

Cuentos fantásticos
del XIX

Edición de ITALO CALVINO



En palabras del propio Italo Calvino, «El cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX y, para nosotros, uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional. En esto se ve la modernidad de lo fantástico, la razón de su triunfal retorno en nuestra época...». El gran escritor italiano ha dividido su antología en dos partes, que ordenan la sucesión cronológica de los relatos en dos clasificaciones estilísticas. La primera, *Lo fantástico visionario*, reúne a una cuidada nómina de autores —Potocki, Eichendorff, Hoffmann, W. Scott, Balzac, Chasles, Nerval, Hawthorne, Gógol, Gautier, Mérimée y Le Fanu— cuyos cuentos tienen en común, bajo la descripción de un mundo encantado o infernal, una poderosa sugestión visual. La segunda, *Lo fantástico cotidiano*, compuesta por narraciones más abstractas y mentales, más psicológicas, congrega a escritores tan variados y significativos como Poe, Andersen, Dickens, Turguéniev, Leskov, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant, Vernon Lee, Bierce, Lorrain, Stevenson, H. James, Kipling y H. G. Wells. Esta nueva edición de *Cuentos fantásticos del XIX* reúne por primera vez en un solo volumen todos los relatos seleccionados y prologados por Italo Calvino. Imperdible...

Índice de contenido

Cubierta

Cuentos fantásticos del XIX

Volumen primero: Lo fantástico visionario

Introducción
Historia del endemoniado Pacheco
Sortilegio de otoño
El hombre de arena
La historia de Willie el vagabundo
El elixir de la larga vida
El ojo sin párpado
La mano encantada
El joven Goodman Brown
La nariz
La muerte enamorada
La venus de Ille
El fantasma y el ensalmador

Volumen segundo: Lo fantástico cotidiano

El corazón revelador
La sombra
El guardavía
Un sueño
Chertogon
¡Cómo para confundirse!
La noche
Amour dure
Chickamauga
Los agujeros de la máscara
El diablo en la botella
Los amigos de los amigos
Los constructores de puentes
El país de los ciegos

Notas

VOLUMEN PRIMERO: LO FANTÁSTICO VISIONARIO

INTRODUCCIÓN

El cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX y, para nosotros, uno de los más significativos, pues es el que más nos dice sobre la interioridad del individuo y de la simbología colectiva. Para nuestra sensibilidad de hoy, el elemento sobrenatural en el centro de estas historias aparece siempre cargado de sentido, como la rebelión de lo inconsciente, de lo reprimido, de lo olvidado, de lo alejado de nuestra atención racional. En esto se ve la modernidad de lo fantástico, la razón de su triunfal retorno en nuestra época. Notamos que lo fantástico dice cosas que nos tocan de cerca, aunque estemos menos dispuestos que los lectores del siglo pasado a dejarnos sorprender por apariciones y fantasmagorías, o nos inclinemos a gustarlas de otro modo, como elementos del colorido de la época.

El cuento fantástico nace entre los siglos XVIII y XIX sobre el mismo terreno que la especulación filosófica: su tema es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción, y la realidad del mundo del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. El problema de la realidad de lo que se ve —caras extraordinarias que tal vez son alucinaciones proyectadas por nuestra mente; cosas corrientes que tal vez esconden bajo la apariencia más banal una segunda naturaleza inquietante, misteriosa, terrible— es la esencia de la literatura fantástica, cuyos mejores efectos residen en la oscilación de niveles de realidad inconciliables.

Tzvetan Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique* (1970), sostiene que lo que distingue a lo «fantástico» narrativo es precisamente la perplejidad frente a un he-

cho increíble, la indecisión entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural. El personaje del incrédulo positivista que interviene a menudo en este tipo de cuentos, visto con compasión y sarcasmo porque debe rendirse frente a lo que no sabe explicar, no es, sin embargo, refutado por completo. El hecho increíble que narra el cuento fantástico debe dejar siempre, según Todorov, una posibilidad de explicación racional, a no ser que se trate de una alucinación o de un sueño (buena tapadera para todos los pucheros). En cambio, lo «maravilloso», según Todorov se distingue de lo «fantástico» por presuponer la aceptación de lo inverosímil y de lo inexplicable, como en las fábulas o en *Las mil y una noches* (distinción que se adhiere a la terminología literaria francesa, donde «fantastique» se refiere casi siempre a elementos macabros, tales como apariciones de fantasmas de ultratumba. El uso italiano, en cambio, asocia más libremente *fantástico* a *fantasía*; en efecto, nosotros hablamos de lo *fantástico ariostesco*, mientras que según la terminología francesa se debería decir «lo maravilloso ariostesco»).

