomne* (2002) y *Ciudad tomada* (2013). Ha ganado el Premio Gilberto Owen (1989), el Premio Nacional de Cuento Carmen Báez (1992), el Premio Nacional de Poesía Hugo Gutiérrez Vega (1993), el Premio Nacional de Poesía Joven "Elías Nandino" (1993) y el Premio Latinoamericano de Cuento "Edmundo Valadés" (2000). En 2004 ingresó al Sistema Nacional de Creadores. El cuento que analizo, "Lo más oscuro del espejo", se integra al libro *Páginas para una siesta húmeda*.

Eve Gil nació en Sonora y fue becaria del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Sonora (1993-1994 y 2004-2005) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (1995-1996). Se ha desempeñado como docente en la Universidad del Claustro de Sor Juana. Autodefinida como feminista (García), ha escrito periodismo cultural, ensayo, novela y cuento. Posee un libro de ensayo: *Jardines repentinos en el desierto* (2008); siete novelas: *Hombres necios* (1993), *El suplicio de Adán* (1996), *Réquiem por una muñeca rota* (2000), *Cenotafio de Beatriz* (2005), *Virtus* (2008), *Tinta violeta* (2008) y *Sho-Shan y la dama oscura* (2009); y dos libros de cuento: *Los sueños de Lot* (2007) y *La reina baila hasta morir* (2008), ambos recopilados bajo el título de *El perrito de Lady Chatterley* (2009). Asimismo, ha ganado los siguientes reconocimientos: el Premio "La

Gran Novela Sonorense" (1993), el Premio Nacional de Periodismo Fernando Benítez (1994) y el Concurso del Libro Sonorense (1996 y 1997). El cuento de Eve Gil que estudio, "Alicia o el diablo", se incluye en *La reina baila hasta morir*.

Tanto "Lo más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras como "Alicia o el diablo" de Eve Gil se construyen a partir de la obra de Lewis Carroll, mediante la recuperación de Alicia como personaje principal y de algunos motivos temáticos de las obras carrollianas: el viaje a espacios alternos, el atravesar un espejo o el empequeñecimiento de la protagonista. Gracias a este vínculo hipertextual, los cuentos devienen fantásticos, así como eximios representantes de la cuentística mexicana actual.

III

"Los más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras relata la historia de Alicia, quien el día de su decimocuarto cumpleaños, siguiendo a un descarnado conejo, realiza un viaje insólito al atravesar seis diferentes espejos; gracias a este gótico trayecto de un horror latente, Alicia descubre el abuso sexual cometido años atrás por su padre hacia su hermana mayor, quien murió al nunca poderse desarrollar fisiológicamente y quien hacia el final la persigue, por lo que Alicia huye de esos mundos especulares y regresa a su entorno tras este siniestro y fantástico viaje, aunque con una escalofriante sugerencia: el abuso e incesto se repetirá con ella.

De principio, como lo precisa Genette, es común que la hipertextualidad se declare mediante algún elemento paratextual (18); en este cuento de Montiel Figueiras existen dos paratextos destacables: la dedicatoria "In memoriam Lewis Carroll" y el título, el cual remite a la segunda obra sobresaliente de dicho escritor, a lo cual se suma el adjetivo "oscuro" que apela a lo soterrado y transgresor de la historia por el referido abuso e incesto. Específicamente, en "Lo más oscuro del espejo" se localiza una transposición homodiegética, pues como lo indica Genette, "un signo casi infalible de la fidelidad diegética es aquí

el mantenimiento de los nombres de los personajes, signo de identidad, es decir, de su inscripción en un universo diegético: nacionalidad, sexo, pertenencia familiar" (379). En el cuento de Montiel Figueiras, la protagonista posee el mismo nombre proveniente de las diégesis de Carroll e incluso también posee el mismo núcleo familiar: padres y hermana, aquí designada con el nombre de Elena. Por ello, desde el íncipit surgen las claves semánticas y dialógicas del cuento: "El timbre del teléfono, esa araña terca que hurga en el moho más verde del oído, despertará a Alicia el día de su sí-cumpleaños número catorce a las seis de la mañana con seis minutos, justo cuando la niña tenga su menstruación más abundante y sus senos crezcan tres centímetros" (Montiel Figueiras 87); como puede observarse, Alicia se destaca como el personaje principal, quien comienza un día significativo, pues es su cumpleaños y está en pleno crecimiento sexual. En principio, el nombre de Alicia y el hecho de su cumpleaños develan la relación de palimpsesto establecida entre el cuento de Montiel Figueiras y las obras del escritor inglés Lewis Carroll: *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, hipotextos en torno a la pequeña Alicia, quien en sendas obras realiza dos viajes extraordinarios: el primero al país de las maravillas y el segundo al otro lado de un espejo; dichas diégesis, con algunos de sus motivos, se trasladan a "Lo más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras, el cual se sirve de las obras carrollianas para contar otra historia de Alicia.

Esta transposición homodiegética de *Alicia en el país de las maravillas* al texto de Montiel Figueiras se alimenta de varios motivos temáticos. El primero es el sueño. En la obra de Carroll, Alicia comienza su viaje cuando se queda dormida:

> —¡Despierta, Alicia, despierta! —le dijo su hermana—. ¡Menuda siesta te has echado!
> —¡Y no sabes las cosas más raras que he soñado! —exclamó Alicia. (227)

En el caso del cuento, el desafío es mayor, pues el relato inicia cuando Alicia despierta, aunque siempre tiene la sensación de permanecer en el sueño: "*creerá que es parte del sueño del que aún no se ha desprendido totalmente,* parte de la alberca sucia […] donde ha nadado toda la noche, rodeada por mosaicos rotos y la presencia de su hermana mayor y las aguas de la pesadilla" (Montiel Figueiras 87, las cursivas son mías), lo

cual configura un importante indicio para lo fantástico, pues la duda persiste sobre la continuidad onírica apoyada por el constante traspaso de los espejos y por las escenas de horror expuestas en esos mundos especulares.

Por otra parte, en el cuento de Figueiras destaca el motivo del conejo enfatizado por múltiples juguetes que posee Alicia; este motivo se concreta en el horrible conejo, el cual fomenta lo fantástico por la animación que adquiere a pesar de estar desollado: "la náusea dará paso a la fascinación cuando el animal haga funcionar los músculos de su hocico como para masticar algo y salte del plato al suelo en una pirueta que salpicará sangre en distintas direcciones" (93). Significativamente, en *Alicia en el país de las maravillas* la aventura de la protagonista comienza cuando ésta descubre a un conejo casi humanizado: "Y fue entonces cuando el conejo sacó un reloj de bolsillo de su chaleco para consultar la hora, antes de echar a correr de nuevo, y sólo entonces se dio cuenta la niña de que nunca había visto un conejo con chaleco, ni mucho menos, con reloj de bolsillo" (113-114); este animal habla, piensa y despierta el interés de Alicia, quien al seguirlo comienza su viaje por ese mundo maravilloso: "Y no tardó Alicia en seguirle, sin pararse a pensar cómo se las arreglaría para salir de allí" (114). Este hecho también se advierte en el cuento de Figueiras: "él entrará en el baño y *ella lo seguirá*, con el camisón pesado por la mirada de los juguetes; el conejo irá al enorme espejo rectangular situado cerca de la tina de vidrio y lo atravesará de un salto, abriendo un hoyo en el reflejo que vibrará a punto de romperse: *Aicila lo imitará*" (94, las cursivas son mías).

A partir de ello, surge otro aspecto fundamental recuperado de la segunda obra de Carroll, *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí,* en tanto el centro de ambas obras es la acción de traspasar un espejo. En la obra carrolliana, el suceso se describe de la siguiente forma:

> ¡Fíjate, Minino! ¡Parece que el cristal del espejo se está empañando, que se disuelve en una especie de niebla! ¡Apuesto a que ahora me sería muy fácil pasar a través de él! Y en un abrir y cerrar de ojos, sin saber muy bien cómo, la niña se encaramó a la repisa de la chimenea. Y efectivamente el cristal del espejo se *estaba* disolviendo, deshaciéndose entre las manos de Alicia como si fuera una bruma plateada y brillante. (244)

En "Lo más oscuro del espejo", el extraordinario acontecimiento adquiere tintes más poéticos:

> […] volteará a ver su buró, y al comprobar que allí no hay ningún plato, extenderá ambas manos para hundirlas en el espejo como en una alberca ovalada; en la superficie del cristal se formarán círculos concéntricos que distorsionarán el reflejo de la habitación: Alicia se introducirá poco a poco en esa pared líquida sin importarle mojarse, primero la cara para poder abrir los ojos al otro lado y darse cuenta que atravesar el espejo es tan sencillo como pasar de la sala al comedor; después los hombros, el brazo izquierdo, la pierna derecha para mantener el equilibrio. (92)

A diferencia de la Alicia carrolliana, quien sólo cruza un espejo, la de Montiel Figueiras cruza seis, cada uno de ellos localizado dentro del espejo anterior, a manera de cajas chinas, y cuyos espacios se caracterizan por su confinamiento, lobreguez y húmedad, es decir, están edificados bajo la poética de lo gótico y la alteridad: "este nuevo baño será una antigua copia del otro: las paredes invadidas de lama, los mosaicos del suelo rajados, el lavabo lleno de grietas al igual que el espejo y la única ventana, la luz sucia y el techo enmohecido" (92). Cada espejo exhibe siniestras escenas, algunas de las cuales remiten a sucesos del pasado (el incesto, los enfrentamientos familiares) y que, como en una obra de teatro, se representan frente a la mirada de Alicia, quien atestigua todo sin poder impedirlo y sin que dichos personajes la adviertan. Debido a ello, por cada nuevo espejo que franquea Alicia, la intensidad narrativa aumenta; de ese modo, al final se observa una clara estructura *in crescendo*, donde las escenas góticas y de horror, con su carga física de repugnancia por la aparición de cuerpos mutilados o desmembrados, rayanas en el *gore* cinematográfico (Lazo 36), funcionan como puntales: "ella volteará hacia la tina de porcelana rota y allí estará la abuela, bañándose en el agua oxidada, lavándose con un estropajo la piel que en algunas partes se le desprenderá, dejando ver unos huesos blancos y perfectos; la abuela observará a su nieta y sonreirá sin dientes" (Montiel Figueiras 94). La última secuencia, no ya de horror, sino de absoluto terror (Cavarero 19) y clímax de la historia, surge cuando la fallecida Elena persigue a Alicia, quien huye aterrada de esos universos especulares:

> […] y entonces las manos del aire saldrán del cristal, dejando su prisión geométrica pero las manos del aire no, serán las manos descarnadas

> de Elena que alcanzará a olfatear su nuevo reflejo desde el interior del vidrio, las manos de Elena enmohecidas por tanta lluvia y tanta húmeda oscuridad y seguidas por los antebrazos de Elena, la pierna derecha-izquierda de Elena, los hombros de Elena y la carrera de Alicia a la escalera, el conejo golpeando su tambor y el eco transformándose en el corazón de Alicia mientras sube por los peldaños de soga lo más rápido imposible, más rápido, sin hacer caso a la voz despellejada que dice que no corras, hermanita, vamos a celebrar tu sí-cumpleaños tú y yo juntas […] y el pie izquierdo-derecho de Alicia atorándose en una mano que jalará con fuerza hacia abajo, Alicia zafándose antes que la presión sea demasiada en el tobillo pero sin mirar atrás. (Montiel Figueiras 98)

Además, cruzar el espejo implica ingresar a un mundo donde, como lo dice Alicia en la obra de Carroll, "las cosas están al revés de como están aquí" (243), lo cual se aprecia en "Lo más oscuro del espejo" por varias circunstancias; la primera es la configuración de los espacios:

> La añin examinará el espejo al pie de la cama, también hecha de papel: allí estará ella tan exacta como el dormitorio, cada detalle repetido con una perfección casi geométrica que la espantará; qué raro verse reflejada en su verdadero cuarto desde el interior del reflejo de ese cuarto que normalmente no podría tener tres dimensiones sino sólo una, qué chistoso notar que al otro lado del óvalo la mano derecha es la izquierda y viceversa por efectos de la realidad y el lenguaje al revés, así que dentro del espejo ella será zurda y éso [¡*sic*!] la hará soltar una carcajada nerviosa. (Montiel Figueiras 93)

Esta inversión también se exhibe mediante algunas palabras y frases, a primera vista ininteligibles, que emiten los personajes ubicados al otro lado del espejo, pues las expresiones están en sentido inverso al común: en lugar de *niña*, se dice *añin*, *Alicia* se transforma en *Aicila*, *Elena* en *Anele* y el *papá* en ápap, por mencionar los vocablos más frecuentes. En este sentido, es interesante el desciframiento que debe realizar el lector, pues varios párrafos presentan esta forma invertida, significativamente los relacionados con el incesto: "¿ajih aiporp us ed rasuba erruco el es néiuq a?, ¡ourtsnom un a olós!, ¡ortneda álla sardup et euq rajed y lecrác al a etretem naírebed!, ¡aícilop al a omall omsim aroha!" (96). Este original discurso, en primera instancia, dificulta la lectura, aunque después se transforma en una actividad lúdica y trascendente por la información revelada, en cuanto al abuso e incesto: máxima inversión de valores propuesta en el cuento, oculta en el ambiente familiar de Alicia, pero

revelada en este mundo especular y que literalmente denota "lo más oscuro del espejo".

El cuento de Figueiras recupera otro motivo de *A través del espejo:* el cumpleaños de Alicia que, en el hipotexto, Tentetieso le cuestiona a la niña a partir del argumento de que son mejor los cumpledías, o sea, los no-cumpleaños, pues se festejan más (364 cumpledías frente a 1 cumpleaños) (Carroll 315); "Lo más oscuro del espejo" recobra este dato, aunque también invertido, mediante la frase del sí-cumpleaños de Alicia, indicado desde el comienzo.

En forma conjunta, el cuento de Montiel Figueiras apela a dos asuntos principales de las obras de Carroll. El primero es la curiosidad de Alicia como eje motor de su proceder, lo cual se observa en el hipotexto: "Alicia se levantó de un brinco y, muerta de curiosidad, corrió por la pradera hacia el lugar donde se encontraba el conejo" (Carroll 114). Este hecho configura una de las más importantes explicaciones del comportamiento de la protagonista en el cuento de Figueiras: "Alicia colgará el auricular y, movida por *una curiosidad azul*, se dirigirá al óvalo" (91); posteriormente, este interés se centra en el conejo desollado, al cual sigue Alicia durante los seis espejos. El segundo asunto es el tema del viaje, pues en ambas historias de Carroll, mediante la caída en una madriguera o por la acción de atravesar un espejo, Alicia ingresa, transita y conoce sitios maravillosos, tras lo cual regresa a su mundo; en el cuento de Figueiras, si bien se elude el código de lo maravilloso y se ingresa en el ámbito de lo fantástico, se aborda un viaje mediante los seis espejos que cruza Alicia.

Este fantástico viaje le otorga a la protagonista una prueba objetiva de su estadía en esos mundos especulares, gracias al motivo de la prueba o "flor de Coleridge", con lo cual se descarta la posibilidad de la continuidad onírica. El origen de esta prueba se localiza a partir del primer espejo, cuando Alicia lo atraviesa y entonces se hallará "dentro del reflejo de su propio dormitorio, empapada de la cabeza a los pies" (92), dado que los diferentes espejos se vinculan con la humedad y el agua. En esta situación, las últimas secuencias son significativas, en tanto que Alicia, huyendo de su hermana muerta, transita de retorno los seis espejos para volver a su habitación, cuyo último espejo rompe: "Alicia se incorporará,

refugiándose entre sollozos en los brazos de papá que mirará espantado a su hija empapada de pies a cabeza y luego, sorprendido, al espejo roto" (92). El fragmentado espejo y la imagen de Alicia mojada crean el fulminante efecto fantástico.

