

# Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos



Nota introductoria de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la introducción, 2019

Aunque la crítica *pop* actual identifica la fantasía épica (*fantasy* en inglés) con todos los tipos de fantasía maravillosa en los que intervengan la magia u otras fuerzas preternaturales (por ejemplo, las de los dioses y otros seres sobrehumanos), cuando no incluye hasta la narrativa fantástica para niños y jóvenes en forma de fábula con objetos y seres no humanos parlantes, la fantasía épica es una modalidad de ficción especulativa con sólidas raíces en las ciencias humanas modernas, tal como se fueron constituyendo en el siglo XIX. Lo que aquí se entenderá por «fantasía épica» y que en inglés, *mutatis mutandis*, se denomina *high fantasy*, está constituido por todas aquellas ficciones en prosa o en verso, dialogadas o no, con predominio del discurso descriptivo o del narrativo, que se caracterizan por ofrecer un mundo imaginario coherente y plenamente autónomo respecto a nuestro mundo, pues se trata aquí de fantasía inmersiva, sin personajes del presente que accedan a ese mundo secundario. Este se sitúa en un pasado legendario anterior a cualquier civilización actual, motivo por el que no caben en ella, por ejemplo, la muy cristiana literatura artúrica (piénsese en la búsqueda del Santo Grial) o las fantasías islámicas inspiradas en universos islámicos como el de *Las mil y una noches*, con sus constantes alusiones a Alá y a su Profeta.

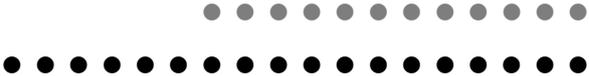
De aquel pasado<sup>1</sup> pagano se ofrecen, direc-

ta o indirectamente, su historia, su organización social y sus creencias de una manera que tiende a ser completa y coherente. Este mundo puede ser humano e inspirarse en sociedades antiguas, o bien sobrehumano, si sus habitantes son dioses o entes semejantes a estos, o híbrido, cuando la dimensión humana y la sobrehumana conviven de forma natural, como ocurre en un alto número de fantasías épicas. Lo esencial es que el mundo sea inventado, esto es, que no recoja o imite fielmente el acervo folclórico oral (cuentos y leyendas), ni tampoco se limite a recrear la Historia o la Prehistoria tal como se conoce o se barrunta a partir de documentos o restos reales, o a reescribir mitologías que hayan existido, como la grecorromana o la hindú, aunque sea pergeñando mitos originales dentro de ese marco, a modo de mitografía ficcional. En cambio, como nos enseñan los maestros indiscutibles de la *fantasy*, desde Lord Dunsany hasta Ursula K. Le Guin y Samuel R. Delany, pasando por Robert E. Howard, Clark Ashton Smith y J. R. R. Tolkien, es que se trata de un ejercicio de creación de mundos ficcionales esencialmente nuevos, aunque admitan figuras patrimoniales fuera del marco tradicional de las historias heredadas.

Para fundamentar su coherencia interna y conferir espesor cultural al mundo creado, un elemento común en la fantasía épica es la recreación de la mentalidad mítica y legendaria de las épocas antiguas mediante la imitación

<sup>1</sup> Algunas fantasías épicas se ambientan en un futuro lejano, pero cuyas características tecnológicas, sociales y religiosas no se distinguen en nada de las de un pasado de la Tierra correspondiente, *grosso modo*, al período comprendido entre las edades de los metales y la genera-

lización de las religiones aún hoy predominantes. Lo mismo se aplica a las fantasías épicas que transcurren en otros planetas.