El cuento fantástico nace a principios del siglo XIX con el romanticismo alemán, pero ya en la segunda mitad del XVIII la novela «gótica» inglesa había explorado un repertorio de motivos, de ambientes y de efectos (sobre todo macabros, crueles y pavorosos) que los escritores del Romanticismo emplearon profusamente. Y dado que uno de los primeros nombres que destaca entre estos (por el logro que supone su *Peter Schlemihl*) pertenece a un autor alemán nacido francés, Chamisso, que aporta una ligereza propia del XVIII francés a su cristalina prosa alemana, vemos que también el componente francés aparece como esencial desde el primer momento. La herencia que el siglo XVIII francés deja al cuento fantástico del Romanticismo es de dos tipos: por un lado, la pompa espectacular del «cuento maravilloso» (del *féerique* de la corte de Luis XIV a las fantasmagorías orien-

tales de *Las mil y una noches* descubiertas y traducidas por Galland) y, por otro, el estilo lineal, directo y cortante del «cuento filosófico» volteriano, donde nada es gratuito y todo tiende a un fin.

Si el «cuento filosófico» del siglo XVIII había sido la expresión paradójica de la Razón iluminista, el «cuento fantástico» nace en Alemania como sueño con los ojos abiertos del idealismo filosófico, con la declarada intención de representar la realidad del mundo interior, subjetivo, de la mente, de la imaginación, dándole una dignidad igual o mayor que a la del mundo de la objetividad y de los sentidos. Por tanto, esta también se presenta como cuento filosófico, y aquí un nombre se destaca por encima de todos: Hoffmann.

Toda antología debe trazarse unos límites e imponerse unas reglas; la nuestra se ha impuesto la regla de ofrecer un solo texto de cada autor: regla particularmente cruel cuando se trata de elegir un solo cuento que represente todo Hoffmann. He elegido el más conocido (porque es un texto, podríamos decir, «obligatorio»), *El hombre de la arena* (*Der Sandmann*), en el que los personajes y las imágenes de la tranquila vida burguesa se transfiguran en apariciones grotescas, diabólicas, aterradoras, como en las pesadillas. Pero también habría podido orientar mi elección hacia ciertas obras de Hoffmann en las que falta casi por completo lo grotesco, como en *Las minas de Falun*, donde la poesía romántica de la naturaleza alcanza lo sublime a través de la fascinación del mundo mineral. Las minas en las que el joven Ellis se abisma hasta el punto de preferirlas a la luz del sol y al abrazo de su esposa constituyen uno de los grandes símbolos de la interioridad ideal. Y aquí aparece otro punto esencial que todo discurso sobre lo fantástico debe tener presente: los intentos de esclarecer el significado de un símbolo (la sombra perdida de Peter Schlemihl en Chamisso, las minas en las que se pierde el Ellis de Hoffmann, el

callejón de los hebreos en *Die Majoratsherren* de Arnim) no hacen otra cosa que empobrecer sus ricas sugerencias.

Dejando a un lado el caso de Hoffmann, las grandes obras del género fantástico en el romanticismo alemán son demasiado largas para entrar en una antología que quiere ofrecer el panorama más extenso posible. La medida de menos de cincuenta páginas es otro límite que me he impuesto y que me ha obligado a renunciar a algunos de mis textos favoritos, que tienen dimensiones de cuento largo o de novela corta: Chamisso, de quien ya he hablado, y su *Isabel de Egipto*, las demás obras hermosas de Arnim y *Las memorias de un holgazán* de Eichendorff. Ofrecer algunas páginas elegidas habría supuesto contravenir la tercera regla que me había fijado: ofrecer solo cuentos completos. (He hecho una sola excepción: Potocki. Su novela, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, tiene cuentos que, pese a estar bastante relacionados entre sí, gozan de una cierta autonomía).