Aunado a lo anterior, otro tema notable de "Lo más oscuro del espejo" es el erotismo y la sexualidad, concretado en dos hechos: el desarrollo sexual y el incesto. El primero surge mediante una situación contrastante en cuanto al desarrollo sexual de los personajes femeninos: nulo en Elena, pleno en Alicia, para quienes la menstruación es un contundente hecho vital:

> Alicia recordará cómo su hermana sufría y perdía peso y el color de los ojos cada veintiocho días, cada veintinueve días la misma lenta muerte en la cama rodeada de conejitos de peluche en los que Elena buscaba consuelo, cada mes Elena gritando que por qué no podía convertirse en mujer, por qué no era como las demás, por qué no conseguía desangrarse tranquilamente […] Elena fue consumiéndose en la piscina de su desesperación y así murió, despacito, en silencio, en medio de su resequedad de niña que no logró ser mujer, acompañada por conejos que ni siquiera movieron las orejas al verla estallar por tanta sangre acumulada. (90-91)

A diferencia de Elena, el proceso menstrual de Alicia es decisivo: "revisará las bragas y descubrirá un hermoso *listón de terciopelo rojo*, única prueba de que su menstruación no fue una pesadilla, una alberca sucia" (89). Este desarrollo sexual de Alicia es descrito mediante imágenes eróticas de considerable intensidad poética: "sus pezones maduren *como* pequeños ojos rosados y el vello púbico le germine entre las piernas *igual que* el musgo después de la lluvia" (87). Por otra parte, el centro semántico del cuento de Montiel Figueiras se construye con el encubrimiento de un tabú sexual: el incesto entre padre e hija, el cual se revela gracias al fantástico viaje de Alicia. El tema incluye un relevante indicio por las implicaciones para la joven protagonista: la lengua, cuyo sentido inicia con la imagen de la trenza vinculada con el padre al ser quien la elabora: "el cabello amarillo *atado* por papá en una larga *trenza*" (88); estas palabras reaparecen cuando Alicia llega al sexto espejo y, para descender al abismo que tiene frente a sí, utiliza "una escalera de soga que, *atada* al borde del espejo, serpenteará igual que una *trenza*" (97); en ese abismo encuentra a la descarnada Elena, de quien huye despavorida.

Por ello, para salir de aquel lugar, "Alicia soltará la *trenza* sin poder sacudirse la sensación de traer una *lengua* que le recorre el *vientre*" (97). Elocuentemente, el narrador emplea palabras semejantes para describir la consumación del incesto entre el padre y Elena:

> […] ápap estará sentado al borde de su cama en desorden, sin ropa y desvistiendo a una añin de espaldas a Aicila que reconocerá esa abundante cabellera oscura, esos hombros cuajados de pecas, esa piel semejante a la leche recién ordeñada, esa silueta frágil de la que resbalará el vestido en una nube de seda azul y ropa interior con olor a jardín húmedo; ápap comenzará a besar el pecho y el *vientre* de Anele y su *lengua* explorará los centímetros más profundos de la carne, los rincones más frescos del cuerpo de su royam ajih y ella no se moverá; horrorizada, Aicila gritará ¡zap ne alajéd!, ¡zap ne alajéd! Hasta descubrir que ápap y Anele no la pueden escuchar. (95)

Estas secuencias integran varios indicios que confluyen en un tenso final por los alcances para Alicia, pues así como antaño el padre abusó de Elena, en el presente todo sugiere una situación parecida con la protagonista. Incluso Alicia tiene la misma edad que Elena cuando murió; por eso, el desenlace es estremecedor, pues resulta abierto, pero muy sugerente, ya que tras franquear los seis espejos:

> Alicia despertará en el cuarto acondicionado de Elena, molesta por una araña que andará hurgando en el musgo del oído: se levantará en un codo y escuchará, allá en lo más oscuro del espejo al pie de la cama, el timbre de un teléfono mezclado con una fina lluvia estival. Abrirá la boca para gritar cuando un *hilo de sangre se deslice entre sus muslos y un vientecillo empiece a trenzarle el pelo, lánguido, caliente*. (99; las cursivas son mías)

La insinuación del abuso sexual que está cometiendo el padre con Alicia se anuncia con el indicio de la trenza al ser labor exclusiva de éste; la trenza se resignifica en este final mediante otras características, no sólo implícitas en la lengua (parte central del incesto cometido con Elena), sino también en el falo, en tanto ese viento que le trenza el cabello a Alicia se describe como lánguido y caliente. Este final adquiere mayor intensidad narrativa al recurrir a los mismos motivos del principio, es decir, la metáfora de la araña que hurga en el oído de Alicia y que aquí apela al abuso sexual; por ello, el relato se construye como una historia circularmente fatídica.

Este cuento de Mauricio Montiel Figueiras, a través de la hipertextualidad establecida con la dos obras de Lewis Carroll, presenta una fantástica historia de Alicia, la cual también deviene gótica por diversos hechos: los espacios aislados y tenebrosos, las situaciones siniestras, las escenas de un horror latente, la historia transgresora en cuanto al abuso e incesto, e incluso por el constante motivo del agua y la humedad como una presencia ominosa. Así, "Lo más oscuro del espejo" de Montiel Figueiras se construye bajo las poéticas de lo fantástico y lo gótico, pilares que edifican uno de los cuentos más desafiantes de la cuentística mexicana actual.

IV

En "Alicia o el diablo" de Eve Gil se relata lo acontecido a la pequeña y hermosa Lieselotte Endersby, también llamada Lottie, quien a los siete años se destaca como una hábil jugadora del cubo de Rubik. El destino de Lieselotte se modifica un año después, cuando desaparece del jardín de su casa. La investigación se inclina por un rapto, pero nada se logra descubrir. Dicho infortunio ocasiona la destrucción de la familia Endersby: "Primero la muerte del cabeza de familia. Luego Natasha, la hija mayor de entonces quince años, la que siempre se caracterizó por su recato y su afición a las historietas de santos, se entregó a una vida desenfrenada" (Gil 12-13), incluso huyó de casa para regresar años después con un hijo, Brandon. Por tal motivo, Charlotte Amelia Endersby, "guapa y bulímica señora" (11), acepta a su hija de regreso, reconstituyendo parte de su familia, ahora integrada por ella, su hija mayor y su nieto. Pasados doce años, inesperadamente reaparece Lieselotte en una carretera, deambulando y desorientada, pero ahora luce muy diferente: es una mujer obesa, físicamente descuidada y además ostenta el nombre de Alice Mesino. El teniente Kirk Rowley esclarece lo acontecido a Alice: Gesualdo Mesino, un hombre mayor, la raptó y la mantuvo encerrada en el sótano de su casa hasta que cumplió 16 años, cuando la presentó a sus vecinos como su esposa; dicha pareja posee una extraña pero dichosa relación. El inexplicado retorno de Alice causa un escándalo en Rowlands, adonde regresa para reincorporarse a su familia y cuyo

resultado es negativo, pues sus costumbres ya no se acomodan a las rutinas familiares. Un día su madre le notifica a Alice que Gesualdo Mesino se ha suicidado tras vagar varios días; ese suceso origina lo fantástico, pues Alice recuerda con amor y nostalgia que su rapto fue posible gracias a su empequeñecimiento, por lo que el hombre la pudo meter en un frasco y llevársela, redimiéndola así de su aburrido entorno familiar.

Este cuento de Eve Gil mantiene una relación hipertextual con la principal obra de Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, mediante una transposición heterodiegética, en tanto aquí "la acción cambia de marco, y los personajes que la sostienen cambian de identidad" (Genette 379); esta transformación narrativa origina una parodia del hipotexto, pues se produce un efecto cómico de éste. Así, la historia de *Alicia en el país de las maravillas* se contextualiza en la Inglaterra decimonónica, en donde la pequeña y hermosa protagonista, quien vive con sus padres y con su hermana mayor, realiza un viaje maravilloso; en contraste, la historia de "Alicia o el diablo" se ubica entre las postrimerías del siglo XX y comienzos del XXI[1], se desarrolla en Estados Unidos y, aunque antaño la situación familiar de Alice era semejante al de la protagonista carrolliana, en el presente ésta se ha modificado: su padre ha muerto, su viuda madre exhibe poco afecto maternal, pero una desbordante libido y su hermana mayor es madre soltera, es decir, constituyen "esta familia hostil que había dejado de esperarla" (Gil 14).

Asimismo, la caracterización de la protagonista se modifica, incluso desde su nombre, pues durante el cuento se le denomina Lieselotte, Lottie y, al casarse con Gesualdo Mesino, asume el nombre de Alice. A ello se suma su evidente metamorfosis física, dado que hoy es "una mujer de inmensas ubres" (11), cuyo rubio cabello se ha tornado en "una opaca y lisa cabellera de color indefinible, más semejante a la paja que al oro" (11); la comparación con la hermosa niña de antaño acentúa su actual y grotesca apariencia, a la cual se suman otros rasgos: "la cicatriz de cesárea y las várices y las celulitis y los dientes amarillos" (15) que la convierten en "la hija que apenas reconocía bajo aquellos rollos de

1. Alice es campeona de Rubik en 1995, es secuestrada en 1996 cuando tenía 8 años y retorna a su ambiente familiar doce años después, es decir, cuando tenía 20, en 2008, año en que, por cierto, Eve Gil publica el libro donde se integra este cuento.

grasa, aceitosos pelos y cicatrices" (20). Esta descripción, apoyada por el cambio de marco narrativo, origina la parodia de la heroína carrolliana.

No obstante, para que la transposición heterodiegética funcione como parodia necesita conservar algunas de las grandes líneas narrativas del hipotexto, pues como lo indica Jesús Camarero, la parodia "es una especie de caricatura de una obra anterior o una reutilización de la misma para transponerla o sobrepasarla, dentro de un juego que puede ser lúdico, subversivo o admirativo" (39). En esa medida, el cuento de Eve Gil mantiene algunos de los motivos temáticos de la obra de Carroll que viabilizan su relación con ella y fundamentan su tono paródico. El primer motivo apela al color de los ojos de la protagonista de Carroll: "No veo tus claros ojos" (233), que en Lieselotte constituyen una "mirada bovina de color azul" (Gil 19). A ello se suma la desaparición de Alicia en el jardín: "Estaba la niña dándole vueltas en la cabeza […] a la idea de ir a por margaritas para tejer con ellas una guirnalda de flores, sopesando el esfuerzo que le costaría cogerlas, cuando de pronto un conejo blanco con grandes ojos rosados se cruzó ante ella" (Carroll 113); este imprevisto hallazgo origina el viaje al país de las maravillas, pues: "La madriguera era un largo túnel que, de improviso, torcía su curso y descendía de forma tan inesperada, que Alicia, sin tiempo para pensar en detener su caída, se precipitó por lo que parecían las paredes de un pozo muy profundo" (114). Este hecho se traslada escuetamente al cuento de Eve Gil: "Simple y llanamente había desaparecido del jardín de su casa" (11).

Por otro lado, la protagonista de *Alicia en el país de las maravillas* encuentra en ese sorprendente mundo bebidas y pasteles que modifican su tamaño:

> Mientras contemplaba las piedrecitas que habían caído junto a ella, Alicia notó, con gran sorpresa, que se iban transformando en pastelillos, y una brillante idea se apoderó de ella. "Si me como uno de estos pasteles —pensaba— lo más fácil es que cambie de tamaño. Y ya que no puedo crecer más de lo que ya he crecido, lo más seguro es que ahora me toque menguar. Sin pensarlo más, engulló un pastelito y vio con satisfacción cómo inmediatamente empezaba a disminuir de tamaño (145).

Esta facultad de los pasteles para alterar el tamaño de Alicia, así como su glotonería, son constantes en la obra de Carroll: "En el centro mismo de la sala había una mesa y en ella una espléndida bandeja llena de tartas.

Tenían un aspecto tan apetitoso que a Alicia se le hacía la boca agua" (212). En el cuento de Eve Gil, las fotografías de Lieselotte cuando era niña y vivía con Gesualdo revelan un modo similar: "Y luego todos esos pasteles… y todas esas tortas… en todas las fotografías la protagonista era la comida, no la golosa" (17); en ello radica que se viera "¡Más gorda en cada foto!" (16); incluso esta gula se prolonga en el presente: "De hecho, el único consuelo de Alice consistía en devorar los pasteles, tortas y merengues preparados por Alma, con quien compartía la poética de los gordos" (16). Es así como se expone un paródico resultado de tales postres, pues sin tener ningún poder especial, su excesiva ingestión ocasiona la gordura de Alice, quien incrementa su tamaño y se transforma en una corpulencia. A este motivo se agrega el de los frascos que, en la obra de Carroll, poseen un líquido para también modificar el tamaño de la protagonista:

> en esta ocasión halló una pequeña botella ("juraría que antes no estaba aquí", pensó Alicia) con un rótulo colgado alrededor del cuello, que rezaba "BÉBEME" en grandes letras de molde […] Tan agradable que, en un abrir y cerrar de ojos, la niña se bebió el frasco entero […] Siento como si me comprimiera igual que si fuera un catalejo. Y eso era, en verdad, lo que le estaba sucediendo. Su tamaño se había reducido a unos veinte centímetros. (117-118)

En "Alicia o el diablo", el empequeñecimiento de Lieselotte vinculado con un frasco es evidente, aunque en otro sentido, pues la reducción de la niña permite que Gesualdo la pudiera raptar al introducirla en una botellita de boticario; por tanto, el frasco no origina el decrecimiento de la niña, pero sí permite atesorarla en su interior.

Como parte de la parodia de *Alicia en el país de las maravillas*, el cuento de Eve Gil presenta una singular mescolanza relacionada con Alice, pues aunque se le describe como una obesa mujer, su comportamiento es completamente infantil: "Mirando a aquella gigantona chuparse un deslucido mechón y un hilillo de baba deslizándose por la barbilla" (12), proceder fomentado por su madre: "¡PUM!, repitió Charlotte como si todo fuera un juego, como si Alice fuera la niñita cuyos bucles cultivaba como gusanos de seda" (19). El contraste entre grande y pequeño, mediante las alusiones a la obesidad de Alice y a su actitud infantil, desmitifican a esta protagonista, quien resulta una

parodia de la Alicia carrolliana, y en donde incluso los muebles ingresan a esta divertida dinámica: "La cama era demasiado pequeña, pero era solo un mueble y no le quedaba más remedio que soportar aquella inmensa mole sudorosa" (18).

Otro aspecto más de esta transposición heterodiegética es el motivo del sueño, del cual despierta Alicia tras su viaje por el país de las maravillas: "-Tuviste, realmente, un sueño muy extraño… Pero es hora de que te vayas a tomar el té. ¡Se hace tarde! Alicia se levantó y mientras se alejaba corriendo hacia su casa, pensaba en lo maravilloso que su sueño había sido" (Carroll 227). En "Alicia o el diablo" se describe similar situación tras el regreso de Alice: "Recluida en la misma primorosa habitación que le recordaba algo muy lejano, algo que llegó a creer un sueño, Alice no hacía más que hablar de su «Gesu»" (13); bajo este escenario, el maravilloso sueño de Alice fue compartir su vida al lado de Gesualdo Mesino, lo cual también apoya el efecto paródico.

Similar al cuento de Figueiras, la secuencia general que sostiene a este texto es el viaje de la protagonista, el cual en la novela de Carroll implica el ausentarse del entorno familiar, ingresar a un universo diferente y al final volver al hogar; en "Alicia o el diablo", Alice se aleja del espacio familiar al ser raptada por Gesualdo, quien la mantiene confinada por algunos años, hasta convertirla en su esposa; tras ello, aunque sin razones conocidas, Alice retorna a su casa, pero el tono también es diferente al del hipotexto, pues su regreso representa una calamidad, no sólo para ella, sino también para su familia, lo cual manifiesta explícitamente su agresivo sobrino: "el mocoso, único rubio de la familia junto con su reaparecida tía, a la que por cierto no vaciló en gritarle apenas conocerla: '¡No se te ocurra acercarte a mí ni a mis amigos: apestas'" (13).

A la postre surge una interesante secuencia dialógica entre la novela de Carroll y el cuento de Gil, ubicada al final del hipotexto, en donde la hermana de Alicia imagina el posible futuro de la pequeña: "Finalmente, trató de imaginarse cómo sería su hermanita convertida ya en mujer adulta. Y cómo guardaría a lo largo de su vida el alma cándida de cuando era niña. Trató de imaginársela rodeada ya de hijos, contándoles quizás, aquel viaje suyo al País de las maravillas" (Carroll 230). En "Alicia o el diablo", la pequeña Lieselotte es secuestrada por Gesualdo cuanto tenía ocho años y permanece con él doce; durante ese tiempo, Gesualdo la cuidó, la educó, se casó con ella e incluso tuvieron un hijo;

su relación, aunque poco ortodoxa, da cuenta de ese futuro previsto en el hipotexto, el cual se ajusta a la imaginación de su madre: "Charlotte siempre soñó a su hija riendo, gozando a rienda suelta, volando en un caballito blanco de carrusel" (20), metáfora de lo vivido por Alice junto a su esposo, lo cual contrasta con su monótona infancia y vida familiar.

