

RAFAEL LLOPIS



**HISTORIA NATURAL DE LOS  
CUENTOS DE MIEDO**

Esta *Historia natural de los cuentos de miedo* constituye el primer estudio serio y sistemático que jamás se haya realizado, en vías a conseguir trazar un coherente cuadro de la evolución de la literatura de terror, desde sus comienzos, hasta sus últimos desarrollos emparentados con la ciencia ficción. Trata también de un modo específico, las obras de este género escritas en castellano, además de incluir un apéndice sobre el cine, los cómics y la música de terror.

## NOTA PRELIMINAR

Este libro es una recopilación de los artículos que, con el título genérico de *Los cuentos de miedo*, he ido publicando desde julio de 1966 hasta diciembre de 1972<sup>[1]</sup>.

Yo pensaba que estos artículos me iban a haber servido de borrador para, tomándolos como base o esquema, escribir una extensa y exhaustiva *Historia natural de los cuentos de miedo*. Pero sucede que, una vez terminado y publicado el borrador por entregas, he quedado tan harto del tema que no me apetece en absoluto volver sobre él. Son cosas que pasan.

En tales condiciones, prefiero que estos artículos se republiquen como están, porque a pesar de todo tienen —creo— cierto interés. En primer lugar constituyen —que yo sepa— el primer intento que se hace en el mundo de establecer una historia sistemática de la literatura fantástica. También he intentado poner en relación los hechos literarios con los distintos ambientes socio-culturales en que se han producido, aunque siempre he procurado resaltar que el ambiente no determina sino la forma y el estilo del relato, pues su meollo —la vivencia de lo numinoso— es una constante humana que nos llega a través de antiquísimas tradiciones y sobre cuyo origen sólo se pueden hacer conjeturas.

En los últimos capítulos quedan varias puertas abiertas al futuro y apunto la posibilidad de que los famosos dos planos —el real y el imaginario—, en cuya tajante separación tanto insisto, puedan llegar a aproximarse. En efecto, en esta época de profunda crisis que vivimos —tal vez la más importante de la historia de la humanidad—, lo fantástico y lo real parecen a veces confundirse peligrosamente. Sin embargo, es también posible que esta permeabilidad entre los dos planos —que sin duda reviste el máximo peligro epistemológico— produzca frutos positivos en el futuro, modelando quizá y enriqueciendo la sensibilidad humana (o posthumana, que dirían los aficionados a la ciencia-ficción) en un sentido de mayor apertura a lo insólito. En teoría al menos, lo que ha alcanzado la máxima separación está maduro para sintetizarse (que no confundirse) en una unidad que contenga a los opuestos.

También quiero recordar al lector (para que sea indulgente) que este libro cojea mucho por estar compuesto de artículos publicados mensualmente a lo largo de siete años. Hay toda clase de repeticiones que ahora, al leer el libro entero de un tirón, me resultan muy farragosas y pesadas. También, de unos capítulos a otros, pueden advertirse cambios notables de punto de vista, de metodología y hasta de opinión. ¡Es que han pasado años —llenos de vivencias y de lecturas— de unos capítulos a otros! Ahora mismo no estoy muy de acuerdo con varias de las afirmaciones que hago en algunos de ellos. Otros fueron escritos a toda prisa porque el *Boletín* estaba ya en la imprenta y se notan poco meditados.

En lo que respecta a la novela gótica, tenía proyectado escribir de nuevo el capítulo correspondiente, porque de entonces a acá he leído varios excelentes tratados sobre el tema, especialmente *Le roman gothique anglais*, de Maurice Lévy (Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Toulouse, 1968), pero también *The haunted castle*, de Eino Railo (Humanities Press, Nueva

York, 1964), y *The gothic quest*, de Montague Summers (Russell & Russell, Nueva York, 1964). Sin embargo, como he dicho, no me apetecía volver sobre el asunto. Que lo hagan otros, porque —según veo— ya hay varios jóvenes ensayistas españoles interesados en la literatura fantástica.