Si consideramos la difusión de la influencia declarada de Hoffmann en las distintas literaturas europeas, podemos asegurar que, al menos para la primera mitad del siglo XIX, «cuento fantástico» es sinónimo de «cuento a lo Hoffmann». En la literatura rusa el influjo de Hoffmann produce frutos milagrosos, como los *Cuentos de Petersburgo* de Gogol; pero hay que advertir que, antes incluso de cualquier inspiración europea, Gogol había escrito extraordinarios relatos de brujería en sus dos libros de cuentos ambientados en el campo ucraniano. Desde un primer momento la tradición crítica ha considerado la literatura rusa del siglo XIX bajo la perspectiva del realismo, pero, de igual modo, el desarrollo paralelo de la tendencia fantástica —de Pushkin a Dostoyevski— se advierte con claridad. Precisamente en esta línea, un autor de primera fila como Leskov adquiere su plena proporción.

En Francia, Hoffmann ejerce una gran influencia sobre Charles Nodier, sobre Balzac (sobre el Balzac declarada-

mente fantástico y sobre el Balzac realista con sus sugerencias grotescas y nocturnas) y sobre Théophile Gautier, de quien podemos hacer partir una ramificación del tronco romántico que jugará un papel importante en el desarrollo del cuento fantástico: la esteticista. En cuanto al aspecto filosófico, en Francia lo fantástico se tiñe de esoterismo iniciático de Nodier a Nerval, o de teosofía a lo Swedenborg, como en Balzac y Gautier. Gérard de Nerval crea un nuevo género fantástico: el cuento-sueño (*Sylvie*, *Aurélia*), sostenido por la densidad lírica más que por la estructura de la trama. En lo que respecta a Mérimée, con sus historias mediterráneas (y también nórdicas: la sugerente Lituania de *Lokis*), con su arte para fijar la luz y el alma de un país en una imagen que al punto se convierte en emblemática, abre al género fantástico una nueva dimensión; el exotismo.

Inglaterra pone un especial placer intelectual en jugar con lo macabro y lo terrible: el ejemplo más famoso es el *Frankenstein* de Mary Shelley. El patetismo y el *humour* de la novela victoriana dejan cierto margen para que siga actuando la imaginación «negra», «gótica», con renovado espíritu: nace la *ghost story*, cuyos autores acaso hacen gala de un guiño irónico pero, mientras tanto, ponen sobre el tapete algo de sí mismos, una verdad interior que no aparecerá en los manierismos del género. La propensión de Dickens por lo grotesco y macabro no solo tiene cabida en sus grandes novelas, sino también en sus producciones menores, tales como las fábulas navideñas y las historias de fantasmas. Digo producciones porque Dickens (como Balzac) programaba su trabajo con la determinación de quien actúa en un mundo industrial y comercial (y de ese modo nacen sus mejores obras) y publicaba periódicos de narrativa escritos en su mayor parte por él mismo, pero pensados para dar cabida también a las colaboraciones de sus amigos. Entre estos escritores de su círculo (que incluye al primer autor de novelas policíacas, Wilkie Collins), hay uno que tiene un puesto de relieve en la historia del género: Le

Fanu, irlandés de familia protestante, primer ejemplo de «profesional» de la *ghost story*, ya que prácticamente no escribió otra cosa que historias de fantasmas y de horror. Se afirma por entonces una «especialización» en el cuento fantástico que se desarrollará ampliamente en nuestro siglo (tanto a nivel de literatura popular como de literatura de calidad, pero a menudo a caballo entre ambas). Esto no implica que Le Fanu deba considerarse como un mero artesano (lo que más tarde será Bram Stoker, el creador de *Drácula*), al contrario: el drama de las controversias religiosas da vida a sus cuentos, así como la imaginación popular irlandesa y una vena poética grotesca y nocturna (véase *El juez Harbottle*) en la que reconocemos una vez más la influencia de Hoffmann.

Lo común de todos estos autores tan distintos que he hombrado hasta aquí consiste en poner en primer plano una sugestión visual. Y no es casual. Como decía al principio, el verdadero tema del cuento fantástico del siglo XIX es la realidad de lo que se ve: creer o no creer en apariciones fantasmagóricas, vislumbrar detrás de la apariencia cotidiana otro mundo encantado o infernal. Es como si el cuento fantástico, más que cualquier otro género, estuviera destinado a entrar por los ojos, a concretarse en una sucesión de imágenes, a confiar su fuerza de comunicación al poder de crear «figuras». No es tanto la maestría en el tratamiento de la palabra o en perseguir el fulgor del pensamiento abstracto que se narra, como la evidencia de una escena compleja e insólita. El elemento «espectáculo» es esencial en la narración fantástica: no es de extrañar que el cine se haya alimentado tanto de ella.