Con esta atmósfera de aburrimiento se aborda una problemática familiar, en donde la madre de Lieselotte desempeña un rol definitivo: "Como nunca pudo verla mientras fue niña (¿o muñeca?) y la forzaba a aburrirse mortalmente" (Gil 20); dicha situación persiste incluso en el presente: "Lo único divertido, además de resolver cubos de Rubik era asomarse a la ventana donde aguardaban por su aparición su sobrinito y sus amigos pandilleros que le gritaban cosas que la hacían enseñar sus dientes manchados de nicotina" (14). El contexto familiar de Alice, tanto en el pasado como en el presente, se muestra negativo, lo cual difiere de su vida al lado de Gesualdo, de quien se expresa de una forma luminosa al catalogarlo como un "buen hombre [quien] te rapte dentro de un frasquito de boticario y te saque de tu aburrida prisión con apariencia de jardín de rosas" (20). De este modo, se observa una inversión de valores en el cuento, pues la familia representa el agravio (ejemplificado por Brandon), así como la incomprensión y la monotonía (encarnadas en Charlotte); inclusive, para Alice su madre no es más que "la mujer que solía lastimarla al peinarla: era cuanto significaba para ella la palabra madre. Dolor en el cuero cabelludo y orejas coloradas" (20). Con ello surge una dura crítica a la función maternal, en donde la hija sólo era una hermosa muñeca, un objeto de ornato sin mayor trascendencia; por el contrario, Gesualdo, como raptor de Alice, representa el cuidado, la comprensión y la dicha. Por eso, la vida de Alice junto a Mesino puede considerarse como un lúdico y feliz viaje a un alterno país de las maravillas.

El tratamiento de lo fantástico en este cuento es sutil, pero al final evidente, pues el narrador informa que el rapto fue posible gracias al empequeñecimiento de Lieselotte, lo cual permitió que Gesualdo la metiera en un frasco y se la llevara: "Qué otra cosa queda, excepto los postres de Alma, cuando has perdido *la magia de hacerse pequeñita* y con ella la posibilidad de que otro buen hombre *te rapte dentro de un frasquito* de boticario" (Gil 20), final abierto y fantástico, pues apela a un tipo de metamorfosis, sostenida por el léxico que alude a lo insólito,

mediante la palabra *magia* y cuyo sentido se incrementa por la literalización de la frase *hacerse pequeñita* y el cual se sostiene gracias a una secuencia previa, que funciona como principal indicio y prueba de la irrupción insólita, relacionada con el único testimonio sobre el rapto de Lieselotte: "El único testigo, un repartidor de folletos de los Testigos de Jehová, solamente vio a un hombre de las señas de Mesino *acunando un frasco extraño contra el pecho*. *No vio a la reinita rubia*" (15; las cursivas son mías). Además del latente humor, esta evidencia actúa como prueba, aunque ciertamente tamizada, pues al ser un testimonio discursivo no es tangible; sin embargo, su impronta es efectiva en cuanto a la ambigüedad originada e ineludible para lo fantástico.

Por todo ello, "Alicia o el diablo" se convierte en un paródico cuento sobre el personaje de Alicia al exponer la transformación de la pequeña Lieselotte en la rolliza Alice Mesino, una mujer que rompe con el canon de belleza tradicionalmente adjudicado al sector femenino; en esa medida, el tono paródico le permite exhibir lo que elude *Alicia en el país de las maravillas*: el crecimiento (físico y sexual) de Alice al lado de un captor-esposo, quien se configura como un luminoso ser, en un entorno que simboliza un transgresor país de las maravillas, donde Alice ineludiblemente se metamorfosea. Este cuento de Eve Gil, sostenido con un discurso paródico y una transposición heterodiegética, crea una historia alterna respecto de la Alicia carrolliana, al descontextualizar al personaje mediante su crecimiento en un entorno diferente del previsto, con lo cual lo desmitifica y lo humaniza, lo acerca y lo vuelve entrañable al lector. El resultado es un cuento desenfadado que instaura a Lieselotte-Lottie-Alice como un personaje tierno, en su ingenuidad y descuido, en donde lo fantástico aflora sutilmente acunado por la hábil, transgresora y lúdica escritura de Eve Gil.

V

Tanto "Lo más oscuro del espejo" de Mauricio Montiel Figueiras como "Alicia o el diablo" de Eve Gil establecen una relación hipertextual con *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo y lo que Alicia encontró allí* de Lewis Carroll, cuya intensidad narrativa resulta memorable

al presentar otras historias de Alicia: una adolescente inmersa en un viaje siniestro, una niña-mujer sometida y risible; ambas historias se apegan al canon de lo fantástico al proponer que los viajes de las protagonistas implican su crecimiento; en esa medida, simbólicamente entrañan un recorrido al interior de los personajes, quienes buscan respuestas y satisfacer deseos. Por ello, devienen historias íntimas, transgresoras y, por supuesto, fantásticas, en tanto exponen la vigencia de las obras de Lewis Carroll, cuyo registro maravilloso es hábilmente transformado en estos cuentos, los cuales exponen cómo la literatura influye en la literatura y, mediante este vínculo hipertextual, lo fantástico surge.

Bibliografía

Camarero, Jesús. *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Barcelona: Anthropos, 2008.

Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas. A través del espejo*. Madrid: Cátedra, 2010.

Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*. Barcelona: Anthropos/ Universidad Autonónoma Metropolitana, 2009.

García, Jaime Eduardo. "La censura no evita que la literatura llegue a la gente". 13 de julio de 2012. <http://www.etcetera.com.mx/2000/393/jegeg393.html>.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gil, Eve. *La reina baila hasta morir*. México DF: Fósforo, 2008.

Instituto Nacional de Bellas Artes. *Catálogo biobibliográfico de escritores de México del siglo XX*. 12 de julio de 2012. <http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/indice-geografico/mexico/jalisco/871-montiel-figueiras-mauricio?showall=>.

Lazo, Norma. *El horror en el cine y en la literatura*. México DF: Paidós, 2004.

Montiel Figueiras, Mauricio. *Páginas para una siesta húmeda*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992.

Wikipedia. *Eve Gil*. 13 de julio de 2012. <http://es.wikipedia.org/wiki/Eve_Gil>.

El género fantástico y el terror gótico en *El espinazo del Diablo* de Guillermo del Toro

Maribel Cedeño Rojas
Universität Siegen

El espinazo del Diablo (2001) es el tercer largometraje del director mexicano de cine Guillermo del Toro. Se trata de una coproducción hispanomexicana que constituye la primera parte de la denominada "trilogía española", seguida por *El laberinto del fauno* (2006) y que debía cerrarse en 2009 con el estreno de *3993*, un proyecto que aún no se ha concretado[1].

En esta primera parte de la trilogía se narra la historia de Carlos (Fernando Tielve), un niño huérfano al que se traslada a un orfanato aislado después de la muerte de su padre en la lucha por la causa republicana en el contexto histórico de la Guerra Civil española, más exactamente en el año 1939. Este orfanato alberga a otros niños huérfanos, también hijos de militantes republicanos, como Santi (Junio Valverde), quien falleció bajo circunstancias misteriosas y cuyo fantasma se le aparece a Carlos como muerto viviente. En el orfanato viven también dos simpatizantes de los republicanos que se encargan de los niños: el doctor Casares (Federico Luppi) y Carmen (Marisa Paredes).

1. En 2008 todavía se especulaba que el guión lo escribiría Sergio Sánchez, el guionista de *El orfanato* (2007), película dirigida por Juan Antonio Bayona, quien quizás también asumiría la dirección. Sin embargo, hasta la fecha no se dispone de información exacta en este sentido (*cf.* Ordóñez).

Como se verá en el apartado que sigue, en esta película se despliega la doble dimensionalidad característica del género fantástico en la que se mezclan simbólicamente lo real/racional –vinculado aquí al mundo de los adultos– y lo irreal/irracional –asociado al mundo infantil–. De igual modo, se encuentran elementos narrativos, temáticos y estéticos estrechamente ligados a la novela gótica y al cine clásico de terror gótico. Por tanto, el presente estudio intermedial tiene por objetivo visibilizar dichos elementos, explicar la relación existente entre ellos e interpretar su función en este contexto cinematográfico.

La doble dimensionalidad del género fantástico como elemento estructurador de la narración

Tomando la sinopsis como punto de partida, se observa que en *El espinazo del Diablo* hay dos mundos: uno de los adultos y uno de los niños. El pivote entre ellos es Carlos, el protagonista infantil. Según Marzin (116-117), el género fantástico se caracteriza por la existencia e interdependencia de dos dimensiones.

La primera dimensión es de carácter racional, se ajusta a las leyes del mundo real e intenta representar la realidad lo más fielmente posible. En *El espinazo del Diablo* lo real/racional se encuentra en el mundo individualista de los adultos. Todos los personajes adultos son –pese a la aparente compañía de otros– seres solitarios aferrados a la realidad, al mundo material de lo verificable, de lo tangible. El doctor Casares, cuyo título académico evidencia su afinidad con las ciencias naturales, se considera a sí mismo un "hombre de ciencia" y afirma no creer en supersticiones (Del Toro, *El espinazo* 00:39:17-00:39:19). Solemos verlo en su habitación, que está llena de libros y del material necesario para realizar experimentos científicos. Sin embargo, su forma de actuar contradice su discurso: suele beber una especie de pócima mágica que él mismo produce para venderla en el pueblo. Supuestamente sirve, entre otras cosas, para combatir la impotencia. Esta pócima contiene los restos mortales de niños malformados que, como apunta el mismo doctor Casares, según la gente del pueblo, "nunca deberían haber nacido, los niños de nadie" (Del Toro, *El espinazo* 00:39:25-00:39:31), y que son denominados popularmente "espinazos del Diablo". Carmen,

la directora del orfanato, es una viuda pragmática cuya apariencia la hace ver como un personaje estricto, endurecido por la vida y solitario. Siempre va vestida de negro, lleva el cabello recogido y un montón de llaves. Jacinto (Eduardo Noriega), el conserje, es un joven apuesto pero malintencionado que tiene una imagen distorsionada de sí mismo. Se avergüenza de su condición de huérfano que ha crecido en un orfanato y considera que le corresponde más de lo que tiene. Quiere huir de ese lugar con el oro de los republicanos que Carmen guarda celosamente –como una especie de tesoro– en una caja fuerte. Al ver entorpecido su objetivo por Carmen y Casares, Jacinto siente sed de venganza y provoca una fuerte explosión en la cocina y el patio. Éstos son dos sitios estratégicos, puesto que en la cocina está la caja fuerte "secreta" y en el patio, el único automóvil que posibilitaría la huida de sus adversarios. Ninguno de los adultos sobrevive, todos mueren, ya sea en la explosión o posteriormente.

A diferencia de esta primera dimensión, la segunda, la de lo fantástico, sigue sus propias leyes y no las del mundo real –o representado como real en la ficción–. En ella tienen lugar acontecimientos de carácter irracional o irreal. En *El espinazo del Diablo* esta dimensión se introduce con la primera aparición del fantasma de Santi, que es visto por Carlos poco después de llegar al orfanato. Resulta interesante que sólo los niños pueden verlo. Evidentemente, no se les aparece a los adultos pues éstos no dan crédito a nada que no sea verificable mediante la experiencia.

Elementos del terror gótico literario y fílmico en *El espinazo del Diablo*

La primera secuencia abre con la entrada oscura de una cisterna. Un narrador que todavía le es desconocido al espectador se pregunta desde el *off* qué es un fantasma y lanza hipótesis: "¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez". Las cavilaciones del narrador extradiegético aunadas a la música también extradiegética –que crea una atmósfera misteriosa– complementan una historia narrada mediante elementos netamente visuales, no hay diálogos. Se muestra una bomba que se lanza desde un avión de guerra en una noche tormentosa. En la escena siguiente, un niño, Santi, yace tembloroso en el suelo

con una herida grave en la cabeza que le hace perder mucha sangre del lado izquierdo a la altura de la frente. Otro niño, Jaime (Íñigo Garcés), le levanta la cabeza y se tapa horrorizado la boca con la mano llena de sangre del herido. El narrador extradiegético añade: "Un instante de dolor quizá, algo muerto que parece por momentos vivo aún". Santi se hunde todavía vivo –lo sabemos porque le salen burbujas de aire de la boca– en una cisterna. El narrador agrega: "Un sentimiento suspendido en el tiempo como una fotografía borrosa". Jaime mira llorando en dirección a la cisterna, su rostro –que se muestra en un primerísimo primer plano– está embarrado de la sangre de Santi. El narrador indica: "Como un insecto atrapado en ámbar" (Del Toro, *El espinazo* 00:00:41-00:00:48, para ésta y las hipótesis anteriores del narrador extradiegético en torno de lo que es un fantasma). Se muestra a Jaime en un plano general medio enmarcado por el arco de una bóveda y con una ventana enrejada en el fondo[2]. Esta composición sugiere que el personaje está atrapado, pero el espectador no sabe aún por qué. Se trata de un secreto, de un misterio que todavía tendrá que descubrir.

La relación con el terror gótico se profundiza en la segunda secuencia; en ella un automóvil se desplaza por un paisaje desértico y solitario. El protagonista, Carlos, viaja en él con su mentor Ayala (Juan Carlos Vellido) y un republicano de apellido Domínguez. El edificio hacia el que se dirigen se encuentra literalmente en medio de la nada y alberga un orfanato para hijos de republicanos que es regido por dos "rojos".

Tan pronto Carlos y sus acompañantes entran en el patio del edificio aislado ven la bomba que lanzó el avión en la secuencia inicial. Ésta no explotó al tocar tierra y fue desactivada, según lo que les explica la maestra Alma (Berta Ojeda). Carlos se siente atraído inmediatamente por la bomba: le da un par de golpecitos para escuchar su sonido. Mientras

2. Las imágenes enmarcadas o *frame-within-the-frame shots* encierran a los personajes y suelen usarse con frecuencia en las películas de terror para transmitir la sensación de opresión, angustia e irremediabilidad. Este tipo de composición está presente a lo largo de toda la película, también en tomas externas. Se encuentran composiciones similares y el motivo del insecto atrapado en ámbar en el cortometraje de Del Toro titulado *Doña Lupe* de 1985. Las rejas, así como los pasillos largos y estrechos, los marcos de las puertas y ventanas forman parte de los elementos de los espacios escenificados como claustrofóbicos. Véase en este sentido Khouloki (165). En cuanto a la función de las imágenes enmarcadas en el cine de terror véase Hanich (174).

espera a Ayala en el patio, también analiza un caracol y lo mete en una cajita. Su comportamiento da cuenta de su curiosidad. Tan pronto dirige la mirada hacia la entrada de la cocina del orfanato ve el fantasma de Santi por primera vez, aunque tan fugazmente que no está seguro de haberlo visto. Para cerciorarse, se acerca a la parte del edificio donde a su vez se encuentra la cisterna.

En estas primeras secuencias de la película está presente a nivel discursivo y visual una serie de elementos del terror gótico como lo son el fantasma, la entrada oscura de la cisterna, la bomba como símbolo, la noche tormentosa, el recurso a la tapefobia o miedo a ser enterrado vivo, las bóvedas con sus arcos que enmarcan a los personajes, un secreto o misterio, el protagonista infantil, Carlos, que es huérfano, así como el edificio encantado y aislado del orfanato. El análisis se concentrará en cinco de estos elementos: el fantasma o los fantasmas, el edificio encantado, la tapefobia, la bomba encantada y los "pecados de los padres" así como el protagonista o héroe infantil. Dado que los demás elementos mencionados están estética o temáticamente relacionados con los cinco anteriores, se incluirán, cuando se considere oportuno, en la explicación de los mismos.

El fantasma o los fantasmas: Santi y Casares

Inicialmente, el fantasma de Santi se presenta como una amenaza. En su primer encuentro nocturno con Carlos, profiere la frase "muchos vais a morir" (Del Toro, *El espinazo* 00:28:27-00:28:32). En ese momento, el espectador cree que es el fantasma quien va a causar las muertes. No obstante, Santi en realidad quiere advertir a Carlos sobre el peligro inminente y evitar que se produzcan los decesos. Al espectador le resulta fácil asociar al monstruo, a lo distinto, con una amenaza. Empero, poco a poco se va dando cuenta de que ha sido víctima de una ilusión óptica, pues el peligro real no proviene de Santi sino del apuesto Jacinto y de las emociones reprimidas durante el curso de los años, como la decepción, la ira y el odio, que atormentan a los habitantes adultos del orfanato. Santi simplemente quiere vengar su muerte.