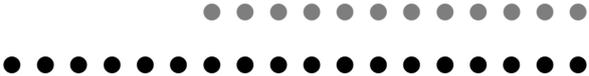
## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

ficcional de sus ritos, costumbres y mitos, incluida la intervención en la historia de númenes dotados de capacidades superiores a las humanas, de acuerdo con las creencias entonces predominantes, y de ahí la naturalidad con que pueden aparecer y ejercerse lo preternatural y la magia. Esta no es un procedimiento convencional para resolver maravillosamente conflictos al modo del cuento de hadas, sino que responde a unas leyes propias inspiradas en el pensamiento pagano. La fantasía épica canónica es, pues, un producto intelectual riguroso que se inspira en ejemplos estudiados positivamente y científicamente por la Arqueología, la Historiografía, la Etnografía, la Mitografía y la Filología, por lo que se justifica su clasificación en la ficción especulativa, esto es, en la literatura de la «imaginación razonada», según la feliz expresión encontrada por Jorge Luis Borges, uno de los maestros de la fantasía épica en una tradición alternativa de la anglófona que hoy copa el mercado editorial y la crítica, incluida la académica.

Esta tradición es aquella que, con origen en Francia, se extendió pronto al resto de las regiones en que se utilizaban ampliamente idiomas derivados del latín, las cuales constituían en torno a 1900 una esfera panlatina de cultura común en términos generales, desde Quebec hasta Argentina y desde Portugal hasta Rumanía. Aunque la conciencia política de esta entidad fuera vaga, los estudios comparativos de estas literaturas no hacen sino confirmar esa comunidad imaginada, en las que abundaban las influencias recíprocas, sobre todo a partir de París. En este contexto, la fantasía épica no existía como tal, pues la modalidad cuajó como concepto bien entrado el siglo XX, pero no por eso los escritores latinoamericanos y latinoamericanos habían esperado a que Tolkien y compañía les enseñaran lo que era o debía ser. Textos románicos con todas las características de la fantasía épica moderna existen al menos desde la publicación en 1856 de la epopeya en prosa de George Sand titulada *Évenor et Leucippe* [Evenor

y Leucipa], si bien dentro de corrientes definidas sobre todo mediante criterios estéticos aplicados a la escritura y no limitadas por etiquetas-gueto por motivos comerciales, al modo estadounidense. A este respecto, movimientos artísticos panlatinos como el Parnasianismo, con su interés por la recreación de ambientes antiguos y exóticos, y el Simbolismo, con su apertura a una misteriosa dimensión oculta subyacente y esencial a lo real empírico, fueron muy propicios a la fantasía épica. Incluso en la esfera anglófona, la obra de Lord Dunsany es plenamente simbolista, mientras que la poesía narrativa de Tolkien y otros recuerda la épica culta del Parnasianismo. Es incluso verosímil que ambos, además de Clark Ashton Smith, hubieran sido sensibles al planteamiento simbólico frecuente en la fantasía épica en lenguas románicas, especialmente en el período a caballo entre los siglos XIX y XX. A este respecto, permítaseme repetir lo que ya expuse en relación con varios textos sobre ciudades simbólicas también clasificables en la modalidad ficcional que nos ocupa:

«De acuerdo con el gusto de la época por la sugerencia poética de otras realidades más allá de la consensuada como real (objeto este preferido por el arte *realista* y *naturalista*), varios autores exploraron las posibilidades estéticas y éticas que podía aportar la ambientación de sus ficciones en espacios simbólicos [...]. Estos espacios suelen tener carácter legendario (en un pasado o en un presente indeterminados, a menudo con elementos exóticos) y se distinguen por su abstracción (los personajes, de haberlos, son a menudo tipos cuyo nombre se ignora). Esto es compatible con la extrema riqueza de la descripción de su materialidad indudable, la cual enriquece el símbolo y niega las correspondencias claras de la alegoría. Se trata de una geografía ajustada al propósito de parábola con un sentido determinado, aunque este pueda ser tan vago que toca al lector ejercer su imaginación, su creatividad y su intelecto para re-



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

construir mentalmente el tenor del universo ficcional propuesto, incluidos su significado y los mecanismos de su funcionamiento.