Quiero advertir, asimismo, que parte de los capítulos dedicados al cuento de miedo victoriano y a M. R. James han sido utilizados por mí para componer el prólogo a las *Trece historias de fantasmas*, de James (Alianza Editorial, Madrid, 1973). Lo siento. Entonces no pensaba publicar estos artículos en forma de libro.

Al título inicialmente pensado —*Historia natural de los cuentos de miedo*— antepongo ahora un *Esbozo de una*, que sirve explícitamente para poner las cosas en su sitio. He añadido también unas pocas notas bibliográficas a pie de página.

Madrid, marzo de 1974

## I

## INTRODUCCIÓN EPISTEMOLÓGICA

Acabo de terminar la serie de artículos dedicada a los naipes. E inmediatamente empiezo otra que trata de un tema aparentemente muy lejano del anterior, pero con el cual mantiene, sin embargo, importantes puntos de contacto. En efecto, como los naipes, el cuento de miedo es un producto de desintegración de la creencia.

He insistido muchas veces en que las creencias nunca mueren de repente y del todo. En la muerte de una creencia hay a la vez continuidad y discontinuidad.

La creencia es un conocimiento de base emocional. Desde un punto de vista biológico, el conocer se inicia con el vivir, y su evolución —paralela a la de la vida— es un abrirse de la subjetividad hacia la objetividad, de la emoción a la razón. En la forma de vida más elevada que se conoce —el hombre— también el conocimiento, como es natural, evoluciona hacia grados de objetividad cada vez mayores. La creencia, pues, como conocimiento de base emocional, es un conocimiento relativamente primitivo.

En ella se pueden distinguir dos elementos. El elemento básico, fundamental, profundo, es la emoción: el deseo, el miedo que necesitan vestirse de un ropaje plausible. El elemento formal es la estructura racionalizada —que no racional—, el ropaje que se da a esa emoción. La racionalización

es el inicio, el primer indicio, de la razón, pero, al contrario que ésta, va siempre a remolque de los sentimientos.

La práctica, el roce cotidiano con la realidad durante siglos, hace que se abandonen los ropajes caducos, los ropajes que han hecho patente su inadecuación a una realidad que se ha ido modificando. Muere la creencia en el sentido de que muere su elemento formal, lógico, racionalizado. Pero sobrevive la emoción de base que le dio origen y que, al momento, se estructura en otra forma nueva.

Así, pues, hay discontinuidad en cuanto al elemento superestructural, racionalizado, que da un salto y se transmuta en una forma más racional y cualitativamente distinta de la anterior. Y hay continuidad en el elemento básico, emocional, que posee una gran inercia y va evolucionando muy lentamente, por grados, en forma cuantitativa.

El hombre primitivo se encontró con lo aterrador, con lo desconocido potencialmente hostil, con lo insólito, con el misterio. En una palabra, el primitivo, ante el mundo enemigo y terrible, experimentó un complejo de emociones que ha sido descrito magistralmente por Rudolph Otto con el nombre de «lo numinoso». Este complejo de emociones constituye la base de las creencias mitológicas, a las que ensarta como hilo conductor.

El hombre primitivo —quizá aún prehombre— vivía en un mundo antropomórfico y antropocéntrico. Como aún carecía de conciencia del yo, su yo estaba desparramado en las cosas del mundo. No lo reconocía en sí mismo, en el sujeto, pero, al percibirlo oscuramente, lo proyectaba en el objeto. Y así surgió el animismo. Las cosas eran en sí buenas o malas según fuesen favorables o desfavorables para él, pues el hombre primitivo las dotaba de *intencionalidad*.

La historia del hombre es la historia de cómo manejar a las cosas. El hombre ha ido inventando medios para luchar contra el terror de las cosas. La historia del hombre es también la historia del fracaso de los medios que ha ido em-

pleando sucesivamente para manejar al mundo terrible y numinoso.