Aunque los fantasmas suelen ser de carácter inmaterial (a diferencia de otros seres fantásticos como los demonios, zombis y vampiros –que

están presentes en otros cortos y largometrajes de Del Toro–), el fantasma de Santi adquiere corporeidad, entre otras razones para posibilitar el desenlace dramático en el que ejecuta su venganza, es decir, para poder darle el abrazo de la muerte en la cisterna a Jacinto, su asesino. De igual manera, esta forma de proceder corresponde a la estrategia seguida por Del Toro en la totalidad de sus películas, de "presentar el miedo físicamente" (Perales 19).

A primera vista hay un fantasma, pero en realidad hay dos: Santi y el doctor Casares. El doctor también vuelve de la muerte y ayuda a escapar a los niños sobrevivientes de la habitación donde los encierra Jacinto para que no lo molesten mientras busca el oro con sus secuaces –dos fanfarrones que se asemejan al gordo y el flaco–. Posteriormente, el fantasma del doctor saca a los niños de las ruinas del orfanato. Al final de la película, cuando se retoman las cavilaciones del narrador extradiegético de la secuencia inicial en torno a lo que es un fantasma para cerrar el círculo narrativo, éstas adquieren un sentido completamente distinto: "Un fantasma, eso soy yo" (Del Toro, *El espinazo* 01:39:27-01:39:32). Es apenas en ese momento en el que descubrimos que se trata de una metadiégesis cuyo sujeto es el doctor Casares, un personaje no sólo físicamente impotente, sino también incapaz de llevar sus ideas a la práctica. Carmen, de quien él está perdidamente enamorado, sin confesárselo nunca de modo explícito, le reprocha esta incapacidad con la mirada mientras habla de su marido, quien al parecer padecía el mismo problema: "Ricardo era un hombre de libros, de ideas, que ha decidido morirse y dejarme aquí cuidando sus ideales" (Del Toro, *El espinazo* 00:08:36-00:08:41). Cuando Carmen está agonizando tras resultar gravemente herida en la explosión del orfanato, Casares apenas atina a recitarle una parte del conmovedor poema *In memoriam* (1850) del poeta inglés postromántico Alfred Tennyson:

> Permanece a mi lado cuando se apague mi luz,
> y la sangre se arrastre y mis nervios se alteren
> con punzadas dolientes. Y el corazón enfermo
> y las ruedas del ser giren lentamente.
>
> Permanece a mi lado cuando a mi frágil cuerpo
> le atormenten dolores que alcanzan la verdad.

> Y el tiempo maníaco siga esparciendo el polvo,
> y la vida furiosa siga arrojando llamas.
>
> Permanece a mi lado cuando vaya apagándome,
> y puedas señalarme el final de mi lucha
> y el atardecer de los días eternos,
> en el bajo y oscuro borde de la vida.
>
> (Del Toro, *El espinazo* 01:10:58-01:12:05;
> ver tb. Shatto y Shaw 75-76.)

Más allá de la historia de Santi y de Casares, en este relato se esconde –como veremos en la interpretación– una parábola. Tengamos en cuenta que los fantasmas poseen la función de visibilizar lo que una cultura ha perdido o ha sido obligada a olvidar. La memoria o 'rememoria' (Morrison) es un término clave en la novela gótica que explora las maneras de evocar el pasado (Smith 152).

El edificio encantado (el orfanato)

Es bien sabido que el nombre de este género literario subraya la importancia de los espacios, de los edificios en los que tiene lugar la mayoría de las historias. El título de la que se considera la novela inaugural de la ficción gótica es el mejor ejemplo de ello. Se trata lógicamente de *El castillo de Otranto* (1764) de Horace Walpole.

Los edificios donde generalmente tiene lugar la acción tanto en la literatura como en el cine de terror gótico suelen estar aislados del resto del mundo. Tal como se describió en la segunda secuencia, el orfanato es un edificio que está en medio de la nada, en medio del desierto. Esta impresión visual de aislamiento se refuerza en el primer diálogo de Carmen con Carlos cuando le muestra el dormitorio y su cama poco después de su llegada:

> Carlos.— ¿Y por qué hay tantas camas vacías?
> Carmen.— Algunos niños escapan, pero no te lo aconsejo. El pueblo está a un día de camino. De noche hace mucho frío y de día...
>
> (Del Toro, *El espinazo* 00:12:50-00:13:02)

Gracias a la escala escogida, un plano general medio, el dormitorio parece enorme y hace ver las camas, que dicho sea de paso parecen

salidas de una cárcel, como si fueran diminutas. La intención aquí es acentuar la impresión de vulnerabilidad y desamparo de los personajes. En este dormitorio, el fantasma de Santi se le aparece a Carlos la primera noche. Dado que el fantasma derrama el agua de la jarra que está en el dormitorio, Carlos y Jaime bajan a la cocina para reponerla. Después de que Jaime sale de la cocina, se produce un incidente con Jacinto que no tiene mayores consecuencias. Una vez que Jacinto también abandona la cocina, los suspiros del fantasma conducen a Carlos por unas escaleras de piedra al sótano con techo abovedado donde se encuentra la cisterna. Allí tiene lugar el primer contacto directo con el fantasma de Santi, quien profiere por primera vez la advertencia, que en ese momento suena a amenaza: "Cuidaos, cuidaos, muchos vais a morir" (Del Toro, *El espinazo* 00:28:20-00:28:32). Las penumbras, la predominancia del gris y el azul, así como la piedra crean una atmósfera fría e inhóspita.

Desde el punto de vista arquitectónico, el orfanato posee elementos que son característicos del castillo en el terror gótico. Por ejemplo, los pasillos largos, estrechos y oscuros, escaleras, bóvedas, habitaciones secretas y una mazmorra. En analogía con *El castillo de Otranto* o con la novela gótica en general, estos espacios escenificados como claustrofóbicos transmiten la sensación de aislamiento, soledad y propensión al peligro. De igual modo, el pasillo hace referencia en el cine de terror a un tópico presente en todas las películas de Guillermo del Toro: el laberinto. En sus filmes se suele mostrar a personajes de todas las edades que están en una encrucijada y deben encontrar su propio camino a partir de una situación que parece irremediable; se trata de sus decisiones y de las consecuencias de las mismas, de un rito de iniciación.

La paradoja del edificio encantado o castillo en el terror gótico consiste en que no sólo es un lugar atemorizante y amenazador, de lo siniestro (*unheimlich*), según Freud (1919), sino también un lugar de la vida hogareña (*heimlich*), del hogar. Es un lugar donde se desarrolla la vida cotidiana de los personajes. Aun así, estos espacios pueden perder su cualidad de hogareños y convertirse en siniestros, especialmente durante la noche. El pasillo y la cocina son buenos ejemplos de ello. En *El espinazo del Diablo* hay una secuencia en la que el fantasma de Santi persigue a Carlos de noche por el pasillo tenebroso, largo y solitario del

orfanato, donde ya se le había mostrado con Carmen de día, y lo obliga indirectamente a encerrarse en una recocina mínima hasta el amanecer.

En el orfanato hay un lugar característico del terror cinematográfico, especialmente del terror gótico: la cisterna. Es subterránea y sólo puede accederse a ella mediante una escalera de piedra. En el cine de terror, el techo simboliza lo racional (altura/luz); por el contrario, el sótano simboliza lo irracional (profundidad/oscuridad) (sobre el significado del descenso en el cine de terror, véase Hanich 173-175). Los sucesos ocurridos en el sótano abovedado donde está la cisterna no son en su totalidad explicables por medio de la razón. Santi flota en el agua como un prisionero en el limbo, como un recordatorio molesto de algo que se esconde a causa del miedo. Por temor a ser juzgado debido a su crimen, Jacinto calla el asesinato de Santi y esconde su cadáver hasta que la historia sale a la luz en forma de un fantasma.

Sin duda, el edificio del orfanato cumple la misma función que el castillo en el terror gótico: es el escenario principal de la acción y está en el centro de la narración. Si bien las murallas del castillo parecen resguardar a sus habitantes de los peligros del exterior, en este caso de la Guerra Civil, también lo es que sus habitantes no pueden abandonarlo cuando lo deseen: es, al mismo tiempo, una especie de cárcel. En el cine de terror gótico, el castillo suele ser el lugar de "crímenes y atrocidades del pasado" (Kühnel 187; trad. nuestra); lo cual también coincide con los acontecimientos acaecidos en el sótano abovedado.

La infinita extensión del horizonte hacia el que se dirige Conchita (Irene Visedo), una ayudante de la escuela, en busca de ayuda después de la explosión provocada por su novio Jacinto, resulta tan amenazadora y angustiante como los espacios escenificados como claustrofóbicos. Vale recordar además que –gracias a Carmen– el espectador sabe que el pueblo se encuentra a más de un día de camino.

La tapefobia

Al igual que en otras películas de Del Toro, en *El espinazo del Diablo* se recurre a las fobias. En el apartado previo, destinado al edificio encantado, ya se han abordado los espacios escenificados como claustrofóbicos.

En éste, la atención se centrará en la tapefobia o miedo a ser enterrado vivo por ser una fobia frecuente en el terror gótico[3]. Según Bennett y Royle (36) la tapefobia es un ejemplo 'refinado' de lo siniestro que puede manifestarse de varias maneras. Dos de ellas son aplicables a Santi: ser dado por muerto a causa de un malentendido y ser encerrado en un espacio angosto y claustrofóbico. Y es que, como ya se ha mencionado, Santi todavía está vivo cuando Jacinto lo lanza al agua de la cisterna; es decir que no muere a causa de las heridas en la cabeza, sino que muere ahogado. Como se le "entierra" vivo en el agua, convierte la cisterna y la totalidad del edificio donde está ubicada en un lugar de lo siniestro, en especial por la noche (véase Rose 35-36, sobre la tapefobia en *El espinazo*). De igual modo, no sorprende que este *revenant* deambule por los espacios del orfanato, ya que fue el lugar donde estuvo en vida (en cuanto a las "costumbres" de los revinientes, véase Lecouteux 125).

Relaciones intermediales con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole: el yelmo, la bomba y los pecados

En las imágenes iniciales de la película se puede establecer una relación intermedial con *El castillo de Otranto* (1764) gracias al montaje, tal como lo sugiere Ellen Brinks (262). La bomba que cae literalmente del cielo y que en un primer momento parece haber matado a Santi, se asemeja al misterioso yelmo enorme que cae desde las alturas del castillo y descuartiza a Conrad, hijo del príncipe Manfred, el día de su boda[4].

La bomba que está anclada en el medio del patio desde la noche del crimen es un recordatorio tanto del crimen ocurrido en el pasado como de la Guerra Civil que parece lejana al orfanato, pero que en realidad está dentro. Recordemos que el yelmo gigantesco –que también recibe

3. En la introducción a *El vampiro* (1819) de John Polidori, escrita por Robert Morrison y Chris Baldick, se encuentra un provechoso recuento que evidencia la recurrencia de la tapefobia en la literatura gótica (Polidori xvi-xviii y xx).

4. "[...] ¡Qué horrible visión para los ojos de un padre! Vio a su hijo destrozado, casi tapado en su aplastamiento por un enorme yelmo, un yelmo cien veces más grande que cualquier yelmo creado por la mano de un hombre, y cubierto por una gran cantidad de plumas negras, las necesarias para coronarlo haciendo un penacho" (Walpole 50). Del Toro confirma la hipótesis de que el yelmo y la bomba guardan semejanzas en el audiocomentario de *El espinazo* 00:06:41-00:06:59.

los calificativos dispares de encantado, ominoso, milagroso, funesto y prodigioso– está igualmente en el medio del patio del castillo en Otranto como un recordatorio de la usurpación del principado por parte de la familia de Manfred y simboliza la búsqueda de reivindicación.

Pese a que para los adultos, la bomba es un objeto inerte, desactivado, como se lo explica la maestra Alma a Ayala y Domínguez, para los niños no lo es. A semejanza del yelmo encantado en *El castillo de Otranto* –capaz de agitar el penacho para p.ej. asentir–, la bomba se comunica con ellos mediante ruidos y otras estrategias, como se expondrá a continuación[5].

En la primera noche de Carlos en el orfanato, cuando va con Jaime a la cocina a buscar agua y pasan junto a la bomba, éste le comenta: "Dicen que está apagada, pero yo no lo creo. Si pegas la oreja, se escucha un tic tac. Es su corazón. Todavía está viva y sabe que estamos aquí" (Del Toro, *El espinazo* 00:20:10-00:20:30). Mientras tanto se oyen ruidos metálicos que parecen provenir de la bomba.

Una noche, Carlos descubre unos dibujos de Jaime en los que éste pinta a un niño con una herida sangrante en la cabeza. Como intuye que se trata de Santi, se dirige a la cisterna. Para llegar allí tiene que pasar junto a la bomba en el patio. Cuando está junto a ella le pide lo siguiente: "Bomba, si estás viva, dime dónde está Santi" (Del Toro, *El espinazo* 00:53:18-00:53:24). Acto seguido, la bomba emite una especie de gruñido metálico, una cinta roja atada a su parte superior se desprende y efectivamente conduce a Carlos hasta donde está Santi. El fantasma vuelve a proferir la advertencia "muchos vais a morir" (Del Toro, *El espinazo* 00:54:09-00:54:12) y persigue al protagonista por el orfanato hasta que éste se encierra temeroso en una recocina muy pequeña en busca de protección.

Asimismo, en analogía con *El castillo de Otranto*, en *El espinazo del Diablo* los pecados de los padres se transmiten a sus hijos hasta la tercera o cuarta generación[6]. Del Toro traspasa las fronteras del largometraje y

5. Algunos ejemplos sobre los calificativos aplicados al yelmo y sus reacciones se encuentran en Walpole 52, 61, 71, 123, 125 y 135.

6. "Los pecados de los padres recaen sobre los hijos hasta la tercera y cuarta generación" (Walpole 32). Brinks (292) interpreta el yelmo que cae del cielo como un mensaje de

crea una continuidad fílmica dentro de su obra mediante el uso de los mismos actores y temas. Carlos y Jaime se salvan de Jacinto –el asesino de Santi–; sin embargo, mueren a manos del capitán Vidal (Sergi López) y sus hombres en *El laberinto del fauno*[7].

El protagonista o héroe infantil

En el gótico era común representar el abuso sufrido por seres vulnerables como las mujeres y los niños; se solía dar una voz a quienes no la tenían, es decir, contar las historias que por lo general no llegaban a la superficie. Las miserias sufridas por estos grupos son, por tanto, uno de los temas fundamentales en el terror gótico. Los niños de Charles Dickens, por citar un ejemplo, se basan no sólo en sus propias experiencias, sino también en las de los niños que enfrentaron las grandes vicisitudes de la época victoriana del Reino Unido (Punter y Byron 289).

En *El espinazo del Diablo*, el protagonista infantil se muestra como un ser sumamente vulnerable, ya que es huérfano y se le abandona en un orfanato. El orfanato es, en el cine y la literatura, un sitio clásico de indefensión, pues los niños viven allí sin la protección de sus padres. Jacinto lo expresa acertadamente: "[Los niños] no tienen padres, no tienen a nadie. ¿Quién les va a echar en falta?" (Del Toro, *El espinazo* 01:32:42-01:32:47).

Cuando llega al orfanato, Carlos encuentra un ambiente más bien inhospitalario. Jaime y algunos de los niños lo insultan y le juegan bromas pesadas, el fantasma de Santi parece amenazar su existencia y Jacinto descarga su cólera en él al igual que en todos los demás[8]. A lo largo de la película, esta situación inicial cambia: Jaime deja de ser su antagonista para convertirse en su aliado, el fantasma de Santi resulta no

que la generación más joven será destruida por una política patriarcal. Los niños de *El espinazo del Diablo* mueren, como lo sugiere Rose (78), psíquica y físicamente a consecuencia de las acciones de sus padres.