Pero no podemos generalizar. Si en la mayor parte de los casos la imaginación romántica crea en torno a sí un espacio poblado de apariciones visionarias, existe también el cuento fantástico en el que lo sobrenatural es invisible, más que verse se siente, entra a formar parte de una dimensión interior, como estado de ánimo o como conjetura. Incluso

Hoffmann, que tanto se complace en evocar visiones angustiosas y demoníacas, tiene cuentos en los que pone en juego una apretada economía de elementos espectaculares, con predominio de las imágenes de la vida cotidiana. Por ejemplo, en *La casa deshabitada* bastan las ventanas cerradas de una casucha ruinosa en medio de los ricos palacios del Unter den Linden, un brazo de mujer y luego un rostro de muchacha que asoman, para crear una expectación llena de misterio: tanto mayor por cuanto estos movimientos no son observados directamente, sino que se reflejan en un espejillo cualquiera que adquiere la función de espejo mágico.

La ejemplificación más clara de estas dos direcciones podemos encontrarla en Poe. Sus cuentos más típicos son aquellos en los que una muerta vestida de blanco y ensangrentada sale del féretro en una casa oscura cuyo fastuoso mobiliario respira un aire de disolución. *La caída de la casa Usher* constituye la más rica elaboración de este tipo. Pero tomemos *El corazón revelador*: las sugerencias visuales, reducidas al mínimo, se han concentrado en un ojo abierto de par en par en la oscuridad, y toda la tensión se centra en el monólogo del asesino.

Para comparar los aspectos de lo fantástico «visionario» y los de lo fantástico «mental», o «abstracto», o «psicológico», o «cotidiano», había pensado en un primer momento elegir dos cuentos representativos de ambas tendencias por cada autor. Pero rápidamente he advertido que a principios del siglo XIX lo fantástico «visionario», predomina con claridad, así como a finales de siglo predomina lo fantástico «cotidiano», para alcanzar la cima de lo inmaterial e inaprehensible con Henry James. He entendido, en suma, que con un mínimo de renunciaciones respecto al proyecto primitivo, podía unificar la sucesión cronológica y la clasificación estilística, titulando «Lo fantástico visionario» el primer volumen, que comprende textos de las tres primeras décadas del siglo XIX, y «Lo fantástico cotidiano» el segundo, que

llega hasta el alba del siglo XX. Forzar un poco las cosas es inevitable en operaciones como esta, que tienen su punto de partida en definiciones contrapuestas: en todo caso, las etiquetas son intercambiables y cualquier cuento de una serie también podrá ser asignado a la otra; pero lo importante es que quede claro que la dirección general va hacia la paulatina interiorización de lo sobrenatural.

Poe ha sido, después de Hoffmann, el autor que más ha influido sobre el género fantástico europeo. La traducción de Baudelaire debía funcionar como el manifiesto de un nuevo planteamiento del gusto literario; y sucedió que los efectos macabros y «malditos» fueron acogidos más fácilmente que la lucidez de raciocinio que es el más importante rasgo distintivo de este autor. He hablado en primer lugar de su fortuna europea porque en su patria la figura de Poe no resultaba tan emblemática como para identificarla con un género literario concreto. Junto a él, incluso un poco antes que él, hubo otro gran americano que alcanzó en el cuento fantástico una intensidad extraordinaria: Nathaniel Hawthorne.

Hawthorne, entre los autores representados en esta antología, es ciertamente el que logra profundizar más en una concepción moral y religiosa, tanto en el drama de la conciencia individual como en la representación sin paliativos de un mundo forjado por una religiosidad exasperada, como el de la sociedad puritana. Muchos de sus cuentos son obras maestras (tanto de lo fantástico visionario, el aquellare de *Young Master Brown*, como de lo fantástico introspectivo, *Egotismo o la serpiente en el seno*), pero no todos: cuando se aleja de los escenarios americanos (como en la demasiado famosa *La hija de Rapaccini*) su inventiva puede permitirse los efectos más previsibles. Pero en las obras mejores sus alegorías morales, siempre basadas en la presencia indeleble del pecado en el corazón humano, tienen una fuerza para visualizar el drama interior que solo será igualada en nuestro siglo por Franz Kafka (sin duda exis-

te un antecedente de *El castillo kafkiano* en uno de los mejores y más angustiosos cuentos de Hawthorne: *My kinsman Major Molineaux*).