»La extrema riqueza retórica de los textos abunda en un detallismo que parecería facilitar esa reconstrucción, al menos de los aspectos externos de una geografía fantástica de la que se desprende una innegable sensación de misterio. Puesto que la búsqueda de la sugerencia es fundamental en su expresión, de acuerdo con la estética simbolista normalmente adoptada por sus autores finiseculares, las descripciones son muy ornadas y exuberantemente sensuales, si bien sus particulares, muy pormenorizados, no suelen contribuir a la claridad de la visión ofrecida. Al combinarse con omisiones que dejan en la oscuridad aspectos que explicarían más concretamente los mundos descritos, estos conservan su enigma, intensificado a veces por contradicciones que, al no quedar resueltas, vuelven aún más misteriosas estas ficciones. Pero es precisamente ese misterio lo que se persigue. Se trata de recabar la atención de los lectores sobre especulaciones de tipo geográfico, histórico y social que superan la mera razón. La atmósfera poética generada y la escasez de respuestas precisas tienen por objeto estimular la comprensión emocional de los mundos. De este modo, la reflexión intelectual reclamada por la estructura alegórica subyacente sortea el riesgo de abstracción que entrañaría el juego de correspondencias mecánicas entre el mundo ficticio y su contraparte real, ya que tal correspondencia no es nunca unívoca»<sup>2</sup>.

Esta búsqueda de una atmósfera poética a través de una simbología cuya ambigüedad la preserva del riesgo de abstracción alegórica puede explicar al alto número de textos en los que la posible trama se supedita a la recreación de un ambiente fantástico como elemento central en la economía de la obra. Incluso

<sup>2</sup> Nota introductoria a «Cuatro ciudades simbólicas finiseculares», *Hélice*, IV, 10 (2018), pp. 108-111.

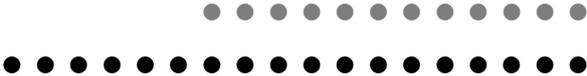
cuando se trata de narraciones, lo fundamental es el lugar, no los acontecimientos que transcurran en él. Aunque la acción pueda ser muy atractiva en sí misma, la escritura parece dar primacía a la configuración del mundo ficcional inventado, seguramente con la intención de estimular la imaginación de los lectores a fin de que se enfrasquen en él, lo exploren pese a las posibles objeciones de la razón realista e incluso comprendan intuitivamente el sentido profundo de su simbolismo.

Los lugares simbólicos de la fantasía épica panlatina son variados, pero algunos aparecen con mayor frecuencia, quizá por despertar con mayor facilidad connotaciones ligadas a la cultura histórica y mitológica, tan importante en la modalidad ficcional que nos ocupa. Hay lugares que son el resultado de la actividad humana y en ellos se desarrollan conflictos también humanos, mientras que otros son paisajes naturales poblados de entes fantásticos con los que los hombres, si existen, suelen entrar en contacto de manera más o menos conflictiva. Entre los lugares *artificiales* destacan las ciudades, los palacios y los templos<sup>3</sup>, todos los cuales dan pie a reflexiones intuitivas sobre la sociedad y la civilización.

### Ciudades

La transición entre la ficción arqueológica y la fantasía épica la puede marcar el poema titulado «Fragment indien» [Fragmento indio], de Philothée O'Neddy (Théophile Dondey de Santeny, 1811-1875), publicado en sus *Poé-*

<sup>3</sup> Entre las traducciones que figuran abajo, no hay ejemplos de templos fantásticos, porque este tipo de lugares es objeto de una serie de traducciones que aparecerán próximamente en la revista impresa *Delirio*. Se trata en concreto de «La ruine» [La ruina] (*Les lèvres closes* [Los labios cerrados], 1879), de Léon Diex (1838-1912), y de «L'évocateur» [El evocador] (*Œuvres* [Obras], 1890), de Ephraïm Mikhaël (Éphraïm-Georges Michel, 1866-1890).