7. Esta escena se encuentra en Del Toro, *El laberinto* 01:07:47-01:08:20.

8. Jacinto hiere a Carlos en la cara con una navaja después de descubrirlo con otros niños en la cisterna y a continuación lo amenaza: "Como le digas a alguien que te he puesto la mano encima, te abro por la mitad" (Del Toro, *El espinazo* 00:38:36-00:38:38).

ser tan peligroso como parecía y los niños se unen para derrotar al mal, encarnado en la figura de Jacinto.

El misterio del pasado que deben resolver y la lucha por la propia supervivencia transforman a Carlos y a los otros niños en adultos. Todos deben unirse para poder cazar a la "bestia" y poder sobrevivir. En la película hay dos escenas que riman en este sentido. La primera tiene lugar en la escuela cuando Carmen les explica cómo los hombres del pleistoceno cazaban mamuts con lanzas: "Los hombres de entonces tenían que actuar en grupos. Ninguno podía rendirse" (Del Toro, *El espinazo* 00:49:46-00:49:52). La segunda se produce cuando los niños laceran a Jacinto con lanzas en defensa propia –como si fuera un mamut– junto a la cisterna en el sótano abovedado. Carlos lo empuja malherido al agua para que Santi pueda consumar su venganza y al mismo tiempo librarse del rufián. La gran pesadilla se ha hecho realidad: los niños se han convertido en adultos de la manera más salvajemente posible, tal como es común en los contextos bélicos.

Debido a que Jacinto se había metido ávidamente unos cuantos lingotes de oro –el tesoro anhelado– en los bolsillos del pantalón, se hunde en la cisterna cual lobo feroz con la panza llena de piedras. Al igual que su víctima, es "enterrado" vivo. Oímos y vemos que ahoga un grito y abre los ojos aterrorizado cuando Santi le da el ansiado abrazo de la muerte.

Interpretación en este nuevo contexto

Toda esta constelación puede interpretarse como una parábola no sólo de la represión individual y colectiva de los recuerdos agobiantes en general, sino también en particular de los recuerdos de la historia reciente española y el análisis de los sucesos acontecidos durante la Guerra Civil. El callar y negar el pasado conduce a que éste vuelva en forma de fantasmas e influya en el presente. Como lo ratifica Del Toro, el edificio del orfanato puede interpretarse como España con sus dos bandos: el republicano, que si bien tenía buenas intenciones resultó ser impotente e incapaz de llevar sus ideas a la práctica en analogía con el doctor Casares y Carmen, y el fascista, encarnado por el brutal Jacinto que, aunque vive en el orfanato, cree merecer más que los demás ya que se considera

mejor y no semejante a ellos. Jacinto no duda un segundo en matar a sangre fría a las personas con las que convive para lograr su objetivo. En medio de ellos estaba el "pueblo", representado en la película por los niños, que deben unir fuerzas para sobrellevar la situación (sobre el significado de los personajes, véase el audiocomentario en Del Toro, *El espinazo* 00:41:54-00:43:35).

De igual modo, durante la Guerra Civil, España estaba como el orfanato: era un país a la deriva, dejado a su suerte por la comunidad internacional. Durante este período, el hogar se tornó para muchos españoles en un lugar de lo siniestro. Asimismo, el orfanato en ruinas al final de la película parece aludir a la ruina física y moral de España después de la guerra.

El cadáver de Santi "escondido" en la cisterna podría interpretarse como los cuerpos que todavía no han sido encontrados, es decir, los crímenes de guerra que quedan por esclarecer. Por su parte, el fantasma de Casares podría simbolizar el fantasma de la República. El espíritu del doctor se queda atrapado en el orfanato lamentando con una profunda melancolía lo que pudo ser y no fue.

Dado que el gótico saca a la superficie las historias ignoradas en la versión oficial, no sorprende encontrarlo en esta película; más bien parece ser el género predestinado para ella. En este filme se visibiliza a un grupo cuyo destino, en analogía con el de las mujeres, resulta "invisible" en gran parte de los conflictos bélicos: los niños. Se evidencia que no se les puede proteger de las atrocidades de la guerra –menos aún si son huérfanos– y que quizás, por el contrario, son ellos quienes sufren las peores consecuencias. Por último, el gótico permite hacer una crítica al imperio de la razón sobre la imaginación y la fantasía.

Bibliografía

Bennett, Andrew y Nicholas Royle. *An Introduction to Literature, Criticism and Theory. Key Critical Concepts*. London: Prentice Hall, 1995.

Brinks, Ellen. "Nobody's Children: Gothic Representation and Traumatic History in 'The Devil's Backbone'". *Journal of Composition Theory* 24.2 (2004): 291-312. Web. 9 julio 2013.

Del Toro, Guillermo, dir. *El espinazo del Diablo*. 2001. Optimum, 2007. DVD.

——. *El laberinto del fauno*. 2006. Optimum, 2007. DVD.

Hanich, Julian. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. London: Routledge, 2011.

Khouloki, Rayd. *Der filmische Raum. Konstruktion, Wahrnehmung, Bedeutung*. Berlin: Bertz + Fischer, 2007.

Kühnel, Jürgen. *Einführung in die Filmanalyse. Teil 2: Dramaturgie des Spielfilms*. Siegen: Universi, 2004.

Lecouteux, Claude. *Geschichte der Gespenster und Wiedergänger im Mittelalter*. Köln: Böhlau, 1987.

Marzin, Florian. *Die phantastische Literatur. Eine Gattungsstudie*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1982.

Ordóñez, Luis. "Del Toro estudia ceder la dirección del filme '3993' a Sergio Sánchez". *La voz de Asturias* 6 dic. 2008. Web. 9 julio 2013.

Perales Contreras, Jaime. "Guillermo del Toro. La experiencia física del horror". *Literal. Latin American Voices* Spring (2009): 18-19. Web. 10 julio 2013.

Polidori, John. *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Eds. Robert Morrison y Chris Baldick. Oxford: Oxford UP, 1997.

Punter, David y Glennis Byron. *The Gothic*. Oxford: Blackwell, 2004.

Rose, James. *Studying The Devil's Backbone*. Leighton Buzzard: Auteur, 2009.

Shatto, Susan y Marion Shaw, eds. *Tennyson. In Memoriam*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

Smith, Andrew. "Hauntings". *The Routledge Companion to Gothic*. Ed. Catherine Spooner y Emma McEvoy. London: Routledge, 2007. 147-154.

Walpole, Horace. *El castillo de Otranto*. Trad. José Luis Moreno-Ruiz. Madrid: Valdemar, 2008.

Variaciones de lo fantástico en los cuentos de Elvio E. Gandolfo

Malva E. Filer
Brooklyn College and Graduate Center
City University of New York

Elvio E. Gandolfo (1947) ha producido una obra ecléctica, dentro de la cual encontramos formas de lo fantástico así como de ciencia ficción. En este trabajo analizo algunas manifestaciones de lo fantástico en su obra creativa. Gandolfo busca, como Cortázar, lo que hay de inexplicable, misterioso o siniestro bajo la superficie de lo cotidiano. El terror puede estar esperando en los lugares más imprevistos, como el baño de un bar, en "Hilo amarillo" (*El libro de los géneros*, 2007). En otros cuentos, lo fantástico se manifiesta en seres con características inverosímiles, como la mosca loca que demuestra voluntad propia y elige acompañar al protagonista en el cuento del mismo nombre (*El libro de los géneros*, 2007), y las vacas voladoras, con sus vuelos nocturnos y sus ataques a las ciudades, que son dueñas del poder sobre los humanos. Este es el tema de "El manuscrito de Juan Abal", el cual reproduce las notas tomadas por Abal durante su visita a "La ciudad de las vacas" (*Cuando Lidia vivía se quería morir*, 1998). Aunque estos dos cuentos podrían considerarse de ciencia ficción, como de hecho lo hace Gandolfo con el primero, lo que prima es la imagen fantástica, no una imaginaria explicación científica. Lo mismo puede decirse de la ballena azul que cae un día de primavera sobre la ciudad de Rosario, en "El impacto"

(*Cuando Lidia vivía se quería morir*, 1998). Los ejemplos mencionados colocan a Gandolfo claramente dentro de los parámetros de la narrativa fantástica rioplatense.

La presencia de humanos bestializados y bestias humanizadas es una constante de la literatura de ciencia ficción. En la literatura rioplatense hay una larga tradición, desde Horacio Quiroga, quien hace actuar como protagonistas a criaturas híbridas, en las que conviven las dos especies. La relación, y aun la permutación, entre lo humano y la animalidad subhumana en estas obras permiten comunicar preocupaciones filosóficas, sociales y éticas. Me propongo señalar la diferencia entre el tratamiento de este tema en los cuentos de Gandolfo y el que caracteriza a las obras de ciencia ficción.

En *Dormir al sol* (1973), novela de Bioy Casares, por ejemplo, un científico realiza, con propósitos terapéuticos, transposiciones de almas de seres humanos a animales y, de nuevo, a seres humanos. Según el experimentador, el Dr. Samaniego, cuyo nombre alude al famoso fabulista del siglo XVIII, para el hombre no hay "mejor cura de reposo que una inmersión en la animalidad" (Bioy 149). Samaniego logra mejores resultados que el Dr. Moreau, quien intentaba transformar animales en humanoides mediante procedimientos quirúrgicos, con injertos y remodelado del cerebro, en *The Island of Dr. Moreau*, la novela de H.G. Wells. En *La Planète des singes* (1963), del escritor francés Pierre Boulle (obra traducida al inglés como *Monkey Planet*, y llevada a la pantalla en *The Planet of the Apes* en 1968), se muestran los efectos negativos de la experimentación científica realizada sin limitaciones ni escrúpulos morales. El libro de Pierrre Boulle relata cómo la humanidad comenzó a realizar experimentos científicos con monos en busca de una cura para el cáncer y se descubrió entonces que era fácil entrenarlos para que realizaran tareas domésticas, por lo que se los puso a trabajar en las casas como sirvientes. Esto hizo que, a través de los siglos, los humanos se volvieran haraganes y, eventualmente, física y mentalmente incapaces. Los monos, en cambio, cada vez más inteligentes, se impusieron sobre los hombres, que no opusieron resistencia.

Con el avance de la psicología y las ciencias sociales, se diversificaron los modos de experimentación que tenían a animales como objetos de

estudio, dando lugar a representaciones alegóricas de carácter político-social, como en *Animal Farm* (1945) de George Orwell, y a una crítica de las incursiones contra las formas naturales de vida animal en intentos de humanizarlos con métodos concebidos por psicólogos, sociólogos y antropólogos, como en *Les Animaux dénaturés*, de Vercors (pseudónimo de Jean Marcel Bruller), publicada en 1952. En la literatura rioplatense, donde ya existían los antecedentes de "El mono ahorcado" de Horacio Quiroga e "Yzur" de Leopoldo Lugones, Pablo Urbanyi escribe la novela *Silver* en 1994 (2ª ed. de 2008), donde un gorila originario de Gabón es trasplantado a la civilización del primer mundo por una pareja de sociólogos, quienes lo someten a un entrenamiento con el que se proponen demostrar su capacidad de aprender habilidades y costumbres humanas. El experimento, huelga decir, no termina felizmente ni para el gorila ni para los experimentadores.

En contraste con las obras ya mencionadas, las permutaciones entre animales y hombres imaginadas por Gandolfo no son presentadas como el resultado de una investigación científica y, por ello, no comunican un punto de vista crítico, como lo hace la mayor parte de la ciencia ficción, y no hay en sus relatos un agente responsable de los cambios producidos en las especies. Es notable, además, su selección de animales, como las vacas o moscas, a las que la ciencia y la ciencia ficción no han atribuido habilidades que las acerquen a la condición humana, lo que han hecho al elegir a monos, gorilas o chimpancés como objetos de experimentación o como personajes de ficción. Y la imagen de una vaca capaz de volar y de combatir con seres humanos es particularmente inverosímil, más increíble que la de un mono entrenado para realizar actividades humanas. De hecho, en el habla popular, decir que algo va a ocurrir "cuando las vacas vuelen", es una manera de afirmar la imposibilidad de que ocurra. Creo que las vacas voladoras de "El manuscrito de Juan Abal", o la mosca loca en el cuento ya citado, están más cerca de la literatura fantástica que de la de ciencia ficción. Coinciden con esta, sin embargo, en imaginar a seres humanos transformados en bestias y esclavizados por animales sobre los que acostumbraban reinar. En ese sentido, la ciudad de las vacas tiene mucho en común con el planeta de los monos de Boulle. Allí, los hombres, inactivos física y mentalmente, perdieron sus atributos humanos. En la ciudad de las vacas, el exceso

de alimentación, que consistía en una pasta nutritiva y sabrosa servida por las vacas, la falta de actividad, y la vida encerrada, sin contacto con la luz y el sol, tuvieron igual efecto. Las vacas eran allí las dueñas del poder; los hombres, embrutecidos, comían y dormían. Sólo había un pequeño grupo de tres disidentes que habían escapado a ese destino. "Decidieron alimentarse estrictamente mientras tuvieran hambre y no dejar de tomar sol y aire" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 159). Además, jugaban a varios deportes, actividad a la que invitaron al visitante, el narrador de esta crónica.

Mundo calmo y silencioso el de las vacas, que se deslizan en bandadas transportando pasajeros y lanzando gemidos como forma de comunicación. Un fraile franciscano había visitado la ciudad, según le contó un singular visitante a Abal, luego del regreso de éste. El fraile quería catequizar a las vacas, pero se conformó con enseñarles a imitar una forma diferente de gemido: "Acechó a la vaca alimentadora todas las mañanas" y "fue variando el sonido, dándole una cadencia rítmica, casi melódica"; "La vaca lo miró fijamente y aflojó los músculos en actitud de descanso. No levantó vuelo hasta que el monje se calló agotado" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 167). Este no consiguió convertir a las vacas al cristianismo, pero "en las horas de mayor calma, era posible oír mugidos que se diferenciaban de los que habíamos escuchado hasta entonces" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 167). El monje "asentía, sonriente y satisfecho" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 167). El episodio, contado con humor, recuerda uno similar relatado por Juanillo, el narrador de *Maluco* (1990), la novela del uruguayo Napoleón Baccino Ponce de León sobre el viaje de circunnavegación de Hernando de Magallanes, donde describe, irónicamente, la conversión de los indios por los sacerdotes que llegaban con los españoles conquistadores. El franciscano veía a las vacas como aquellos habían visto a los indios.

Abal, quien confiesa ser culpable de antropomorfismo en su interpretación de la conducta animal observada, describe lo que interpreta como suicidio de algunas vacas para beneficiar a la comunidad. Los restos de estos animales, que se arrojaban y caían muertos sobre una plataforma, eran utilizados para confeccionar antorchas nocturnas. El narrador imaginó que "las muertes voluntarias eran el sacrificio de los miembros más viejos del grupo para contribuir a la vida del resto" (Gandolfo,

Cuando Lidia vivía 164), hipótesis prontamente desmentida por otros casos de supuesto suicidio. Las vacas asaltan las casas, pero no agreden a los humanos que visitan su ciudad o viven en ella. Por el contrario, ellas los transportan volando cuando éstos señalan que necesitan viajar. Hay un amago de violencia, en cambio, entre los disidentes y Abad, lo que motiva su salida de la ciudad de las vacas sin haber completado la exploración.

En "La mosca loca", de publicación más reciente, las vacas voladoras actúan con mayor agresividad que en el relato de Abal. Llegan en bandadas, se dejan caer en picada y atacan las casas. El cuento, narrado en primera persona, describe la guerra del protagonista con ellas, contra las que dispara, nos dice, "las piedras y las lanzas de las primeras filas de arcos y catapultas. Si insisten, … utilizo algunas preciosas cintas de balas. Terminan por alejarse, siempre, con mugidos vengativos y dolorosos" (Gandolfo, *El libro* 296). Y muchas veces mueren en esa lucha con los humanos, representados por el narrador. Como verdaderos soldados, recuperan a sus muertos, caídos en esta guerra. "Nunca supe bien si lo hacen para tirarlos al mar o para enterrarlos", comenta el narrador (Gandolfo, *El libro* 296). A lo insólito de esta guerra entre las especies se agrega la relación aun más insólita que el protagonista, de apellido Steiner, establece con una mosca accidentada. El pequeño insecto, que pesaba alrededor de un kilo, se había herido al chocar contra los vidrios rotos del ventanal de la sala. Estaba muy lastimada, pero viva. "Se quejaba con un lamento suave y agudo, como el de un niño" (Gandolfo, *El libro* 295). Con esta frase comienza el personaje a humanizar a la mosca. En vez de tirarla al incinerador, decidió curarla y protegerla. Puso un trozo de plástico en su cama. La depositó de espaldas, y fue a buscar vendas y alcohol a la cocina. Activó, además, las alarmas nocturnas, por si venían las vacas, y se dedicó a cuidar atentamente a la mosca durante cinco días sin salir de su casa. El texto sigue la recuperación de la mosca, que volvió a emitir un zumbido semejante al de un avión y pudo, después de algunos intentos fallidos, levantar el vuelo.