Habría que decir que antes de Hawthorne y Poe lo fantástico en la literatura de los Estados Unidos tenía ya su tradición y su clásico: Washington Irving. Y no debemos olvidar un cuento emblemático como *Peter Rugg, the Missing Man* de William Austin (1824). Una misteriosa condena divina obliga a un hombre a correr en calesa junto a su hija, sin poder detenerse nunca perseguido por el huracán a través de la inmensa geografía del continente; un cuento que expresa con elemental evidencia los componentes del naciente mito americano: poder de la naturaleza, predestinación individual, intensidad aventurera.

Es, en suma, una tradición de lo fantástico ya adulta la que Poe hereda (a diferencia de los románticos de principios del siglo XIX) y transmite a sus seguidores, que a menudo no son más que epígonos y manieristas (algunos de ellos ricos en colores de la época, como Ambrose Bierce). Hasta que con Henry James nos encontramos frente a una nueva directriz.

En Francia, el Poe que a través de Baudelaire se ha hecho francés no tarda en hacer escuela. Y el más interesante de sus continuadores en el ámbito específico del cuento es Villiers de l'Isle-Adam, que en *Véra* nos ofrece una eficaz puesta en escena del tema del amor que continúa más allá de la tumba, y en *La tortura con la esperanza*, uno de los ejemplos más perfectos de lo fantástico puramente mental (en sus antologías del género, Roger Callois elige *Véra*; Borges, *La tortura con la esperanza*: óptimas elecciones una y, sobre todo, la otra. Si yo propongo un tercer cuento es más que nada por no repetir las elecciones de los otros).

A finales de siglo, sobre todo en Inglaterra, se abren los caminos que serán recorridos por el género fantástico en el siglo XX. Es en Inglaterra donde se perfila un tipo de escritor refinado al que le gusta disfrazarse de escritor popular, y

su disfraz tiene éxito porque no lo emplea con condescendencia, sino con desenfado y empeño profesional, y esto es solo posible cuando se sabe que sin la técnica del oficio no hay sabiduría artística que valga. R. L. Stevenson es el más feliz ejemplo de esta disposición de ánimo; pero junto a él debemos considerar dos casos extraordinarios de genialidad inventiva, así como de dominio del oficio: Kipling y Wells.

Lo fantástico de los cuentos hindúes de Kipling es exótico, pero no en el sentido esteticista y decadente, sino en cuanto que nace del contraste entre el mundo religioso, moral y social de la India y el mundo inglés. Lo sobrenatural a menudo es una presencia invisible, aunque sea terrorífica, como en *La marca de la bestia*; a veces el escenario del trabajo cotidiano, como el de *Los constructores de puentes*, se desgarran y, en una aparición visionaria, se revelan las antiguas divinidades de la mitología hindú. Kipling ha escrito también muchos cuentos fantásticos de ambiente inglés donde lo sobrenatural es casi siempre invisible (como en *They*) y domina la angustia de la muerte.

Con Wells se inaugura la ciencia ficción, un nuevo horizonte de la imaginación que conocerá un gran desarrollo en la segunda mitad de nuestro siglo. Pero el genio de Wells no reside solo en formular hipótesis maravillosas y terrores futuros desvelando visiones apocalípticas; sus cuentos extraordinarios se basan siempre en un hallazgo de la inteligencia que puede ser muy simple. *El caso del difunto Mr. Evelsham* trata de un joven que es nombrado heredero universal por un viejo desconocido a condición de que acepte tomar su nombre. He aquí que se despierta en casa del viejo; se mira las manos: están arrugadas; se mira al espejo: él es el viejo; entonces se da cuenta de que el viejo ha tomado su identidad y su persona y está viviendo su juventud. Exteriormente todo es idéntico a la normal apariencia de antes; pero la realidad es de un horror sin límites.