

MORIR DE MIEDO

Edición de Mauro Armiño



Una terrorífica y sorprendente antología de relatos fantásticos firmados por los más destacados autores del siglo XIX francés.

Fantasmas, vampiros, espíritus, diablos, amantes que resucitan, objetos con vida propia... El mundo de lo fantástico responde a las angustias y miedos del ser humano; por medio del sueño o la pesadilla, el lector accede a las emociones que provoca la intervención de lo extraño en una realidad por lo general plana y rutinaria.

Exquisitamente traducida y prologada por Mauro Armíño, esta selección abarca relatos que, durante el siglo XIX francés, empiezan asumiendo la herencia de la novela gótica y siguen luego la evolución histórica, para rechazar, por medio de la imaginación, el conformismo hipócrita de la sociedad propuesta por la Revolución Industrial. De Jacques Cazotte, que a finales del XVIII ya intuía presencias sobrenaturales, a Jean Lorrain y los autores de la Belle Époque, la nómina de escritores que abordaron lo fantástico incluye a los más grandes nombres del periodo —Nodier, Balzac, Gautier, Borel, Mérimée, Flaubert, Nerval, Verne o Schwob—, que testimonian cómo la fantasía creó un espacio de primera magnitud, dando así lugar a un nuevo género literario que aún en nuestros días sigue desarrollándose vigorosamente.

Relatos escritos por: Jacques Cazotte, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Philarète Chasles, Pétrus Borel, Prosper Mérimée, Gustave Flaubert, George Sand, Victor Hugo, Gérard de Nerval, Léon Daudet, Villiers de l'Isle-Adam, Guy de Maupassant, Jules Verne, Édouard Dujardin, Jules Lermina, Marcel Schwob, Henri de Régnier, Jean Lorrain y Jean Richepin.

ÍNDICE

PRÓLOGO

Lo maravilloso, lo extraño, lo fantástico

Un siglo en Francia: Lo fantástico

MORIR DE MIEDO

El diablo enamorado (dos fragmentos) (1772)
de JACQUES CAZOTTE

Smarra o los demonios de la noche (1821)
de CHARLES NODIER

La iglesia (1831)
de HONORÉ DE BALZAC

La cafetera (1831)
de THÉOPHILE GAUTIER

El ojo sin párpado (1832)
de PHILARÈTE CHASLES

Onuphrius, o la vejaciones fantásticas de un admirador
de Hoffmann (1832)
de THÉOPHILE GAUTIER

Don Andrea Vesalius, el anatomista (1833)
de PÉTRUS BOREL

Ónfale: historia rococó (1834)
de THÉOPHILE GAUTIER

La venus de Ille (1837)
de PROSPER MÉRIMÉE

Sueño infernal (1839)
de GUSTAVE FLAUBERT

Spiridion (episodio) (1839)
de GEORGE SAND

El diablo trapero (1842)
de VICTOR HUGO

El monstruo verde (1849)
de GÉRARD DE NERVAL

Obsesión (1855)
de GÉRARD DE NERVAL

El hombre de los sesos de oro (1866)
de ALPHONSE DAUDET

Lokis (1869)
de PROSPER MÉRIMÉE

Vera (1874)
de AUGUSTE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Aparición (1883)
de GUY DE MAUPASSANT