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

*sies posthumes* [Poesías póstumas] (1877)<sup>4</sup>. Aunque el título y otras alusiones del poema remiten a la India, la ciudad feliz gobernada por los sacerdotes y visitada por unos dioses que se complacen en ella es tan grandiosa que no es posible en la Tierra, igual que sus habitantes pluricentenarios. Es realmente una especie de utopía fantástica en la que se idealiza un modelo de ciudad antigua perfecto desde el punto de vista estético y social. Siguió sus pasos, aunque con un planteamiento prospectivo más que nostálgico, Claude Couturier (1858-1918) en su poema «La Cité de lumière» [La Ciudad de Luz] (1896)<sup>5</sup>, para cuya construcción un amplio grupo de personas aúna sus fuerzas, a la manera de los proyectos utópicos que no han dejado de proliferar y fracasar en la vida real, a fin de hacer posible un lugar en el que imperaría verdaderamente la Justicia. La voluntad heroica que mueve a los constructores, siempre solidarios y entusiastas en su trabajo, responde a un claro optimismo, a la creencia de que el esfuerzo no solo merecerá la pena al darse término a la gran obra, sino que ya aporta la felicidad a los obreros soñadores. Además, el proyecto no queda frustrado, pues la ciudad acaba alzándose con toda belleza, como una utopía realizada. Sin embargo, su forma y su destino son muy diversos de los de las ciudades ideales de la ficción eutópica. Su descripción la aleja en el tiempo hacia el pasado legendario de la fantasía épica, pues nada sugiere que haya sucedido en el mundo la Revolución Industrial. La misma labor se realiza a la manera en que los antiguos construían sus ciudades, y esta de Couturier tiene toda la apariencia de ser una de ellas. También di-

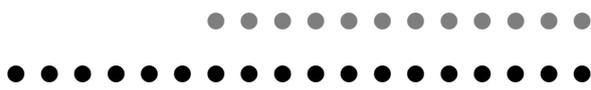
fiere de la esperanza (o temor) de utopía el hecho de que la «hermana Humanidad» se muestre indiferente al paraíso urbano al que la invitan los habitantes-constructores. Como imagen de la decepción que esperan al utopista que cree que la mayoría puede ser sensible a su predicación de una supuesta mejor vida, la Ciudad de Luz queda sola, como en medio de un desierto, y al final solo acabarán visitándola las fieras que anuncian el fracaso del proyecto utópico, condenado a perecer en el olvido que había cubierto el esplendor de muchas otras ciudades en la Historia. Ninguna utopía puede resistir a la Muerte, que se ríe de los ideales.

Representa un marcado contraste con este idealismo el pesimismo que baña la descripción de «L'urbs ignota» [La urbe ignota] (*Imatges i melodies* [Imágenes y melodías], 1906), de Jeroni Zanné (1873-1934)<sup>6</sup>. Lo que ocurre en ella puede suceder en cualquier aglomeración humana de nuestro mundo, pero el autor la sitúa en una dimensión simbólica y, por ende, en los espacios de la fantasía épica, al indicar que se trata de un universo ficcional situado más allá de la realidad. Concurren a ello detalles desrealizadores y marcadamente simbólicos, como la imagen de la ciudad en ruinas bajo la púrpura o que en ella sean permanentes el otoño y una luz fantasmal de crepúsculo. La arquitectura pagana y bizantina, además del repaso en los vicios de unos habitantes físicamente refinados, recalcan el aire decadente de la urbe, de acuerdo con la moda del Fin de Siglo. Sin embargo, el último terceto introduce el amor verdadero como un elemento más en la ciudad del odio y la envidia, de modo que esta aparece como un enigma físico y moral a la vez. Lo ignoto de la

<sup>4</sup> Su traducción castellana se publicará próximamente en la revista hermana *Delirio*. Otras ciudades simbólicas de la fantasía épica han constituido una serie de la presente sección de Recuperados en el número arriba indicado de *Hélice*.

<sup>5</sup> La traducción que figura abajo se basa en su única edición en *La Revue hebdomadaire*, n.º 204 (18.4.1896), pp. 473-476.

<sup>6</sup> La traducción que figura abajo se basa en la edición siguiente: Jeroni Zanné, «L'urbs ignota», *Poesia original completa*, prefaci de Abraham Mohino i Balet, estudi introductorí de Martí Duran i Mateu, Barcelona, Trípod, 2019, p. 274. Agradezco al profesor Alfons Gregori i Gomis su atenta revisión de esta traducción y la de «La selva animada», de Gabriel Alomar.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

ciudad parece derivar sobre todo de la naturaleza contradictoria de las pasiones humanas que alberga, presentadas suntuosamente por Zanné en el marco restringido del soneto. Para unos escritores que exploran simbólicamente el misterio de lo humano, las respuestas nítidas de la eutopía y de la distopía no son suficientes, y de ahí que las anulen en última instancia. Solo quedarán las ruinas.