La mosca se convierte en la compañía del narrador, cuyo perro había sido víctima de las vacas. Steiner se dio cuenta de que esa pérdida era la causa de que no hubiera arrojado a la mosca en el incinerador. La extrañaba si se ausentaba, se sentía solo sin ella. Una tarde, narra, "recorrimos

las calles abandonadas de la ciudad buscando un vidrio para reemplazar el del ventanal….La mosca volaba delante, atrás o a los costados del jeep. Se adelantaba siempre en las esquinas, como mi perro muerto" (Gandolfo, *El libro* 297). La casa de Steiner es atacada por numerosas vacas, a las que había provocado con un cartel donde había dibujado una vaca con "las alas rotas y una lanza atravesándole el cuadril", a lo que agregó "un plato con tres o cuatro costeletas rojas" y un mensaje que decía: "Coma carne de vaca, la mejor del mundo" (Gandolfo, *El libro* 298). La descripción de la lucha es una verdadera batalla, en la que Steiner se defiende, no solo con lanzas y ametralladoras, sino también activando su techo electrificado. La mosca, aterrorizada por el peligro, zumbaba desesperada, pero se tranquilizó cuando vio muertas a las enemigas. Mezclado con ellas, había un toro "negro, majestuoso, con un belfo más grande que una mano abierta". Sus alas "tenían una envergadura casi inverosímil: superaban por un metro a las más grandes de mi sala de trofeos" (Gandolfo, *El libro* 301-302). Steiner decidió abandonar la casa, que él esperaba volvería a ser atacada ferozmente. La mosca lo alcanzó y lo siguió como de costumbre, adelantándose en las esquinas, "como acechando un posible peligro" (Gandolfo, *El libro* 302).

El cuento no explica cómo se había originado esta guerra entre vacas y hombres. Esto distingue al mundo que ha imaginado Gandolfo de los mundos imaginados por los autores de ciencia ficción que arriba mencionamos. Comunica, sin embargo, un sentimiento de desolación, por parte del narrador, ante la destrucción de su mundo, en términos cercanos a las visiones apocalípticas que son comunes en algunas obras de ciencia ficción: "El bosquecillo estaba como devastado por un bombardeo. El conjunto daba una fuerte impresión de muerte, vacío y silencio" (Gandolfo, *El libro* 302). El vínculo que se establece entre Steiner y la mosca parece responder a un impulso de acercamiento a otras formas de vida, y a las complejas emociones que produce la gran desigualdad de poder entre una especie y otra. En el caso del hombre y la mosca esa desigualdad es extrema, y, por ello, él tiene un control completo sobre la vida o muerte del insecto y decide salvarla. Para defender su propio mundo Steiner, en cambio, mata con sus armas a las vacas voladoras que lo atacan.

Creo interesante comparar "La mosca loca" con *"The Fly"*, un cuento de Katherine Mansfield publicado en 1922. Este último, escrito poco después de finalizar la Primera Guerra Mundial, tiene por protagonista a un padre que había perdido a su único hijo en la guerra, con lo cual se destruye el futuro que él le había preparado durante muchos años de trabajo. Cuando una mosca cae dentro de un tintero, el hombre la salva de ahogarse en la tinta, pero cuando la mosca se siente ya a salvo, el hombre decide hacerla luchar por su vida dos veces más, cubriéndola con la tinta. La tercera vez, la mosca queda muerta y el hombre la arroja al cesto de papeles. La mosca había sucumbido ante una fuerza demasiado poderosa para ella, así como le había ocurrido al hijo del protagonista. El hombre, que no pudo controlar el destino de su hijo, ejerce con sadismo su control sobre la mosca, lo que no hace más que acentuar su sentimiento de desesperanza y su resentimiento. El contraste de las dos actitudes frente al insecto desamparado no podría ser mayor. Contrastan, también, el contexto realista del cuento de Mansfield y el mundo fantástico del cuento de Gandolfo.

Hay otras manifestaciones de lo fantástico en las obras de Elvio Gandolfo, entre ellas "El momento del impacto" (*Cuando Lidia vivía*) y "El hilo amarillo" (*El libro de los géneros*). "El momento del impacto" sitúa al lector dentro de un mundo fantástico desde el comienzo del relato: "La ballena azul, también conocida como rorcual, se materializa sobre la ciudad de Rosario en el cielo también azul y fresco de un día de primavera, a 452 metros de altura" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 181). La imagen de este gigantesco cetáceo suspendido en el aire es aun más dramáticamente irreal que la de una vaca voladora. Según numerosos estudios, el rorcual azul mide entre 24 y 27 metros de longitud y pesa entre 100 y 120 toneladas, aunque hay registros de ejemplares de más de 30 metros de longitud y más de 190 toneladas de peso, que lo convierten en el mayor animal de la Tierra, no solo en la actualidad sino también en cualquier momento del que se tenga noticia en la Historia. En el relato, el cetáceo mide 28 metros de largo y pesa 172 toneladas. El relato mismo señala la imposibilidad de lo que describe. "La aparición, y sobre todo la caída en picada de una ballena azul", a diferencia de la caída de un jet, "es impensable, inaceptable, imposible" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 182), afirma categóricamente el texto. De modo que

el gigantesco animal deberá luchar por imponer su realidad inaceptable de rorcual azul que cae de pronto sobre la ciudad, hecho cuya mera idea es rechazada, al menos hasta hoy, no sólo por la ciencia, el sentido común y la costumbre, sino por el tejido mismo de la realidad" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 183). Y, sin embargo, ahí está la minuciosa descripción de la lenta caída de la ballena, que vive su progresiva destrucción hasta terminar estrellándose entre los edificios de un cruce de calles de la ciudad. Pero, aunque se había materializado mientras estuvo en acción, en movimiento, la ballena azul no podía "caer y chocar, porque eso no ocurre en el tejido de la realidad" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 191). Así, "la ballena que toca el suelo firme de la ciudad, de la realidad, se autodestruye" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 191). El cuerpo gigantesco, convertido en una pasta entre gris y verde y finalmente en líquido, "se va como sepultando, borrando, chupado por el plano horizontal" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 191).

La ballena había sufrido de modo terrible la caída y el cambio de medio, había pulverizado con su peso a diez personas al menos, "pero entró en la paz de la disolución al impactar contra el cemento" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 192). Cuando terminó de desaparecer, sin embargo, los que habían recibido el impacto de su caída, supieron que algo había pasado, aunque no sabían qué. Sentían como si se hubiera producido una muerte en la familia, y abrigaban "el deseo inconfesado de chocar y borrarse, de desaparecer, de dejar de sentir los límites del cuerpo y la mente personales" (Gandolfo, *Cuando Lidia vivía* 192). La ballena azul destruida no había modificado el tejido de la realidad, pero sí había cambiado a las personas que sufrieron el impacto de su caída. En fecha más propicia, y siguiendo el mismo patrón, un cachalote de color entre negro y gris, menos gigante pero más compacto que la ballena azul, se materializó en el cielo de Santa Fe, ciudad cercana a Rosario, en las vísperas de Navidad de 1995. Nos preguntamos: ¿en qué realidad tuvo existencia ese cachalote? El autor, quien terminó de escribir el cuento el 9 de enero de 1996, nos deja con esa imagen, tan inverosímil como lo era la de la ballena azul.

Gandolfo muestra con este cuento que la experiencia de lo fantástico, aunque no reemplaza la realidad que sigue rigiendo en nuestra vida, transforma en cambio nuestra experiencia de ella. El autor hace aquí

explícito su modo de concebir la relación entre realidad y fantasía, que los textos anteriores sugerían implícitamente. Se coloca, con ello, dentro de la tradición fantástica rioplatense, y en particular, la representada por Borges y Cortázar, en cuyos cuentos los objetos, seres e ideas concebidos por la imaginación invaden y transforman la realidad familiar y aparentemente inofensiva de sus personajes.

La afinidad con Cortázar se observa, también, en "Hilo amarillo", un cuento que el autor ha clasificado como de terror y que presenta una situación familiar, como es la de entrar en el baño de un bar, que se transforma en una experiencia de pesadilla. El texto prepara al lector para lo inusitado con el siguiente comentario: "En el baño, […] en cuanto la puerta de vaivén quedaba a tus espaldas sentías que en ese preciso instante estabas definitivamente fuera del mundo, que hasta que salieras, si es que lograbas salir, estabas secuestrado" (Gandolfo, *El libro* 317-318). Y es allí donde el narrador ve a un hombre sacándose por la nariz una sustancia amarilla que trepa por las paredes y va vaciando su cuerpo. Repelido por lo que ve, pero al mismo tiempo fascinado, no atina a escapar. "El trazo amarillo abarcaba todo el baño. Ahora empezaba a bajar hacia el lugar donde yo estaba" (Gandolfo, *El libro* 322). La actitud del hombre mostraba "agresividad, la jactancia de la fealdad, una admiración puramente estética, de algo difícil, al fin logrado" (Gandolfo, *El libro* 322). Con una "uña vieja, amarilla, sucia" se sacó sangre de una vena y aplicó "en cuatro puntos precisos un toque de sangre negra sobre la línea amarilla… Ahora sí –croó la voz con un matiz serio, reposado, satisfecho" (Gandolfo, *El libro* 322). La línea amarilla avanzó hacia el rostro del narrador, quien, "sin que pudiera evitarlo, abría la boca y hacía avanzar la lengua hacia" ella (Gandolfo, *El libro* 323). Pero entonces la línea amarilla empezó a retroceder, y el hombre se fue "rearmando, llenándose", hasta que "el hilo terminó de desaparecer por la nariz" (Gandolfo, *El libro* 323). El hombre se lavó las manos, se peinó y desapareció.

Lo que este cuento describe, por lo inverosímil e inexplicable de lo que narra, por su atmósfera siniestra, y por introducir una sensación indefinida de peligro dentro de una situación familiar, tiene las marcas del cuento fantástico. El narrador queda profundamente perturbado por la experiencia, pero vuelve a la normalidad. No es destruido, como ocurre

en muchos cuentos de Cortázar, como "El pullover azul" o "Carta a una señorita en París".

Creo que los cuentos que he comentado son prueba de la contribución de Gandolfo a la literatura fantástica, aun cuando el autor, y algunos críticos, han clasificado algunos de ellos como de ciencia ficción. En *El libro de los géneros*, Gandolfo hace referencia a los principales teóricos del género e incluye comentarios iluminadores sobre obras fantásticas del siglo XX poco estudiadas por los críticos hispanoamericanos. Dos de estos textos, "Los países de la mente", dedicado a *En otros lugares* de Henri Michaux y "El mito y la historia", sobre *La mansión de las rosas* de Thomas Burnett Swann, muestran, a pesar de su brevedad, una amplia concepción de lo fantástico en sus diferentes modalidades. Es posible establecer una conexión, por tenue que sea, entre las vacas voladoras que atacan a los humanos en la obra de Gandolfo y las míticas mandrágoras carnívoras que se alimentaban de animales y de hombres en el mundo medieval imaginado por Swann. Según este relato, las mandrágoras hembras eran las más peligrosas porque se hacían pasar por humanas e iban a vivir en los poblados. Aunque en Gandolfo no encontramos la materialización de mitos y leyendas, como ocurre en Swann, en las obras citadas de ambos autores se produce una guerra entre distintas especies, y la especie no humana, planta o animal, adquiere características humanas.

Concluyo, pues, este somero estudio, señalando que, si bien podemos cuestionar la forma de clasificar sus propios cuentos como ejemplos de ciencia ficción ("La mosca loca") y de terror ("Hilo amarillo"), y objetar que el terror frente a lo insólito es propio del cuento fantástico y no una categoría aparte, es indudable que Gandolfo ha estudiado a los teóricos y cultivadores de lo fantástico y ha practicado en su obra distintas formas en que este se expresa.

Bibliografía

Bioy Casares, Adolfo. *Dormir al sol*. Madrid: Alianza Tres/Emecé, 1979.

Boulle, Pierre. *La Planête des singes*. Paris: R. Julliard, 1963.

Burnett Swann, Thomas. "The manor of roses". *Modern Classics of Fantasy*. Ed. Gardner Dozois. New York: St Martin´s Press, 1997.

Gandolfo, Elvio E. *Sin creer en nada (Trilogía).* Buenos Aires: Puntosur, 1987.

——. *Cuando Lidia vivía se quería morir*. Buenos Aires: Libros Perfil, 1998.

——. *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma, 2007.

Lugones, Leopoldo. "Yzur". *Las fuerzas extrañas*. Buenos Aires: Agebe, 2005.

Mansfield, Katherine. "The Fly". *The Dove's Nest and Other Stories*. Auckland, N.Z.: Century Hutchinson, 1988.

Orwell, George. *Animal Farm*. New York: Harcourt, Brace, 1954.

Quiroga, Horacio. "El mono ahorcado". *Cuentos completos*. Ed. Carlos Dámaso Martínez. Buenos Aires: Seix Barral, 1997.

Urbanyi, Pablo. *Silver*. Buenos Aires: Atlántida, 1994; 2ª. ed. Catálogos, 2008.

Vercors (pseud. de Jean Marcel Bruller). *Les Animaux dénaturés*. Paris: A. Michel, 1952.

Wells, Herbert George. *The Island of Dr. Moreau*. With a new afterword by Dr. John L. Flynn. New York: Signet Classics, 2005.

Lugares infinitos
La torre y el jardín de Alberto Chimal y *La Torre* de Eloy M. Cebrián

Cristina Mondragón
Tecnológico de Monterrey, Campus Ciudad de México

Los espacios cerrados suelen simbolizar, para el hombre civilizado, un refugio ante el caos natural –el mundo salvaje, el entorno no doméstico–; representan un cobijo primitivo si hablamos de cavernas, o bien el culmen de lo moderno si se trata de edificios inteligentes. Con el tiempo, también, se han convertido en uno de los motivos más comunes en la literatura fantástica: las viejas mansiones, los castillos antiguos, los jardines cerrados y recuperados por el caos de la naturaleza salvaje son algunos lugares proclives a las rupturas y transgresiones. El espacio cerrado, entonces, puede convertirse en un lugar siniestro y contagiar todo lo circundante, a una ciudad entera por ejemplo.

Así, pues, la casa, el castillo, un jardín, una escalera o un elevador se convierten en escenario de la transgresión fantástica. Más aún, en algunos relatos el espacio cerrado aparentemente se encarga de llevar a cabo la transgresión: abandona la función pasiva del escenario para convertirse en actor de los acontecimientos. Un caso no explícito pero ilustrativo puede ser la casa de Usher, en el relato de Poe, cuando el edificio inanimado aparentemente da visos de tener voluntad para desgracia de los personajes que se encuentran dentro de él. En otros casos, el espacio deviene siniestro porque rompe con las leyes físicas que ordenan la totalidad del universo: se acercan a un caos artificial, hechizo y por tanto

más ominoso que el caos natural[1]. El ejemplo clásico de este edificio es la Biblioteca de Babel, de Jorge Luis Borges, el edificio infinito que, en su orden geométrico y exacto, se convierte en un espacio inconcebible y enloquecedor.

