



ANTOLOGÍA
UNIVERSAL
DEL RELATO
FANTÁSTICO

VV.AA.

Esta antología recoge cronológicamente cincuenta y cinco de los mejores relatos fantásticos de los siglos XIX y XX de tres continentes —Europa, América y Asia—, vertidos de sus idiomas originales por una excelente nómina de traductores. E. T. A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Alexander Pushkin, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Théophile Gautier, Villiers de L'Isle-Adam, Wilkie Collins, Bulwer-Lytton, Fitz James O'Brien, Charles Dickens, Iván Turguénev, Sheridan Le Fanu, Vernon Lee, Guy de Maupassant, Rudyard Kipling, Arthur Machen, Ambrose Bierce, Charlotte Perkins Gilman, Margaret Oliphant, Henry James, Robert Hichens, O. Henry, M. R. James, Leonid Andréiev, Leopoldo Lugones, Hanns Heinz Ewers, Algernon Blackwood, Giovanni Papini, Junichiro Tanizaki, Oliver Onions, Saki, E. F. Benson, Gustav Meyrink, H. P. Lovecraft, Lord Dunsany, May Sinclair, Hugh Walpole, Ann Bridge, María Luisa Bombal, Jorge Luis Borges, Dino Buzzati, Francisco Tario, Alejo Carpentier, Adolfo Bioy Casares, Shirley Jackson, Rosa Chacel, Julio Cortázar, Silvina Ocampo, Robert Aickman, Paul Bowles, Danilo Kiš, Javier Marías, Cristina Fernández Cubas y Naiyer Masud.

La totalidad de estos cuentos demuestra sobradamente que la literatura fantástica es mucho más que un mero género literario. Su vasto abanico de temas, complejidad narrativa y continuidad en el tiempo, y el hecho de que tal vez los mejores relatos de los dos últimos siglos ya transcurridos sean fantásticos —pensemos en Poe, Maupassant o Henry James en el XIX, y en Borges o Kafka en el XX—, es ya una prueba cabal de que constituyen una categoría literaria universal de primer orden e inagotable potencia.

Jacobo Siruela, editor de dos celebradas colecciones de literatura fantástica en la editorial Siruela y autor de la más completa y documentada antología de cuentos sobre vam-

piros publicada en español (Atalanta, n.º 48), rinde con este libro su personal tributo a toda una vida de lecturas sobrenaturales.

(Esta edición, al igual que la Narrativa completa de H. P. Lovecraft que hice en su momento [originariamente de la ed. Valdemar], está creada a partir de la recopilación de relatos sueltos de distinta procedencia y no se corresponde con exactitud a la elaborada por la editorial Atalanta. Es una simple traslación basada en dicha obra)

EXORDIO

A mis hijos (fantásticos), Jacobo y Brianda.

Man is so made that all his true delight arises from contemplation of mystery, and save by his own frantic and invincible folly, mystery is never taken from him; it rises within his soul, a well of joy unending.^[1]

Arthur Machen

I

Existen dos maneras de acercarse a lo *fantástico*. La primera es centrípeta, y tiende a delimitar su campo de acción dentro de una estructura narrativa determinada y unos períodos históricos bien definidos. La segunda es centrífuga, y se extiende más allá de los géneros, al entender que, por su enorme variedad de temas y tratamientos estilísticos, lo fantástico no puede quedar circunscrito al cuento de terror y sus variantes, sino que debe referirse a un fenómeno literario más amplio, cuyo rastro multiplica sus huellas en todas las literaturas del mundo. La primera clasifica y pertenece al ámbito de la crítica. La segunda, desclasifica y proviene del desenvolvimiento del arte mismo. La presente antología es afín a esta última perspectiva, lo cual no implica ningún desdén hacia el cuento de terror de género, al que este antólogo ha consagrado no pocas horas de gozo en su vida, sino que más bien se debe a la obligación coyuntural de presentar la perspectiva desde la que han sido escogidos los 55 relatos de este libro. Esta elección comporta ciertas prerrogativas. En vez de situar dicha forma literaria en el lugar lateral que normalmente acostumbra a ocupar en la historia de la literatura, me gustaría destacar su relevancia histórica y otorgarle una categoría estética más amplia y justa, que sitúe con todo derecho su larga y continua aportación a las letras en relación con las grandes obras literarias de la humanidad; porque, considerado este asunto a la luz de los hechos, pocos son realmente los relatos que superan, en el siglo XIX, a *The Turn of the Screw*, de Henry James, o *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, o, en el XX, a un cuento de Borges o de Kafka, o, por qué no decirlo, a algunas narraciones de esta antología.