### Palacios

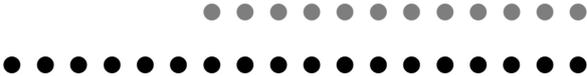
Mientras que las ciudades de la fantasía épica se inspiran a menudo en las ciudades asimismo imaginarias y coherentes de la ficción utópica, los espacios palaciegos fantásticos pueden nutrirse de las recreaciones de antiguas cortes en la ficción histórica, aunque despojadas de la precisión de esta última en favor de una indeterminación más o menos manifiesta. Esta persigue crear una atmósfera que sugiera una lectura simbólica o un misterio que cada uno ha de dilucidar en su imaginación. En el soneto parnasiano de Gabriele D'Annunzio titulado primero «*Crimen amoris*» (1886) y definitivamente «*Eliana*» (*La chimera* [La quimera], 1890)<sup>7</sup>, es lo enigmático lo que predomina en la descripción del palacio del personaje del título, que podría creerse un hada o maga de la literatura caballeresca de raigambre medieval, como las protagonistas de los demás poemas de la serie de «*I sonetti delle fate*» [Los sonetos de las hadas]. Sin embargo, «*Eliana*» no pertenecía originalmente a esta serie. El título original indicaba un crimen de amor al que parece hacer alusión el castigo de las esposas «muertas de placer» y metamorfoseadas por ello quizá en los pavos reales que rondan el palacio, mientras resuenan en el bosque unas imploraciones inexplicadas.

¿Es Eliana una especie de Circe? El poema no lo aclara, dejando así abierta la puerta a variadas interpretaciones de su significado. Lo que sí es evidente es la maestría literaria de D'Annunzio a la hora de imaginar y expresar, mediante una retórica perfectamente dominada, unos espacios de supremo refinamiento como este palacio tan bello y, al mismo tiempo, tan frágil como un espejismo (el encanto del hada Morgana o «*fata morgana*»). El palacio de «*Eliana*» es metáfora quizás del espejismo del arte y el placer. Si es el caso, la propia vaguedad del mundo del poema estaría perfectamente ajustada a la fragilidad de tal espejismo.

En cambio, el palacio y los jardines de «*Le roi fou*» [El rey loco], poema en prosa narrativo de Stuart Merrill (1863-1915) que forma parte de una serie de «*Poèmes royaux*» [Poemas reales] publicados en 1906<sup>8</sup>, parecen algo más precisos, pese a la atmósfera de misterio que les infunden determinados detalles. Aunque el diseño del paisaje artificial, con sus cuadrados de césped y sus estanques con monstruos esculpidos flanqueados por estatuas de dioses, recuerdan los del palacio de Versalles y sus imitaciones europeas, tanto monstruos como dioses aparecen como dotados de una vida congelada que refleja la soledad y la enajenación del monarca demente. Este ha expulsado a su corte y no hace sino vagar solitario y añorante por un paisaje que corresponde al entumecimiento de su personalidad. La aparición de su amada reina muerta solo altera provisionalmente la metafórica parálisis del invierno. Pese a las gemas mágicas que lleva en las manos, ella es impotente para resucitar unas flores ilusorias y, con ello, de revivir el jardín y el palacio, y de salvar a su rey de unas rememoraciones destructivas. Fantasma real o ilusión de la locura del rey, el texto no aclara el carácter de esa

<sup>7</sup> La traducción castellana se basa en la edición siguiente: Gabriele D'Annunzio, «*Eliana*», *L'isottè. La chimera*, a cura di Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 1996, p. 144.