Y el primer medio de manejarlo fue la magia, que era el método operativo propio de un umbral de credulidad correspondiente al animismo. A medida que la práctica ha ido demostrando la ineficacia de esos métodos, el umbral de la credulidad —que no es sino el nivel de conciencia— ha ido aumentando. El hombre primitivo, que se hallaba totalmente fundido con el medio hasta el punto de dotarle de alma, proyectaba en él toda su vida psíquica, todo su yo. Totalmente ignorante, se consideraba, por esa misma razón, omnisciente. Él era el centro del universo. La práctica le hizo ver que esto no era cierto. Y el hombre lo aceptó, pero con la condición de suponer la omnisciencia sólo en unos pocos elegidos: los brujos. También se demostró que esto era falso y entonces el hombre creyó que ya era falso, pero que anteriormente había sido cierto. Surgieron así los tótems, los antepasados míticos que viven en un reino espiritual. Y en este punto la magia da un salto y se convierte en religión. El hombre abdica de su omnipotencia. Reconoce que no puede él manejar las cosas. Abandona su actitud operativa: las cosas son manejadas por otros seres, magníficos, aterradores y caprichosos, a los que hay que implorar y propiciar para que ellos las manejen por él.

La historia del conocimiento humano es, pues, la historia de una continua retirada. Al correr de los siglos, el hombre va retirando su yo del mundo. Y, al hacerlo, el mundo se va percibiendo cada vez con más claridad, más como es en sí, desprovisto ya de emociones y de intencionalidad. Pero, paralelamente, esas emociones e intenciones se van integrando en el yo del hombre, de donde proceden. A medida que crece el yo y se hace más fuerte, va reconociendo como suyos aquellos de sus contenidos que, hasta entonces, iba proyectando en las cosas. Y así, en el progreso del conocer, cada vez es más objeto el objeto y cada vez yo soy más yo.



En esta evolución, jalonada por los fracasos del hombre en su intento de manejar el misterio numinoso del mundo, van quedando osamentas vacías de creencias muertas. Sin embargo, siempre lo numinoso ha ido encarnando en otras formas menos irracionales, más compatibles con el nivel de conciencia alcanzado, que conseguían superar el umbral de credulidad impuesto por la praxis y la ciencia humanas en su continuo avance.

Llega así un momento en que muere todo un ciclo mitológico de creencias: el que se inició con la magia en el alba de la humanidad. Pero aún vive la emoción de base que le dio origen. Todo sentimiento necesita expresarse. Y para expresarse en un ropaje que no le niegue la ciencia, lo numinoso se estructura en una forma que ya no pretende ser conocimiento de la realidad objetiva: el cuento de miedo. La creencia se ha convertido en estética. El *pathos* se ha retirado del mundo y se ha integrado en el yo.

## II

## RAZÓN, CIENCIA, ARTE

Como he intentado demostrar en el artículo anterior, el cuento de miedo es la —expresión de lo numinoso en un nivel de conciencia más elevado, en el que la credulidad se ha tornado incredulidad. La base de la literatura fantástica —como la de la magia, como la de los mitos— es el terror. Creencia y cuento de miedo constituyen, pues, dos escalones —dos medidas— en la evolución de la vivencia y expresión de un único sentimiento: lo numinoso.

Por tanto, en cierto sentido, el cuento de miedo es la negación de la mitología; Hay por ello una diferencia esencial entre la literatura fantástica y el irracionalismo. El contenido puede ser el mismo. La diferencia está en la forma y expresa el grado de aceptación de ese contenido. En ambos casos el contenido es irracional, pero, en el caso del irracionalismo, pretende pasar por verdad.

Dice Carnap que los metafísicos son en realidad músicos sin capacidad musical. La metafísica es una concepción emotiva del mundo, es decir, expresa una actitud emotiva ante la realidad. Para Carnap, el modo de expresión que convendría mejor a esa emoción sería la música. En efecto, ¡qué grandiosos poemas sinfónicos podría haber compuesto Nietzsche! ¡Qué lúgubres sonatas, Schopenhauer! ¡Qué tristes, ora delicadas, ora fúnebres, baladas habría escrito Kierkegaard! ¡El mismo Heidegger podría haber sido un se-

gundo Bartok! Pero el caso es que, al no saberse expresar en música, los metafísicos se expresan en filosofía e incurrir en el error de exponer sus emociones como ideas.