Visto desde este ángulo, el progreso del cuento fantástico ha sido notable en los dos últimos siglos ya transcurridos. No sólo por haber gozado de un desarrollo y versatilidad durante todo ese tiempo, también por el carácter fundacional que tiene la literatura fantástica en la creación del relato moderno, propiamente dicho, inventado por Hoffmann en las primeras décadas del XIX, y que adquiere con Poe su total autonomía y una estructura narrativa jamás soñada por sus predecesores. En efecto, *le fantastique* —como lo llamaron los franceses a principios del XIX— no es únicamente una forma literaria específica. Debe contemplarse también como una categoría estética universal, surgida en paralelo al Siglo de las Luces, que se refiere a todo aquello que sobrepasa el ámbito de la razón y no puede ser comprendido por el entendimiento sino percibido por la sensibilidad. Se trata de una manera puramente moderna de percibir el mundo y la experiencia humana, de una mirada que se opone al imperio unívoco de la razón ilustrada e intenta compensar a través del arte todo lo que esta rechaza; de modo que cubre aquellas otras necesidades del espíritu que reclama la sociedad y sólo los artistas pueden ofrecer: la otra cara de la modernidad.

Aunque este primer impulso del Romanticismo fue modificándose con el paso del tiempo —transformando por completo el punto de vista original— sus implicaciones psicológicas y culturales han persistido pese a todo, incluso en algunos escritores que nunca trataron lo sobrenatural en sus novelas. Es el caso de Joseph Conrad, que se vio obligado a aclarar en la nota introductoria a su novela *The Shadow Line* el malentendido en el que incurrieron algunos críticos de su época, al tachar su novela de *sobrenatural*, como si hubiese dado rienda suelta a su imaginación. Conrad consideraba esta apreciación absolutamente equivocada. Para él, el mundo visible y tangible de los vivos encierra ya de por sí tantas maravillas y misterios, los cuales actúan sobre nuestra mente de una forma tan inexplicable, que resul-

ta del todo innecesario tener que acudir a «un artículo de manufactura fabricado por espíritus poco sensibles». «No», añade tajantemente, «mi conciencia de lo maravilloso es demasiado firme como para dejarse fascinar por algo simplemente sobrenatural». Este particular sentimiento hacia el *misterio* del mundo, más allá de los postulados de la ciencia —siempre dispuesta a ofrecer una explicación para todos los fenómenos—, ha sido la fuerza centrífuga expansiva de toda la literatura fantástica.

La crítica inglesa y estadounidense han dividido y subdividido cómodamente en géneros y subgéneros la vasta producción sobrenatural de su literatura. Sin embargo, este etnocentrismo (algo solipsista) comienza a desvanecerse cuando ampliamos las fronteras geográficas y culturales y descubrimos nuevas islas en el horizonte. Por otro lado, están los laboriosos intentos sistematizadores de la crítica francesa estructuralista, fundamentalmente orientados a delimitar el concepto de «lo fantástico» para fijarlo con alfileres a un proceso histórico determinado, como si se tratara de una mariposa. Según Louis Vax, lo fantástico nos sitúa súbitamente en presencia de lo «inexplicable»: en el mundo común y cotidiano, regido por hechos, un fenómeno extraordinario pulveriza de pronto, en pocos segundos, «el orden natural de las cosas». Roger Caillois definió esta repentina rasgadura de lo real como una «irrupción de lo inadmisibile». Es una manera de ver las cosas heredada del racionalismo francés y la visión científicista del XIX, que tiende a unir lo fantástico a las *causas*; por eso el terror es algo indisoluble de lo fantástico, porque nos pone en relación directa con lo sobrenatural, es decir, con aquello que resulta *inadmisibile* para la razón ilustrada, cuando la literatura fantástica no se refiere tanto a las *causas* como a los *efectos*. Un simple velo negro le sirve a Hawthorne para producir un efecto numinoso, acaso más potente que la irrupción de un monstruo. Una mera ventana pintada de negro proporciona a Margaret Oliphant una manera sutil de sugerir