En este artículo me centraré específicamente en un tipo de edificio, la torre, y su representación como espacio siniestro en dos relatos contemporáneos. Este motivo es muy interesante si atendemos a la presencia y la fuerte iconización de estas edificaciones a lo largo de la historia humana: en la Antigüedad se consideraban puentes entre el mundo divino y el mundo humano, como los antiguos *zigurat* mesopotámicos[2]. Estas altas construcciones solían tener un templo en su cúspide desde donde los hombres podían entrar en contacto con los dioses del cielo, de ahí que el monoteísmo judío mirase con recelo este símbolo de poder religioso. En el relato bíblico sobre la Torre de Babel y la ciudad que se construye junto con ella (Gén. 11) leemos, siempre desde la perspectiva judaica, los resultados de considerar al *zigurat* y a la capital de un gran imperio como la puerta de entrada al cielo. Justo después del relato del diluvio y la enumeración de los descendientes de Noé, se narra la construcción de una ciudad en el país de Senaar: "Ea, vamos a edificarnos una ciudad y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por toda la haz de la tierra" (Gén. 11, 4). De los constructores sólo sabemos que se desplazaron al oriente y que hablaban, como toda la humanidad, la misma lengua. En el relato también se describe el proceso de construcción típico de las edificaciones babilónicas,

> mais la précision du vocabulaire ne contribue pas d'abord à la couleur locale. Le mot «brique», par exemple, apparaît dans des textes sacrés sur la fondation de Babylone: ainsi, *Enouma elish* IV, 55: «Oui, faites Babylone dont vous avez désiré la construction, que soit bâti son briquetage et élevez le sanctuaire.» Au-delà donc de la précision technique,

1. Como apunta Rosemary Jackson, los espacios fantásticos tienden al caos: "they are empty, emptying, dissolving. Their emptiness vitiates a full, rounded, three-dimensional visible world, by tracing in absenses, shadows without objects. Far from fulfilling desire, these spaces perpetuate desire by insisting upon *absence*, lack, the non-seen, the unseeable" (Jackson 45).

2. "Leur but avoué était d'atteindre le ciel, d'où leur nom de *ziqqurat* (ou *ziggourat*), dérivé du verbe *zaqaru*, «construire en hauteur»" (Powell, "La tour de Babel: ici le ciel..." 126).

> c'est à la finalité de la construction que s'intéresse, semble-t-il, le texte biblique, à son aspect politico-religieux. (Noël 130)

Así, tanto la ciudad como la torre se convierten en símbolos del poder político-religioso y, muy temprano en el imaginario judío que heredará el mundo cristiano, en la representación de la arrogancia humana. Yahveh baja a contemplar la obra de estos "hijos de Adán" y, al ver la ciudad y la torre, dice: "He aquí que todos son un solo pueblo con un mismo lenguaje, y este es el comienzo de su obra [¡*sic*!]. Ahora nada de cuanto se propongan les será imposible" (Gén. 11,6), y acto seguido confunde las lenguas para que nadie se comprenda con el prójimo[3]. Tal como aparece, este versículo remite a un mitema común a muchas religiones: los hombres creados por los dioses muestran las habilidades adquiridas gracias al conocimiento del fuego, los metales y las herramientas, habilidades que generalmente un dios-padre percibe como una amenaza contra su poder absoluto. Sin embargo, la tradición judía y luego la cristiana no lo leerán así[4]: según el comentario a este capítulo en la *Biblia de Jerusalén*, "los constructores habrían buscado un medio para llegar a su dios. Pero el yahvista ve en ello la empresa de un orgullo insensato" (*Biblia de Jerusalén* 24).

De manera similar a otras construcciones que tienden a la monumentalidad y la altura (pirámides, basamentos), y sin perder del todo su filiación sagrada antigua, en ocasiones las torres funcionan como ejes, o *axis mundi*. Son no solamente lo que une al hombre con los dioses celestes, sino, a veces, también la entrada al mundo de los muertos,

3. El nombre de *Babel*, compartido en la Biblia por la ciudad y la torre a las que se alude, es un juego de palabras en hebreo, intraducible a otras lenguas: "On sait par ailleurs qu'à partir du moment où l'histoire de Juda rencontre Babylone, la Bible désigne toujours cette ville et son empire par Babel, forme hébraïque de *babili*, qui signifie «porte des dieux». Dans le récit de la Genèse, en raison du jeu de mots obtenu par le rapprochement de Babel avec le verbe *balal*, «confondre», cette désignation est ironique et l'on peut dire que le texte porte la trace d'une polémique dirigée contre cette ville" (Noël, "La tour de Babel: un texte..." 128).

4. Si bien la exégesis permite otras interpretaciones de orden teológico, histórico, antropológico, etcétera, aquí me quiero referir exclusivamente a la interpretación popular que pone énfasis en el motivo del castigo y en la iconización de la torre como símbolo de soberbia: "symbole d'entente orgueilleuse et tyrannique, autant que de confusion, de dispersion et de catastrophe, tel est le sens de la tour de Babel" (Chevalier et Gheerbrant 1108).

como muestra el uso funerario y ritual que estos edificios han tenido en algunas culturas[5], o bien son puntos de vigilancia y, así, devienen símbolos de autoridad absoluta. En la punta de una torre, para quien la mira desde fuera, se encuentra el Ojo en el Cielo: el Poder con mayúscula que vigila todos los movimientos de quienes están abajo. En el decurso de la historia, además de su función religiosa –pero quizás sin perder su sentido originario– las élites en el poder muchas veces potenciaron la relación icónica de las torres con la idea de autoridad: de aquéllas en los castillos que funcionaron como prisiones quedan el recuerdo de la célebre Torre de Londres o los modelos carcelarios basados en el panóptico de Jeremy Bentham, que muestran claramente cómo una torre central se convierte en el eje de toda la comunidad ahí recluida con la intención expresa de crear una sensación de vigilancia continua en los presos[6]. Este modelo –un edificio circular en el que las celdas ocupan el anillo exterior y cuyo centro es una edificación de vigilancia o torre–, resultado de los avances ilustrados en arquitectura carcelaria, aun cuando fue fuertemente criticado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, se utilizó en muchas prisiones modernas.

En resumen, la torre es una edificación que a lo largo de la historia ha simbolizado lo mismo un eje sagrado que une lo celeste, lo terreno y lo ultramundano, que la represión carcelaria, la autoridad suprema que vigila y castiga. En la ficción literaria es uno de los *topoi* más conocidos: los cuentos de hadas (el motivo de la joven encerrada en una torre como "Rapunzel"), la épica *fantasy* (*e.g.*, *The Two Towers*, segunda parte de

5. Además de los edificios funerarios más conocidos, como las pirámides egipcias o los basamentos piramidales mesoamericanos, los *zigurat*, y con ellos la torre por antonomasia, Babel, también tenían una relación con el inframundo: "la tour de Babel est dite s'être prolongée dans le sol. C'est aussi le cas de Meru et, symboliquement au moins, des tours qui le représentent. Elles comportent une partie souterraine marquée par un blocage, ou un puits central profond. Ainsi unissent-elles les trois mondes: ciel, terre, monde souterrain" (Chevalier et Gheerbrant 1107-1108).

6. "You will please to observe, that though perhaps it is the most important point, that the persons to be inspected should always feel themselves as if under inspection, at least as standing a great chance of being so […]. I FLATTER myself there can now be little doubt of the plan's possessing the fundamental advantages I have been attributing to it: I mean, *the apparent omnipresence* of the inspector (if divines will allow me the expresion), combined with the extreme facility of his *real presence*" (Bentham, "Letter V", "Letter VI"; online).

The Lord of the Rings, de Tolkien) y la narrativa gótica y de horror (cf. "The Outsider", de H.P. Lovecraft), por citar algunos ejemplos, suelen recuperar este *topos*; lo que sumado al referente cultural compartido –la Torre de Babel, las torres carcelarias– hace de él un motivo cargado de significado previo. En los relatos que nos ocupan, "La Torre" de Eloy M. Cebrián y *La torre y el jardín* de Alberto Chimal, estos edificios forman parte fundamental de la historia, y ambos ubican a los personajes dentro de sendas torres; veremos con ellos cómo la carga simbólica de este motivo literario se potencializa cuando la perspectiva narrativa se localiza dentro de estos espacios siniestros.

"La Torre"[7], de Eloy M. Cebrián, se publicó en *Noche de relatos* en 2003 y más tarde en *Las luciérnagas y 20 cuentos más* (Albacete, 2005). El argumento es bastante sencillo pues se trata, en general, de una descripción continuada: un hombre se encuentra encerrado en una torre de apartamentos, completamente solo y sin saber desde cuándo o por qué se encuentra ahí. Relatado en primera persona, la deixis de referencia es siempre móvil y la focalización, interna fija; el personaje describe la infinitud del lugar hasta donde alcanzan a percibir sus sentidos y sus fuerzas: sube o baja alternativamente sin encontrar nunca un apartamento distinto, una disposición diferente, una entrada o salida, ni señales de que tenga inicio o fin.

Preceden al relato dos epígrafes; el primero, "Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar"[8], de "La casa de Asterión" de Borges, prefigura el juego de espejos sobre el que se asienta la trama pues en la construcción espacial cada piso del edificio es exactamente igual al de arriba y al de abajo. Por otra parte, afilia al texto con la tradición borgeana de los espacios infinitos: en primer lugar y atendiendo a la cita del epígrafe, el personaje se encuentra prisionero en un laberinto de espejos, como Asterión en el laberinto que es su casa. De la misma manera que el personaje del relato de Borges describe el lugar donde espera la redención, el personaje de "La Torre" describe

7. Este relato aparece por primera vez en la antología *Noche de relatos* como finalista del concurso NH Relatos, organizado por la cadena NH Hoteles.

8. Eloy M. Cebrián, "La Torre", en *Noche de relatos*, [s. l.], NH Hoteles, 2003. Todas las citas corresponden a esta edición y en adelante aparecerán indicadas en el cuerpo del texto.

los múltiples apartamentos (el espacio alternativo a una casa en sentido pleno) del lugar donde habita, aunque sin esperanza alguna. En segundo lugar, el edificio infinito donde cada lugar es exactamente igual a cualquier otro lugar remite inmediatamente a "La biblioteca de Babel". Así, primero se refiere a la torre como espacio de confinamiento –la prisión laberíntica– y luego como espacio de confusión e incomunicación, evidentemente de una manera más sutil, al relacionar tangencialmente el referente "torre" con un relato en cuyo título se alude a la Torre por excelencia, Babel.

El segundo epígrafe proviene de una canción de Leonard Cohen, "Tower of Song": "Mis amigos se han ido / y mi pelo es gris. / Me duelen los sitios / con los que antes jugaba" (trad. de Eloy M. Cebrián)[9]. En esta canción el sujeto poético se encuentra encerrado en la "torre de la canción", acompañado al parecer por al menos otro compositor: "I said to Hank Williams: How lonely does it get? / Hank Williams hasn't answered yet / But I hear him coughing all night long / A hundred floors above me / In the Tower of song" (Cohen, 1988), y sin posibilidad de salir. Una vez más, se alude al individuo encerrado, sin más comunicación con el mundo de afuera que una ventana: "I'll be speaking to you sweetly / From a window in the Tower of song" (Cohen, 1988), encerrado desde que tiene conciencia de sí, como el personaje narrador de Cebrián. Aunque encuentro una diferencia fundamental, pues mientras que en la canción de Cohen el tono es nostálgico, incluso en algunos momentos irónico –"So you can stick your little pins in that voodoo doll / I'm very sorry baby, doesn't look like me at all / […] Ah, they don't let a woman kill you / Not in the Tower of song" (Cohen, 1988)– y el sujeto poético canta a una mujer de la que se ha separado, el tono en el relato de Cebrián es siniestro y descansa por completo en el edificio. En "La Torre", al igual que en la canción, no sucede nada; sin embargo, en la canción se intuye un "otro" con quien el sujeto poético compartió una historia previa al encierro, mientras que en el relato no hay más acciones que el vagabundeo del personaje a lo largo del cual va describiendo la monotonía del edificio y de su estancia: "quizás yo

9. "Well my friends are gone and my hair is grey / I ache in the places I used to play / And I'm crazy for love but I'm not coming on / I'm just paying my rent every day / Oh in the Tower of song". Del álbum *I'm Your Man*, New York, Columbia Records, 1988.

siempre haya estado aquí, confinado a solas, abrumado por la certeza de que el día de mañana será exactamente igual al de hoy" (Cebrián 119).

También, al contrario del relato borgeano o de la canción de Cohen, aquí no se intuyen la esperanza de un héroe por venir ni un Hank Williams que tosa constantemente en los pisos superiores; la soledad del personaje es absoluta y desesperada. Como "La biblioteca de Babel", el espacio descrito resulta inconcebible por su inmensidad y probable infinitud: "la Torre es gigantesca, inabarcable. Por lo que yo sé –que es apenas nada–, puede que el edificio se prolongue en vertical hacia el infinito" (Cebrián 111). En el centro están las escaleras, el "eje central" ilimitado y "perturbador" a cuyo vacío aparentemente resulta imposible arrojarse, pues cuando lo ha intentado el personaje, "me sentí empujado por una fuerza irresistible hacia el interior de la escalera, donde acabé hecho un ovillo, derramando lágrimas de vergüenza" (Cebrián 113).

El tono siniestro del relato descansa, pues, en la descripción y en la vacuidad. No hay una historia previa para el personaje, de quien el lector no sabrá apenas nada, como el personaje mismo apenas sabe. El inicio del relato, "recuerdo bien mi nombre, pero *ignoro quién soy* y cómo llegué aquí" (Cebrián 109, las cursivas son mías), y las mínimas referencias a sí mismo que hace el narrador forman un silencio en el texto que anuncia la vacuidad ominosa en la que vive: el personaje sabe su nombre pero carece de personalidad, no sabe quién es. Acto seguido enuncia el tema descriptivo: "La Torre es gigantesca, inabarcable" (Cebrián 111), y continúa con una descripción del lugar como vertical, infinito y estático, por las ventanas no se alcanza a ver sino nubes y cielo gris. En los apartamentos que forman el interior de la torre no hay suciedad, aunque sí un aspecto de deterioro: "las superficies tienen un aspecto sucio, gastado, aun cuando nadie las haya tocado antes de mi llegada" (Cebrián 114). La isotopía tonal de la descripción mantiene el tono disfórico: la luz que parecen emitir las paredes es "ocre, enfermiza", en las habitaciones "parece flotar una atmósfera de sordidez y deterioro", la vestimenta que encuentra en los armarios es siempre la misma, un mono "de áspero tejido gris", la vida es "una aborrecible sucesión de repeticiones". A través de las ventanas alcanza a ver un "cielo plomizo y un horizonte difuso", el día tiene "un resplandor ceniciento" y la noche es "un manto negro y uniforme", la superficie del mundo, "brumosa".

Así pues, la constante en el relato es la repetición, el espacio se percibe como estático pues nada se mueve ni se deteriora más del aspecto gastado que enuncia el narrador, no hay marca del paso del tiempo más que por los cambios de luz entre día –sin sol– y noche –sin luna ni estrellas–, siempre iguales como todo lo que forma el mobiliario: "la Torre siempre se repite a sí misma con desalmada precisión" (Cebrián 116). Sin embargo, el tiempo pareciera transcurrir a lo largo de la construcción. En efecto, en un momento del relato, el personaje percibe la presencia de alguien más, corre para alcanzarle, "le grité al extraño que se detuviera, que no tuviera miedo, que no pensaba hacerle ningún daño" (Cebrián 121), lo pierde y luego escucha, a lo lejos, en los pisos superiores, una voz que grita su nombre. Tres días más tarde, sigue buscando cuarenta pisos más arriba sin encontrar a nadie, entonces escucha nuevamente una voz: "la voz venía desde abajo, y le suplicaba a alguien que se detuviera, que no tuviera miedo, que no sufriría ningún daño" (Cebrián 122). Grita desde arriba su propio nombre, baja las cuarenta plantas, se esconde en una alacena y desde ahí: "vi que un hombre vestido con un mono gris penetraba en el lugar y comenzaba a registrar las habitaciones. La apariencia del hombre inspiraba compasión, y yo agradecí la inexistencia de espejos en la Torre" (Cebrián 122). El tiempo, así, transcurre en sentido vertical: hacia el futuro mientras se sube, hacia el pasado si se baja. El relato termina con la resignación del hombre a su prisión perpetua, al olvido de una vida previa que intuye en "un mundo lleno de seres y de objetos en número incalculable, todos ellos singulares, distintos entre sí" (Cebrián 124), casi como una alegoría al castigo del individualismo contemporáneo.