Fritt-flacc (1884)
de JULES VERNE

La virgen de hierro (1886)
de ÉDOUARD DUJARDIN

La puerta (1888)
de JULES LERMINA

El manzano (1888)
de JULES LERMINA

Béatrice (1890)
de MARCEL SCHWOB

El relato de la dama de los siete espejos (1894)
de HENRI DE RÉGNIER

Los agujeros de la máscara (1895)
de JEAN LORRAIN

Reclamación póstuma (1895)
de JEAN LORRAIN

Los otros ojos (1899)
de JEAN RICHPIN

El enemigo (1900)
de JEAN RICHPIN

BIOGRAFÍAS DE LOS AUTORES

NOTAS

PRÓLOGO

LO MARAVILLOSO, LO EXTRAÑO, LO FANTÁSTICO

Definir lo fantástico se ha convertido en tarea imposible desde que el término se impuso hace algo más de siglo y medio aplicado a la literatura. Las numerosas definiciones que de ello se han dado no han hecho otra cosa que difuminar un objeto ya de por sí vago y heterogéneo, de lindes poco delimitadas, debido a la amplitud de su campo, por un lado; por otro, a su popularidad, que impulsa a buena parte de la crítica a considerarlo una obra de entretenimiento demasiado simple, un género menor, sin personajes de los que puedan desprenderse complejos análisis psicológicos o situaciones que ayuden a revelar un estado social concreto: desde los vampiros, que aparecen en Europa en la obra de Dom Calmet^[1], pese a que niegue su existencia, hasta los zombis de la *bit-lit* (literatura del «mordisco»), toda una serie de obras y protagonistas de este género literario parece desterrada de la alta literatura, cuando no se encasilla como materia propia de un pasado con dos siglos o más de auge y caída, como si lo fantástico estuviera superado y no tuviera nada que ver con el hombre de hoy ni nada que ofrecerle; ante las explicaciones que la ciencia daba de la realidad, lo fantástico y lo misterioso habían entrado, a finales del siglo XIX, en vía muerta según Maupassant, que ya anunciaba en dos artículos: «Adiós, misterios» (1881) y «Lo fantástico» (1883), su desaparición ante los avances

científicos, que no habían de tardar en explicar lo inexplicable (eso se esperaba): «Lentamente, desde hace veinte años, lo sobrenatural ha salido de nuestras almas. Se ha evaporado como se evapora un perfume cuando la botella se destapa. Si llevamos el orificio a la nariz y aspiramos mucho, mucho tiempo, apenas se encuentra un ligero aroma. Eso se acabó». Lo mismo afirma tres años más tarde Villiers de l'Isle Adam: «Lo fantástico es cosa pasada», en su novela *La Eva futura* (1886), considerada precisamente como una de las primeras narraciones de la ciencia ficción.

El destierro de lo fantástico de la alta literatura parece olvidar que lo sobrenatural y lo extraño han producido obras maestras, desde *El Horla* de Maupassant (1886-1887) a *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*, 1898) de Henry James, o *La metamorfosis*, por más que una parte de la crítica le niegue esa cualidad a la breve novela de Kafka, porque dicha calificación limitaría de hecho su dimensión narrativa. Curiosamente, además, a pesar de tal desdén, y frente a las barreras que parecen condenar a la alta literatura a no salir de su ámbito estricto, lo fantástico ha ensanchado sus dominios e invadido de manera profusa, hasta el exceso incluso, otras artes, en especial las de la imagen, como las plásticas —pintura, cómics, videojuegos—, la música o el cine. También parece olvidarse que, además de sus productos literarios, esas otras artes, y en especial la más popular, el cine, han tomado con fuerza el relevo y han gozado de más predicamento durante el pasado siglo que cualquier otra temática; por no hablar de su capacidad para constituir por sí mismo nuevos géneros (subgéneros, si se quiere) como la ciencia ficción.

Sentidos y significación divergentes

El *Diccionario de la Lengua Española* continúa definiendo *fantástico* como algo «quimérico, fingido, que no tiene rea-

lidad y consiste solo en la imaginación»; en esa primera acepción parece traducir de manera aproximada la definición que ofrece el diccionario francés *Littre* de 1863: fenómeno complejo «que tiene que ver con la imaginación y más bien con el exceso de esa facultad. Lo *fantastique* se opone a la lógica». Es este diccionario el que inaugura la acepción que, según Steinmetz^[2], aquí nos interesa; es decir, la aplicada a definir *fantastique* como elemento literario y como sustantivo que nombra cierta categoría literaria: «1. Que solo existe por la imaginación; 2. Que no tiene más que la apariencia de un ser corporal».