una entrada al *otro mundo*. En *La lotería* de Shirley Jackson no hay nada sobrenatural, pero todo el relato respira una intensa sensación de ensueño. Tampoco la interminable cabalgata de los mensajeros de Buzzati se sale de las leyes naturales, pero una segunda lectura sugiere el infinito.

La metáfora es la gramática de lo fantástico, su lenguaje natural. De alguna manera implícita se acerca a la poesía. De hecho, todos los cuentos fantásticos tienen en mayor o menor grado una sintonía con el poema; primero, por la utilización de la forma breve; segundo, por la voluntad de crear un clima (poético), una atmósfera sugerente. En cualquier caso, todos estos territorios narrativos siempre demandan una suspensión del juicio durante su lectura, pues el significado del texto, como decía Keats, se encuentra en «la verdad de la imaginación», en la profundidad y eficacia de sus metáforas.

Si dejamos aparte las mitologías antiguas, cuyas figuras pertenecen enteramente a la esfera de lo maravilloso, las ficciones fantásticas aparecen esporádicamente en el poema de *Gilgamesh*, la Biblia, en algunos pasajes de Homero, las *Argonáuticas*, la *Vida de Apolonio de Tiana*, *El Asno de oro*, el *Satiricón* y la *Eneida*; durante la Edad Media, en las *Eddas*, *Beowulf*, el cuento del capellán de monjas de Chaucer o en la *Divina Comedia* de Dante; y más tarde en Ariosto, Tasso o Rabelais, y de vez en cuando en Shakespeare, Webster, Marlowe o Quevedo.^[2] Sin embargo, nada de lo narrado en estos libros suponía en su época una alteración del concepto general de *realidad*. Los fenómenos extraños eran testimonios de *otra* realidad invisible, tutelada siempre por la religión. Los reparos racionales a la autenticidad de un hecho sobrenatural no se encontraban entonces en primer plano: lo extraordinario era aceptado como parte de los arcanos inherentes al mundo. El elegante cuento del Infante Don Juan Manuel sobre lo que le sucedió al deán de Santiago con Don Illán, el mago de Toledo, no se refiere a

la magia como algo dudoso o ficticio; los prodigios tienen un carácter meramente moral y ejemplarizante, sin el más mínimo rastro de ambigüedad. Y lo mismo ocurre con Dante o Quevedo.

La duda sistemática frente a lo sobrenatural es una reacción puramente moderna. Aparecida en el siglo XVII con Descartes, que se implanta, como condición del pensamiento, un siglo después. Hasta entonces, la confrontación entre lo *real* y lo *imaginario*, entre lo racional y lo terrorífico, sencillamente no existía. Lo «fantástico» es una idea enteramente moderna, que aparece cuando la Era de la Razón implanta su absolutismo sobre todas las cosas y lo religioso hace tiempo que ha perdido todo vigor y atractivo para la imaginación humana. Así pues, el mundo, cada vez más medido y dominado por los *hechos*, fue perdiendo, casi sin darse cuenta, toda su poesía. De ahí surge el rabioso lamento de Baudelaire, que abraza la belleza del Mal, la belleza de Satán, con el fin de recuperar el antiguo estremecimiento de lo sagrado como valor primigenio de la poesía. De esta manera inesperada, lo *numinoso* encontró en el arte su mejor refugio; al fin y al cabo, es el único lugar en donde puede campar a sus anchas, fuera del alcance y poder de la ciencia.