Lo siniestro en este relato descansa, entonces, en la incomprensibilidad del lugar: resulta inabarcable física y psíquicamente. Su monotonía y el encontrarse fijo en un tiempo que sólo se mueve muy lentamente si el propio personaje se mueve, generan una atmósfera de inquietud a pesar de que en realidad no suceda nada. Ahora bien, tampoco hay *stricto sensu* transgresión alguna a la realidad representada, por lo que no se podría afirmar que sea plenamente fantástico si consideramos una teoría estricta; sí sigue algunas de las convenciones propias de este modo discursivo y logra un efecto de ominosidad con base en la descripción minuciosa de una realidad impensable. Quizás el momento en el que el

personaje descubre el modo de transcurrir del tiempo, cuando se mira a sí mismo en el pasado, podría considerarse como una forma de irrupción fantástica, aunque dado que se trata de un relato prioritariamente descriptivo, considero que permanece dentro de lo maravilloso, incluso cercano a lo alegórico.

La siguiente torre proviene de un texto mucho más complejo, *La torre y el jardín*, del mexicano Alberto Chimal. Esta novela, la segunda del escritor y hasta ahora su obra de mayor extensión, responde a la noción que el propio autor tiene de la literatura fantástica y que comparto hasta cierto límite. Para él lo fantástico "es un *modo*: una postura, una actitud ante el lenguaje que llama al descubrimiento de territorios ajenos a los límites de la razón objetiva" ("De la escritura fantástica" 83, cursivas del original). Este modo de literatura deviene, según Chimal, subversivo en tanto abre los caminos de la imaginación que las instancias del poder han limitado a lo "real". O a lo que el poder desea que concibamos como real:

> el poder actúa sobre nosotros, reduciéndonos mientras que, en cambio, la imaginación nos *incrementa*: nos permite indagar en lo que somos, nos permite explorar el mundo a nuestro modo, nos permite ver lo que está más allá de nosotros y de quienes dicen estar más arriba, quienes dicen ser mejores. ("De la escritura fantástica" 93)

Como se puede apreciar, Chimal no aborda el modo fantástico como una forma de discurso cuyas especificidades dependan más de la construcción textual que de la relación del texto con la realidad extratextual; sin embargo, esto no es impedimento para que buena parte de su obra narrativa pueda considerarse como fantástica según otros aparatos teóricos. Ahora bien, los problemas que preocupan al autor, como la relación del poder con los individuos, prefiguran el tema de *La torre y el jardín*, pues su argumento parte de la dominación absoluta, y de la torre como parte fundamental de ella.

A esta representación de poder dan entrada los tres epígrafes que abren la novela[10], de Francisco Tario el primero:

10. Intencionalmente me salto la dedicatoria, iniciales algunas fácilmente identificables, otras más oscuras, y que merecería un texto aparte sobre intertextualidad.

> Da pena, una especie de fúnebre desesperanza, contemplar a una joven olorosa y fresca con un libro entre las manos.
> Y en cambio, ¡qué alegría, qué sensación de infinita potencia, verla tumbada sobre la hierba viendo ayuntar a las bestias!,

que relaciona eróticamente a la figura femenina con los ayuntamientos bestiales y presenta uno de los motivos recurrentes de la obra: el libro que separa a la mujer de la sexualidad. El segundo epígrafe, de Arturo Meza –"Cada hijo tiene su burdel en el corazón"–, introduce el tema de los prostíbulos, mientras que el tercero, de Friedrich Hölderlin, alude al misterio de la naturaleza: "mas el esplendor de la Naturaleza alegra sus días y lejana yace la oscura pregunta de la duda". Así, desde el inicio se anuncian los temas que guiarán la trama: las bestias erotizadas, el sexo como negocio y el misterio de la naturaleza desconocida, de la duda.

Ahora bien, en el título de la novela aparecen dos espacios que pueden considerarse como altamente referenciales: la torre, como hemos visto, y el jardín, el espacio propio de la naturaleza domesticada pero también el lugar de las transgresiones eróticas: *e.g.* el jardín del Edén o el *locus amoenus* donde se encuentran los amantes. En el caso de la torre, es un edificio, en palabras de Chimal,

> extraño aparentemente normal si se le ve desde fuera, pero que adentro empieza a revelar al mismo tiempo cosas terribles y cosas mágicas, cosas maravillosas, es un espacio que se dedica a formas de la perversión que representan lo que podría ser quizá la forma definitiva, la forma más terrible, la forma total del abuso del poder, el abuso del fuerte contra el débil, de los seres humanos contra el mundo entero, contra lo que no puede defenderse. (Domínguez Osorio)

El edificio tal y como lo describe el autor, sumado a los epígrafes y a las alusiones del título, resulta, en efecto, un burdel albergado en un edificio mágico, donde se vende todo tipo de sexualidad alternativa entre la zoofilia, el bestialismo y el zoosadismo.

El relato se sitúa, pues, en un burdel conocido popularmente como "El Brincadero" en "Morosa", que tiene algo de la ciudad natal de Chimal, Toluca, y algo de otras tantas ciudades, tal que puede ser un burdel en cualquier ciudad y en cualquier tiempo (Domínguez Osorio). La historia se narra en dos vertientes que se unen al final del texto: abre con la historia de la señora Isabel, quien en el presente del relato

funge como administradora del negocio. Esta historia se relata en forma fragmentaria con saltos temporales constantes: 1967 (donde abre el texto), 1991, 1972, 1957, 1992, 2010 y 1979. Cada uno en los capítulos "nones" (no hay numeración en ellos, usaré el término con fines de ubicación en el texto) en forma de anécdotas va construyendo la historia de "El Brincadero", la relación de Isabel con su padre, Emilio, primer administrador y depositario del libro que explica y traduce algunos de los misterios del edificio; con el dueño del negocio y socio de Emilio y luego de Isabel a la muerte de éste; y del constructor, don Cruz. Esta parte del relato usa un narrador en tercera persona, omnisciente y convencional.

Los capítulos restantes, catorce en total correspondientes a los "pares", relatan la primera aventura de Horacio Kustos, el último explorador, personaje creado por Chimal en el año 2000 y cuyas aventuras han aparecido en algunos cuentos sueltos y en la más reciente novela del mismo nombre: *El último explorador*. Esta aventura, de Kustos y el doctor Francisco Molinar, ocupa el presente del relato y dura de las 23:59 a las 5:15 en una fecha que no se menciona. Comienza cuando ambos personajes se encuentran encerrados en dos habitaciones contiguas de la torre, esperando a que la señora Isabel les pague una visita guiada a fin de conocer el misterioso "jardín" del título. Como Isabel no llega, los personajes (más exactamente, Kustos) se las ingenian para escapar al pasillo y ahí se encuentran con la maravilla.

En este relato, el de la aventura de Kustos y Molinar, es donde se aprecian más claramente las peculiaridades de la torre. Comienza con un texto cuyo narrador parece heterodiegético de focalización cero; sin embargo, el primer diálogo intercalado de los personajes, marcado por cursivas, señala que por lo menos no es heterodiegético puesto que lo escuchan:

> *—Ahí está otra vez. ¿Lo oye?*
> *—Sí, sí, lo oigo.* […]
> *—¿Qué será?*
> *—No tengo idea. Suena como radio.* […]
> *—Pero está hablando de este lugar.* […]
> *—Entonces es algo como música ambiental…*
> *—Sin música.*

> —*Oh, bueno… No sé. ¿No será como lo que ponen a veces en los museos o en las tiendas? ¿Una grabación informativa?*
> —*No tengo idea.* (*La torre y el jardín* 21-22, cursivas del original)

Ahora bien, los personajes codifican la extrañeza que les causa la voz, ignoran de dónde viene o de quién sea. Ésta, además, muestra rasgos de omnisciencia pues narra cómo llegaron ahí los personajes, qué pensaron y qué sintieron:

> Hoy, hacia las ocho de la noche, un hombre flaco y barbudo, de mochila al hombro, apareció caminando por Hidalgo. Pasó sin detenerse bajo los arcos que rodean a la Catedral, cruzó Bravo y, sin que nadie le prestara atención (pues Morosa, como su nombre sugiere, es ciudad de gente hosca y resignada), llegó hasta la puerta. […]
> De pronto, le parecía encontrarse en un momento crucial, el último de quietud que tendría en mucho tiempo, y sin hablar, sin moverse, dejó que las puntas de los dedos de su mano izquierda sintieran la aspereza del cemento […]. (*La torre y el jardín* 24-25)

Comienza con Horacio Kustos, el hombre de la mochila, luego sigue con Molinar y en ambos casos la perspectiva narrativa puede entrar y salir a voluntad de las mentes de los personajes, puesto que rememora sus pensamientos y sensaciones. Más adelante esta voz narradora relata la historia y las características del edificio donde se encuentran y brinda una pista que muy al inicio puede pasar desapercibida pero que mucho más adelante cobra sentido:

> quienes saben algo del asunto, cuentan que don Cruz, el arquitecto, dijo, cuando vio llegar las primeras *cuadrillas* de construcción: "La voluntad del edificio, es decir, si existieran mapas, representaciones que mostraran la voluntad de los edificios y permitieran comparar, discernir qué empuje tiene éste de acá, qué tan tímido es este otro, cómo se enterca el de más allá y persiste y se empeña en existir…, si todo esto lo tuviéramos, si hubiera esos mapas o representaciones, la voluntad de este edificio que vamos a hacer aquí se vería como una jabalina, recta, enorme, clavada en medio de puros dibujos, es decir, planos: los otros edificios. ¿Me explico? […]" (*La torre y el jardín* 23, cursivas del original)

Luego nos enteraremos junto con los personajes de que esta instancia narradora cambia su relato en relación con el diálogo entre ellos para "hablarles" en clave, de que la voz que escuchan los personajes no sale de ninguna bocina visible, sino que "suena" en sus cabezas, y de que

el edificio prende y apaga las luces también según las preguntas que le hagan, cambia de forma, las puertas aparecen y desaparecen, etcétera.

Ésta es la maravilla construida por don Cruz, una torre que desde fuera aparenta ser un edificio de siete pisos, sin ventanas, "una caja de concreto, lisa y sin adornos" (Chimal 21), pero que por adentro es infinita: sus pisos se extienden mucho más allá de lo físicamente posible dadas las aparentes dimensiones exteriores del edificio, el foso de la escalera –en cuyo fondo se mira un ojo que provoca vértigo– no muestra principio ni final, los elevadores al parecer pueden seguir una trayectoria vertical y otra horizontal. Por otra parte, la voz de la otra instancia narrativa pertenece al edificio, a la propia torre, de ahí que establezca esta especie de diálogo con los personajes, puede además comunicarse encendiendo y apagando las luces, tiene *voluntad* propia, tal y como se muestra en otro momento del relato:

> *habla y habla y habla. También mueve cosas, apaga luces y las prende, o cambia cosas, como les hizo a ustedes* [a Molinar y a Kustos] *en el pasillo. Pero es lo que le digo: nos quiere decir algo y lo tiene que hacer así. Así habla.* (*La torre y el jardín* 186)

Podría considerarse en una lectura simple que se trata de un personaje más; sin embargo, las reacciones y la construcción del discurso correspondiente a *Zhenya* –tal nombre le ha dado otro personaje– no resulta coherente con la definición del término, pues no tiene más referente humano que el indispensable para hacerlo asequible al lector. Incluso buena parte de la construcción de este espacio y de su voz descansan en marcas tipográficas: redondas, versales, textos enmarcados, y dependen en buena medida de la interacción con los personajes propiamente dichos.

Ahora bien, este laberíntico edificio animado resulta siniestro por varias características. Primero está la incoherencia entre la forma exterior y la magnitud interior: si un espacio no puede superar en magnitud interior los límites de su magnitud exterior, esta torre entra en el terreno de lo inconcebible, o de los objetos fantásticos a la manera borgeana del libro infinito, el aleph o el disco de un solo lado. Luego está la voluntad manifiesta del edificio; no aludida como en "The Fall of the House of Usher", sino revelada a lo largo del texto, incluso explícita por lo menos

en un episodio donde se deshace de un grupo de tratantes de blancas a quienes mata, descuartiza y expele de forma autónoma. También están los ruidos extraños y la capacidad de la torre para remodelarse aparentemente por sí sola (los personajes sólo codifican ruidos y voces de gente a la que nunca ven entrar ni salir), sumada al ojo en el foso de la escalera. Además de otros detalles maravillosos, la actividad propia del negocio –las diversas formas de bestialismo y zoosadismo descritas con varios animales por la voz en *off*– contagia de extrañeza toda esta aventura.

Al final, los personajes llegan al jardín del título: como un antiguo *zigurat* o como su antecesora de Babel, la torre de esta novela se sumerge en el subsuelo tal que el jardín, como una oculta vuelta al origen, resulta subterráneo, quizás en los cimientos de la torre. Un jardín edénico donde los animales son libres y los humanos se encuentran en estado salvaje, donde domina el fuerte sobre el débil:

> *La criatura que asoma del otro lado de la cerca sólo es una: un cachorro, de pelo largo y grasiento, vacilante sobre sus dos pies. No un cachorro: un jovencito.* […] *Los mira desde la orilla más lejana del río y luego se vuelve, aterrado…* (*La torre y el jardín* 417, cursivas del original).

La torre, así, se erige como un *axis mundi* en cuyo origen más profundo se halla el Árbol de la Vida, la liberación, el inicio y el fin de todo.

Estos dos lugares infinitos, siniestros cada uno a su manera –la Torre de Cebrián, monótona y vacía, la torre de Chimal, perversa e incoherente– muestran, desde mi lectura, el paso entre dos maneras de abordar los lugares mágicos. En el primer relato encontramos la manera más tradicional, en la cual el espacio está creado por el narrador, en este caso personaje, por lo que la perspectiva y por tanto la sensación inquietante parten y terminan en el discurso del actante o relator; mientras que en el segundo relato, de largo aliento, el espacio mismo crea la sensación de inquietud mediante su propia voz. Sin llegar a ser personaje por completo, el espacio deja de ser un lugar pasivo donde transcurren las historias para convertirse en un participante activo de ellas; lo que abre, siempre desde esta lectura, nuevas posibilidades para la creación de lo fantástico.

Bibliografía

Bentham, Jeremy. *Panopticon; or The Inspection House: Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to Any Sort of Establishment, in which Persons of Any Description Are to be Kept Under Inspection; and in Particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Lazarettos, Manufactories, Hospitals, Mad-Houses, and Schools: with a Plan of Management Adapted to the Principle: in a Series of Letters, Written in the Year 1781, from Crecheff in White Russia to a Friend in England.* 16 June, 2001. Transcription by Cartome from Jeremy Bentham. *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Bozovic. London: Verso, 1995. 29-95. Retrieved on 19 August, 2013 from <http://cartome.org/panopticon2.htm> [Web].

Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975.

Cebrián, Eloy M. "La Torre". En *Noche de relatos 20*. NH Hoteles, 2003. 107-124.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont / Jupiter, 1982 [éd. revue et corrigée].

Chimal, Alberto. "De la escritura fantástica". En *La generación Z y otros ensayos*. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

——. *La torre y el jardín*. México DF: Océano, 2012.

Domínguez Osorio, José Luis. "Alberto Chimal en entrevista". En *Diario Xalapa*. 27 de mayo de 2013. Recuperado el 31 de mayo de 2013 de <http://www.oem.com.mx/diariodexalapa/notas/n2997397.htm> [Web].

Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion.* New York: Routledge, 1981.

Noël, Damien. "La tour de Babel: un texte énigmatique". En André Lemaire (prés.). *Le monde de la Bible*. Paris: Gallimard / Le monde de la Bible, 1998. 128-132.

Powell, Marvin A. "La tour de Babel: ici le ciel rencontre la terre". En André Lemaire (prés.). *Le monde de la Bible*. Paris: Gallimard / Le monde de la Bible, 1998. 125-127.

Achevé d'imprimer en octobre 2015

Dépôt légal : octobre 2015

ISBN : 978-2-36783-059-9
ISSN : 2265-0776

Imprimé en Espagne

PAISAJES GÓTICOS

De lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)

Marco Kunz y José Miguel Sardiñas (eds.)

Contemplando la obra cervantina a través de la de Mary Shelley, apelando a textos de autores tan dispares como James Hogg, Gustavo Adolfo Bécquer, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Arthur Machen, Mauricio Montiel Figueiras, Amado Nervo, Elvio E. Gandolfo, Alberto Chimal, César Vallejo o Guillermo del Toro y bajo el hilo director de lo gótico y lo fantástico, este libro reúne, en una selección significativa, algunas de las ponencias leídas en el décimo CILF (Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica) celebrado en Lausana del 4 al 7 de junio de 2013.

9 782367 830599

ISBN : 978-2-36783-059-9
ISSN : 2265-0776
Prix France : 29,90 €

www.editionsorbistertius.fr