El adjetivo *fantastique* había aparecido antes en Francia, referido a Hoffmann, en el texto de un periodista (agosto de 1828), y vuelve a ser utilizado al año siguiente a la hora de trasladar, de forma más o menos acertada, el título del escritor alemán: *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Fantasías a la manera de Callot*) (1814-1815); en traducción literal debería ser «trozos de fantasía a la manera de Callot», pero François-Adolphe Loève-Veimars (1801-1854), autor de una traducción no demasiado fiel ni completa titulada *Cuentos fantásticos* (veinte volúmenes, 1829-1833), añade a su prólogo un artículo del escocés Walter Scott (1771-1832), defensor de lo maravilloso en su vertiente historicista, la plantilla sobre la que están escritas sus famosas novelas: «Sobre Hoffmann y las composiciones fantásticas», donde *fantásticas* traslada el término *supernatural* escrito por el novelista escocés para arremeter contra la desbocada imaginación de Hoffmann: «La predilección de los alemanes por las cosas misteriosas les ha hecho inventar un género de composición que, probablemente, no habría podido ver la luz en otro país o en otra lengua. Se le puede llamar género fantástico [*supernatural*], en cuyo seno una imaginación liberada de toda regla se entrega a la libertad más incontrolada y más desenfrenada». Para Scott, lo fantástico equivale a grotesco, extravagante, algo que se debe rechazar por ajeno al ser humano.

Las capitales con que está escrito ese adjetivo en la traslación francesa convierten desde ese momento a Hoffmann en padre de un género... condenado por Walter Scott, y contrario a lo que el propio Hoffmann pensaba estar haciendo: nunca se le pasó por la cabeza utilizar *fantástico* para definir sus cuentos, ni los reunió bajo ese epígrafe en ninguno de sus volúmenes. El resultado de la paradoja hace de ese calificativo la expresión idónea para cuentos de hadas, de aparecidos y de hechos sobrenaturales, como termina por recoger el *Littré*. Hasta Charles Nodier (1780-1844), el primero en considerar de forma pertinente el concepto, pese a admitir muchas generalidades y a tener motivos para apreciar la diferencia entre lo maravilloso y lo fantástico, incluye en lo fantástico ambos adjetivos antes de que se establezcan fronteras claras del género; no será la única asimilación de lo fantástico a otros textos que solo mantienen con ello algún punto en común, desde la literatura policial a la ciencia ficción.

Renacido casi «sin querer» y con un error en la adaptación del término, *fantastique* tuvo buena fortuna e hizo camino a lo largo del siglo XIX, recogiendo bajo su patrocinio todas las formas literarias que escapaban de la intelección inmediata de lo real, pero variando de significación a lo largo de los casi dos siglos siguientes; ni siquiera es unánime esa significación en las distintas lenguas: de ahí las divergencias en algunas interpretaciones. En inglés, *fantasy* alude, con cierto matiz peyorativo, a la imaginación y a los textos influidos por ella; su evolución lo ha llevado al punto de designar desde mediados del siglo XX un subgénero, la *heroic fantasy* —fantasía heroica, fantasía épica—, que tiene a su vez otros subgéneros como *sword and sorcery* («espada y brujería») donde lo maravilloso interviene con componentes mágicos y épicos, de ambiente y tramas medievales a menudo, magos, talismanes y guerreros, hasta llegar a un tipo de ciencia o historia ficción cuyo ejemplo más popular es *El Señor de los Anillos* (1954-1955), de J. R. R.

Tolkien, a quien habían precedido en ese camino de fantasía William Morris (su poema épico *Historia de Sigur el volungo y la caída de los Nibelungos*, 1876), Erick R. Edson (*La serpiente Uróboros*, 1922), Robert E. Warren (*Conan el bárbaro*, 1932), etcétera.