Sin embargo, las emociones existen, no como ideas, sino como tales emociones. No deben proyectarse en el mundo, pero si pertenecen al yo. Carecen de valor objetivo, pero no de un inmenso valor subjetivo. Por lo tanto, su expresión es perfectamente válida si se efectúa a un nivel de arte y no de ciencia. Donde Carnap dice música, yo diría arte, cualquier arte. Como dice Tolstoi, el arte es «un medio de contagiar emocionalmente a los hombres». El arte es la expresión de sentimientos en un nivel en el que los sentimientos perviven en toda su pureza como tales sentimientos, pero sin interferir la visión objetiva de la realidad. El arte permite la ciencia, como la ciencia permite el arte.

El arte y la ciencia constituyen una notoria pareja de opuestos. Son contrarios, pero a la vez están en mutua dependencia. Sin un conocimiento preciso, epicrítico, científico de la realidad, tampoco podría existir el arte, que, en cierto modo, es un conocimiento oscuro y emocional del yo. Antes de escindirse ciencia y arte, coexistían en un caos indiferenciado, masa confusa de yo y no-yo, como era, por ejemplo, la magia, magma ciencia-arte que por no ser ciencia, tampoco era arte, aunque llevase en sí el germen de ambos a la vez. Y a medida que de la concepción mitológica del mundo se fue diferenciando la ciencia, se fue diferenciando el arte también.

En su origen, la danza, la música, el teatro, la pintura, no eran artes. Eran medios de manejar al mundo o de manejar a los vastos seres que manejaban el mundo. Sólo cuando el hombre —al inventar medios realmente eficaces para modificar la realidad— comprobó que los anteriores no servían para esa finalidad, que mediante ellos no conseguía manejar nada, aparte sus propios estados emocionales, y que tales estados emocionales eran de algún modo deseables por sí mismos, se desglosaron el arte y la ciencia.

A medida, pues, que el hombre ha ido interiorizando sus mitos —es decir, desmitificando la realidad—, ésta se ha ido captando con creciente pureza, sin contaminaciones subjetivas. Y, al mismo tiempo, lo subjetivo ha ido exigiendo expresión propia. Y esta expresión, limpia a su vez de pretensiones de objetividad, es el arte. De manera que los cuentos de miedo son un medio adecuado de expresar el terror numinoso vivido, sin por ello interpretar erróneamente la realidad; en vez de proyectarse en formas de cuya existencia objetiva no se duda, el terror se expresa en formas que de antemano se saben irreales pero que satisfacen la necesidad de expresión que todo sentimiento lleva implícita.

En suma, pues, y en términos generales, cuando, en la evolución progresiva de la conciencia humana, muere una creencia, renace a un nivel superior en forma de estética. La creencia ya no se puede aceptar como creencia; pero el sentimiento de base persiste en virtud de esa inercia propia de la vida psíquica oscura, subcortical, de los sentimientos, y se labra una nueva vía de expresión. Esto se puede aplicar, en líneas generales, a todo el arte. Pero en especial al cuento de terror.

## III

## EL ROMANTICISMO

—¿Cree usted en los fantasmas?

—No, pero me dan miedo.

Madame DU DEFFAND.

Ya he señalado anteriormente cómo en determinado momento de la evolución espiritual del hombre —que es un reflejo mediato de su evolución material y que, a la vez, tiene leyes propias al servicio de las cuales ésta se halla— la creencia se trueca en estética. En lo que atañe a los cuentos de miedo, ese momento corresponde al romanticismo.

La Edad Moderna es una lucha continua contra la creencia y en pro de la razón. La victoria irreversible de la razón se consolida en el siglo XVIII, que es la cúspide de este movimiento evolutivo y marca una ruptura cualitativa hacia otra nueva evolución. En ese momento, el hombre, que durante varios siglos se ha ido alejando penosamente del oscurantismo y el terror, se encuentra de lleno en ellos otra vez. Sin embargo, no se trata ya de un terror creído, sino de un terror gozado.