II

El primer cuento de fantasmas de nuestra cultura —escrito a finales del siglo I de nuestra era por Plinio el Joven, sobrino del célebre autor de la *Historia natural*— refiere la historia de una gran mansión encantada situada a las afueras de Atenas en la que por la noche se escuchan extraños ruidos y se ven apariciones. Como es natural, estas desagradables escenas propician que la casa se quede desierta. Pero un día llega a Atenas el filósofo Atenodoro, con la idea de instalarse en algún lugar apartado y tranquilo; y alquila la mansión, sin hacer el más mínimo caso a las habladurías que corren sobre ella. Pide tablillas, un estilo y un candil para alumbrarse, y manda colocar un lecho en la parte delantera de la casa. Al principio no nota nada extraño, pero al cabo de un rato escucha el sonido de unas cadenas arrastrándose, cada vez más cerca de su cuarto. Cuando el ruido irrumpe en su aposento, ve con toda claridad el espectro de un anciano ansioso, que le hace señas para que lo acompañe. Sin inmutarse, el filósofo toma el candil y le sigue hasta el patio. El fantasma desciende lentamente las escaleras hasta llegar a un lugar de la casa en donde se desvanece en el aire. Entonces, Atenodoro marca el sitio exacto de la desaparición y vuelve a su dormitorio, registra en sus tablillas lo sucedido, y después se duerme. Al día siguiente, pide permiso en la magistratura de la ciudad para cavar en la mansión. Cuando más tarde abren un gran agujero en el suelo, justo donde desapareció el fantasma, hallan, a metro y medio bajo tierra, los huesos de un cadáver encadenado con grilletes. Enseguida recogen con todo cuidado la osamenta, después honran los restos y los entierran según la costumbre; y la casa queda limpia y liberada.

A pesar de su brevedad y sencillez narrativa, este cuento ya contiene todos los elementos posteriores del relato gótico y la *ghost story* victoriana: la casa encantada, la aparición espectral, el maleficio, incluso la *duda* expresada por el propio narrador con respecto a la veracidad de los hechos, pues Plinio acaba su relato preguntando al amigo a quien dirige su carta, si cree que los fantasmas existen y tienen vida propia o algún tipo de voluntad o si, por el contrario, son imágenes vacías e irreales impulsadas por nuestro miedo.

La epístola de Plinio durmió el sueño de los siglos, hasta que, en pleno Siglo de las Luces, cayó en manos de Horace Walpole. Su lectura exaltó la mente erudita de este versátil diletante, que se puso de inmediato a escribir una procelosa y disparatada novela, *The Castle of Otranto*, que será germen de la literatura gótica inglesa. Walpole no fue un hombre de genio; esencialmente, era una persona de gusto. Gracias a su particular criterio estético, fue una de las figuras más influyentes en las tendencias artísticas de su tiempo, no sólo en el ámbito de la novelística, también en el de la arquitectura y la jardinería.^[3]

Según refiere Walpole en una carta, fue un sueño lo que le empujó a escribir *El castillo de Otranto*: se hallaba en una fortaleza medieval, cuando de la parte superior de una historiada escalera barroca vio aparecer una gigantesca mano de armadura. Cautivado por esa refulgente imagen y por la lectura de la epístola de Plinio, esa misma tarde se puso a escribir de corrido, sin saber bien lo que pretendía contar. La novela apareció un año después, en 1765. La mano engastada en hierro se había transformado en un desmesurado yelmo bruñido, «mil veces más grande que cualquier casco humano, cubierto proporcionalmente de plumas negras». La obra no dejaba de ser un juego medievalista erudito, pero su atrevida invención de situar su escenario en las oscuras entrañas de un castillo piranesiano de angostos pasadizos, tortuosas escaleras y galerías pobladas