En cambio, en alemán *Fantasie*, aunque sigue indicando un producto de la imaginación, tiene la connotación de capricho lúgubre, tétrico, que produce en el lector una inquietud turbadora y una amenaza al mismo tiempo: algo que provoca angustia y da miedo, que ha de ser hostil tanto para el personaje como para el lector. En este caso sí es Hoffmann —al que tanto Nodier como Gautier y Maupassant citan constantemente— quien da lugar al género con sus *Fantasías a la manera de Callot*, en las que homenajea el ingenio extravagante de ese grabador francés; la mezcla de dos mundos extraños que se comunican entre sí, de lo vivido y lo imaginado, da lugar en el narrador alemán a un «realismo fantástico» en el que la realidad puede verse intervenida por seres salidos del folclore, magos, trasgos, brujas y aparecidos; su interés estriba en que esas figuras grotescas son resultado de puntos de vista y perspectivas tanto sociales como morales. La obra —dibujos, grabados— de Jacques Callot (1592-1635) influyó considerablemente en su época, gracias de manera especial a sus aguafuertes sobre escenas bélicas, en las que subraya los estragos de la guerra de los Treinta Años (*Miserias de la guerra*), sobre ferias populares, personajes grotescos, suplicios y caprichos.

Incluso si debe datarse el inicio de lo «fantástico» en el siglo XVIII, hay características que tienen un pasado, según Nodier: «La literatura fantástica surge, como el sueño de un moribundo, en medio de las ruinas del paganismo, en los escritos de los últimos clásicos griegos y latinos, de Luciano y de Apuleyo. Estaba olvidada desde Homero; e incluso Virgilio, a quien una imaginación tierna y melancólica transportaba fácilmente a las regiones de lo ideal, no se había

atrevido a tomar de las musas primitivas los colores vagos y terribles del infierno de Ulises [...]. La musa solo se despertó un momento. [...] Todo lo que quedó de ella después, hasta el renacimiento de las letras, ese murmullo confuso de una vibración [...] que espera un impulso nuevo para volver a empezar...» (*De lo fantástico en literatura*). Que Nodier meta en el mismo saco todo lo extraño, desde el cuento de hadas a la irrupción de lo sobrenatural, no tiene nada de raro dada la falta de límites de la novedad que suponía entonces *fantástico*.

El primer problema que *fantástico* plantea es la utilización del término, cuyo sentido primero se ha desgastado y perdido; si en su aparición en la Edad Media, *fantasía* indica la imaginación y sus derivados, que van de lo extravagante a lo fabuloso, en la actualidad, tras haberse diluido en frases cotidianas, se aplica a cualquier cosa, objeto, persona, acción, intriga, etc., por la capacidad del lenguaje de producir significaciones globales, aunque no sean precisas; Freud ya advertía en 1919 sobre la conveniencia de separar la utilización de *fantástico* en el lenguaje cotidiano y en su aplicación a la ficción. «Hace un tiempo fantástico», «llevo una vida fantástica», «esa luz es fantástica» y un largo etcétera son frases comunes en las que el adjetivo encubre el significado superlativo de *bueno*, más allá de otros como *excelente*, *magnífico*; en la más aproximada de las expresiones quiere decir algo que supera lo corriente, que transciende lo habitual, convirtiéndose entonces en sinónimo, o poco menos, de *inusitado*, *inusual*, *extraordinario*, *extraño*, y, en ciertos casos, de *extravagante* o *grotesco*; el uso para todo del adjetivo borra su significación aplicada al campo específico al que se refiere el término. Ocurre a menudo: por ejemplo, voces como *trágico* o *surrealista* se aplican a situaciones variopintas en las que poco tiene que ver el concepto que nace de las obras de Esquilo o de André Breton.