La historia no da nunca marcha atrás. Su movimiento es espiral. Cuando la historia cierra un ciclo nunca vuelve exactamente a su punto de partida. Huyendo del terror, el hombre ha llegado al terror. Allí está, frente a él. Sin embar-

go, lo ve como se ven los toros desde la barrera. La barrera es una vuelta entera de la espiral de la historia. Desde ella se puede contemplar el espectáculo sin ningún peligro.

Así, al fallar la credulidad, el miedo que aún inspiran los fantasmas se transmuta en placer estético. «El fuego que antaño abrasaba al supersticioso —dice Louis Vax— hoy sólo es un grato calorcillo para el esteta. El primero es el héroe y la víctima de un drama en el que el segundo participa como simple espectador. No por eso, sin embargo, se desliga totalmente de aquél; de ser así, el espectáculo no le interesaría. Pero se liga a él en la medida en que desea hacerlo. Esta participación no sólo permite purificar el terror, sino que a la vez lo sublima. Sabiamente cultivado, el virus del miedo no provoca más que esa fiebre benigna propia de cualquier vacunación»<sup>[2]</sup>.

Como decía, es en el romanticismo cuando el hombre se vacuna al fin contra el terror. Lo que le permite lanzarse en sus brazos, impulsado por negras pasiones.

Voy a analizar brevemente el romanticismo. Para luchar contra el caos fluido de lo irracional primitivo, el hombre tuvo que idear un método drástico. Este método es la lógica aristotélica o lógica formal. La lógica aristotélica o lógica formal no se anda con chiquitas ni sabe nada de matices. Lo que es, es; lo que no es, no es; y no hay que darle más vueltas. Para acuñar el triunfo de la razón, ha tenido que ir podando todo lo que sobresalía de su rígido sistema de coordenadas, todo lo que no encajaba en sus moldes, todo lo que no se explicaba por sus leyes. De modo que, a costa de mutilaciones del sentir —no siempre justificadas—, la razón ha subido un peldaño en su continuo devenir. Pero, una vez realizado el esfuerzo por subir a este peldaño y situada cómodamente en él, ha empezado a sentir el dolor de las mutilaciones.

La primera manifestación de esta sensibilidad ha sido puramente visceral, pasional, emotiva y catastrófica. En nombre de la razón en su forma lógico-formal —en otras

palabras, del racionalismo dieciochesco—, el hombre había reprimido gran parte de su sentir. Y la caldera tuvo que estallar. Lo irracional reprimido exigió imperiosamente la expresión.

De pasada, debo añadir que la segunda manifestación de esta sensibilidad —tardía pero de enorme importancia— se ha plasmado en la exigencia de sustituir la lógica formal por otro instrumento menos grosero, más flexible y dinámico, ya que la lógica, que estaba al servicio de la razón, se ha convertido en un obstáculo para su mismo progreso. En efecto, al no poder dar cabida en ella a una porción de cosas, éstas se han sustancializado en una especie de anti-lógica que, confundiendo a la razón con una de sus formas percederas, se ha erigido en campeona del irracionalismo. «La lógica formal y el irracionalismo —dice Lukács— son un par antitético cuyos términos se originan y delimitan mutuamente»<sup>[3]</sup>.

Esta explosión de lo reprimido se ha visto, pues, convertida en un movimiento retrógrado e irracionalista: el romanticismo. El romántico no quiere saber nada de la razón. Se lanza hacia horizontes prerracionales, vitales y cálidos. Pienso que el futuro no le reserva más que disgustos y se refugia en el pasado como entre las faldas de su madre. El romántico se hace misoneísta, conservador, tradicional, anti-científico. Huye a la Edad Media como diciendo: «¡Era preferible aquella oscuridad a tanta luz!».

Este retorno a lo irracional —que era absolutamente necesario, como negación del momento anterior, desde el punto de vista (o desde el nivel o desde la totalidad) de la dinámica interna del desarrollo espiritual humano— fue posteriormente orientado por la reacción contra la Revolución francesa. No en balde la Edad Media había sido la época dorada de la aristocracia que acababa de perder sus prebendas en nombre de la razón.

Pero la prueba de que el romanticismo es un momento necesario —en la evolución ideal del hombre es que tam-