de espectros o estatuas que descienden de sus pedestales con las narices ensangrentadas, supuso una ruptura radical con los usos literarios y las leyes del gusto de la época. A pesar de su inconfundible tono dieciochesco y de su involuntaria comicidad y artificios melodramáticos, la novela anunciaba un cambio significativo en el gusto de su tiempo. De un modo muy caprichoso, Otranto recogía los deseos inconscientes de la sociedad cultivada de confrontarse interiormente con todo lo reprimido por las normas sociales, y sumergirse en ese estado de horror que, a salvo de todo peligro, procura un extraño deleite. A partir de entonces, la fría y mental belleza neoclásica dejará paso a una romántica legión de fantasmas y vampiros, cuyas cualidades poéticas serán el testimonio de una nueva belleza macabra que la razón y las buenas maneras de la época rechazaban de plano. Por mucho que Ann Radcliffe insistiera en que no escribía novelas de terror sino obras literarias con intenciones didácticas y moralizantes, su público buscaba en ellas todo lo contrario, zambullirse sin freno en todo aquello que la mentalidad utilitarista burguesa, surgida en la Revolución industrial, más despreciaba: los decrepitos castillos medievales, los sueños, la noche, las supersticiones ancestrales y la presencia espectral de la muerte. No deja de ser irónico que todo lo más anticuado y antimoderno se convirtiera entonces, gracias al hechizo del arte, en la expresión más innovadora, transgresora y joven del momento. De modo que el frenesí gótico continuó inundando Europa, como si tuviera un efecto narcotizante en los lectores de su tiempo.

En medio de toda esa corriente de obras mediocres, destaca —aunque no precisamente por sus méritos literarios— una novela nerviosa, delirante, titulada *The Monk* (1796), en la que el joven veinteañero homosexual, Matthew Gregory Lewis, había derramado todo su caudaloso torrente de miedos escatológicos y fantasías eróticas que en el fondo reflejaba las emociones reprimidas de la sociedad a la que pertenecía. La rabia con que Lewis pisoteaba

la moral cristiana del *establishment*, junto al marcado acento estético puesto en todo aquello que la ideología utilitarista burguesa más reprobaba, hechizó a los jóvenes de un modo muy similar a como siglo y medio después lo haría el grupo surrealista, encabezado por André Breton. Lo que prueba, a pesar de todo, su continuidad como tendencia estética moderna.^[4]

La llama romántica también prendió con fuerza inusitada en Alemania, aunque de una forma muy diferente a lo sucedido en Francia. La filosofía francesa era desde Descartes racionalista y, a partir del triunfo de la Ilustración, contemplaba el mundo desde una visión materialista, fundada en los nuevos presupuestos de la ciencia. Alemania, en cambio, también cultivó la racionalidad de la Ilustración, pero bañada de idealismo. Como dice Hegel —y lo mismo pensaban todos los románticos germanos—, el racionalismo hizo que el ser humano tuviera que contentarse con agua y tierra, como un gusano, tras haber vivido durante siglos a la luz de una luminosa constelación de dioses y milagros. Los poetas y pensadores románticos de Alemania rechazaron el mundo mecanicista de los *philosophes* parisinos y se opusieron frontalmente a la violencia de la razón soberana y su menguada visión del psiquismo como campo cerrado de la fisiología y reducto unívoco de la conciencia. «El hombre», escribió Goethe, «no puede permanecer siempre en estado consciente; debe repetidamente sumergirse en lo inconsciente, porque allí vive la raíz de su ser». Para el alma romántica el universo y la experiencia humana debían de ser tan poéticos y metafísicos como siempre lo habían sido, pero las respuestas ya no se podían encontrar en la religión. El escepticismo moderno había quebrado los antiguos cimientos sagrados, de ahí que las religiones hubieran perdido para las personas cultivadas todo el antiguo poder que ejercían sobre la imaginación.

Goethe, Novalis, Jean Paul, Von Arnim, Brentano y Tieck allanarían el camino, pero el primero en introducir directa-