Segundo problema: en el campo literario, *fantástico* se ha convertido en un cajón de sastre, y bajo su paraguas se acogen obras tan diferentes como la mitología bíblica o grecolatina, y, más cerca en el tiempo, los cuentos de hadas, la novela gótica o frenética^[3], hasta llegar a uno de sus últimos avatares: la ciencia ficción. Pero es poco lo que tienen que ver entre sí *Los cuentos de hadas* (1698) de Madame d'Aulnoy, una de las escritoras que está en el origen del cuento maravilloso, o los relatos que Charles Mayer publicaba en *Le Cabinet des fées* (1785-1789), *Los elixires del diablo* de Hoffmann, el *Frankenstein* (1817) de Mary Shelley, *Madame Putiphar* (1839) de Pétrus Borel, *La casa de los siete gabletes* (1851) de Nathaniel Hawthorne, hasta llegar a *En las montañas de la locura* (1931) de H. P. Lovecraft. Estas obras y autores —y otros muchos— contienen y manejan elementos que pertenecen al dominio de lo fantástico, pero en grados muy distintos, incluso divergentes; sin embargo, todos ellos pretenden acomodarse en compartimentos diversos de ese cajón de sastre, impidiendo definir lo fantástico como un todo homogéneo; hay que añadir, además, un último escollo: la posibilidad que, en cierta medida, tiene el lector de situar la indefinición de un texto concreto en este o en aquel cajón de ese mueble; por tal motivo, las fronteras de su definición se vuelven cada vez más complejas.

Qué sea lo fantástico se ha convertido en paso obligado a la hora de abordar una materia que, como debate, nació hace casi dos siglos en la literatura francesa si admitimos como punto de partida el citado ensayo de Nodier *De lo fantástico en literatura* (1830); cincuenta años más tarde, uno de los grandes «fantásticos», Maupassant, pensaba, en los artículos ya citados, que ese camino había tropezado con un muro infranqueable; pero su profecía no se cumplió, y lo fantástico ha dado pie durante el siglo y medio siguiente a comentarios, discusiones, congresos, trabajos académicos, revistas, estudios especializados, etc., cuyas conclu-

siones, que unas veces se complementan y otras se contradicen formando una red casi inextricable de concepciones, no solo no responden a las preguntas sobre su esencia, existencia y límites, sino que plantean más cuestiones y abren más interrogantes de los que cierran, como si se tratase de un juguete de muñecas rusas. Empezando por la misma palabra que le da nombre, y que desde su origen facilita todos los malentendidos.

El equívoco que presta densidad a esa intrincada red de significados nace en la propia etimología del término y en su significación según las distintas lenguas y las diferentes tradiciones culturales europeas en que predomina el género, así como también la evolución de las formas narrativas; en origen, *fantástico* es un derivado de la voz griega *phantasein*, cuyo sentido de «manifestación sensible de lo irreal» también posee el significado de «hacer ver en apariencia», «dar la ilusión», «aparecer» pero también «mostrarse», cuando se trata de fenómenos extraordinarios^[4]. De ahí sus derivados *phantasia* (aparición), *phantasma* (lo que se aparece, espectro, fantasma), y *phantastikon*; los tres términos llevan implícita una especie de ilusión óptica que percibe más allá de lo natural. Se produce, en la narración al menos, algo insólito, inaudito o extraño que va más allá de lo real, algo «sobrenatural», que para el protagonista de la trama puede resultar anormal, imposible, fuera de la lógica y de lo racional de la experiencia cotidiana. En ese cajón de lo sobrenatural y de lo irracional caben demasiadas cosas que deben circunscribirse, por metodología, en categorías más concretas. Bajo esa capa se acogen obras tan dispares del género gótico como *Vathek* (1782) de William Beckford, *Los misterios de Udolfo* (1794) de Ann Radcliffe, *El monje* (1796) de Matthew G. Lewis, *Frankenstein, o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), *Melmoth el errabundo* de Charles Robert Maturin (1820)^[5], *Drácula* (1897) de Bram Stoker, por no hablar de las *Historias extra-*

ordinarias de Edgar Allan Poe (en francés desde 1856)^[6], *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, *La metamorfosis* (1915) de Kafka, entre otros, muchos hasta llegar a *La llamada de Cthulhú* (1926) y *En las montañas de la locura* (1931) de H. P. Lovecraft, que abre un camino hacia el horror extremo seguido por autores modernos como Stephen King, Clive Barker y un cuantioso número de escritores anglosajones^[7], por no citar a los recientes cultivadores del subgénero *gore*, de las *horror stories*, etcétera.

La exclusión de lo maravilloso

Lo maravilloso fue el primer terreno en el que empezaron a dirimirse los límites del género y a precisarse su papel concreto. Para Nodier lo maravilloso pertenecía a lo fantástico. El «Érase una vez», o el «Había una vez» con que arrancan esos cuentos abren un mundo ajeno a lo real que el lector admite desde el principio, dejando en suspenso su capacidad de incredulidad, la *suspension of disbelief*, según el poeta inglés S. T. Coleridge; de ahí que el lector se deje llevar encantado por la lógica irreal sin el menor sobresalto; ese mundo de *féerie*, con hadas, elfos, dragones y unicornios, procede de la Edad Media, por no remontarnos en el tiempo hasta sus fuentes célticas del norte precristiano de Europa. Lo mismo puede decirse de lo «maravilloso negro», la novela gótica, con sus vampiros, diablos e infamundos infernales (*Vathek*), donde la suma de terrores y violencia termina convirtiéndose en catarsis durante la lectura. Freud fue el primero en deslindar ese mundo maravilloso donde hasta lo increíble puede ocurrir al margen de lo cotidiano. En su artículo «Das Unheimliche» («Lo ominoso», 1919) afirma que, al haber abandonado el cuento tradicional el terreno de la realidad, el lector no sufre ese efecto «ominoso» que sí produce y exige lo fantástico, generador de angustia y de amenazas indefinibles.

«Lo maravilloso es lo sobrenatural aceptado, y lo extraño, lo sobrenatural explicado. Lo fantástico es la vacilación sentida por un ser que solo conoce las leyes naturales frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural», según Todorov^[8], que ya apunta una nueva subdivisión: la de lo extraño. Desde la primera página de una narración maravillosa, el lector acepta como pura invención la quimera referida^[9], que, al estar ya codificada, no le provoca la menor alteración pese a que se le proponga la ruptura del orden lógico y racional: los «cuentos» de hadas (desde *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare a *La bella y la bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont [1757]), los viajes extraordinarios (*Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, *Los Estados e imperios de la luna y del sol* de Cyrano de Bergerac, por ejemplo), las alegorías (las *Fábulas*, desde Esopo y Fedro a La Fontaine), las utopías (desde *La isla de los esclavos* de Marivaux y *Las aventuras de Telémaco* de Fénelon hasta el *Cándido* de Voltaire, que recrea la de El Dorado) no cuestionan en absoluto al lector; este sabe siempre dónde está y cómo ha de moverse en ese espacio irreal; tampoco le perturban —aunque de hecho no se adscriban a lo maravilloso— las narraciones góticas o frenéticas (desde el *Vathek* de William Beckford a *Los cantos de Maldoror* del conde de Lautréamont), que proponen historias «chocantes» (para no decir excéntricas o estrambóticas) llevadas a su último límite, ni las novelas de ciencia ficción, que aplican el realismo después de plantear una hipótesis científicamente imposible o no alcanzada (las principales novelas de Jules Verne, antes de llegar al siglo XX); para Todorov, este tipo de textos abre un subgénero, el de «lo maravilloso científico». Ni tampoco pueden vincularse al género relatos tan fantásticos, tan «fantasiosos» por su mezcla de irrealidad y realidad, como la obra maestra de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, o *Alicia en el País de las*