<sup>8</sup> La traducción se basa en la edición siguiente: Stuart Merrill, «*Le roi fou*», *Vers et Prose*, IV (12.1905-1.-2. 1906), pp. 112-113.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

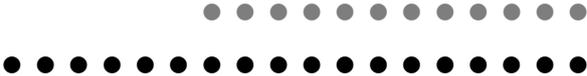
aparición, de manera que «Le Roi fou» presenta la vacilación entre la realidad y la alucinación que caracteriza la ficción fantástica. Al mismo tiempo, monstruos, dioses y magia confieren al universo simbólico del conjunto palaciego un parentesco indudable con el de la fantasía épica influida por el espíritu decadentista, al que remite también el lujo morboso del espacio descrito, muy cercano en ello al de los palacios, fantásticos o no, de la poesía de D'Annunzio.

La voluptuosidad decadente pervive, aunque supeditada al simbolismo de la historia, en la corte de «Le château des masques» [El castillo de las máscaras] (*La montée aux enfers* [La subida a los infiernos] (1918)<sup>9</sup>, de Maurice Magre (1877-1941). Su descripción denota su majestuosidad, como corresponde a una época en la que los monarcas se rodeaban de objetos de lujo de bronce y oro, tenían un poder omnímodo y no dudaban en ejercerlo sobre los cortesanos que los rodean para su placer (bufones, bailarinas, etc.), y también para ser objeto de su cólera si faltaban al protocolo, como cuando se castiga en el poema a una joven a ser cegada por haber dejado caer la máscara preceptiva y haber mostrado sus ojos al príncipe niño, enmascarado al igual que el resto de la corte. Ello despierta la curiosidad del chico, quien acaba descubriendo que tanto él como sus siete padres monarcas tienen cabezas de muerto, y de ahí la orden de que todos lleven siempre cubierto el rostro en palacio. El príncipe desea entonces tener una cara viva como las de sus súbditos. Su escapada a la ciudad le permite descubrir la miseria, aunque también la sensualidad en los labios de carmín de las mujeres. Su reacción es la opuesta a la del príncipe Gautama según la leyenda de Buda: en vez de rechazar los fastos engañosos de la corte, regresa a ella convencido de que su cabeza cadavérica es la

justa para quien representa la realeza y, como tal, está destinado a la sequedad solitaria y sangrienta del poder, para el cual no caben consideraciones como las de «Le roi au masque d'or» [*El rey de la máscara de oro*] (1893), de Marcel Schwob. El rey imaginado por este se había cubierto para que no se viera su enfermedad; los reyes de Magre no se adaptan así delicadamente al mundo, sino que pliegan a este a su voluntad al prohibir las caras descubiertas en su entorno. El poema puede leerse así como una parábola del carácter monstruosamente inhumano del poder. Sin embargo, esto sería tal vez demasiado reductor. Magre deja algunos cabos sueltos sin explicar, de acuerdo con los usos de la fantasía simbólica. En primer lugar, el número de siete reyes, que son a la vez los imposibles progenitores del príncipe niño, es manifiestamente imposible. Una vez más, encontrar la posible razón de esta cifra se confía a la agudeza y creatividad de los lectores, aunque siete es un número dotado de connotaciones mágicas en la tradición judeocristiana.

El misterio que rodea los lugares simbólicos de la fantasía épica panlatina examinados se repite, a veces exacerbándose, en aquellas ficciones centradas en lugares naturales, que connotan espacios aún no dominados por el ser humano y ante los cuales este se ve confrontado a fuerzas que no comprende, pero que le afectan. Tal y como corresponde a un estadio de la civilización en el que la supeditación de lo natural a los intereses explotadores de la sociedad humana era bastante limitada debido al escaso desarrollo de la tecnología, y las fuerzas naturales desatadas hacían pensar en la intervención de potencias ominosas, la recreación del enigma de la Naturaleza agente genera textos fantásticos que, en vez de expresar el poderío humano a través de sus construcciones, expresan más bien un sentimiento de contraste sublime entre lo grandioso de esa Naturaleza y las criaturas sobrenaturales que alberga y que simbolizan su poder, y la pequeñez relativa de los hom-

<sup>9</sup> La traducción se basa en la edición siguiente: Maurice Magre, «Le château des masques», *La montée aux enfers*, Paris, Eugène Fasquelle, 1918, pp. 269-273.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

bres expuestos a ese poder incomprensible. Por ello, los paisajes elegidos no suelen ser los amables y amenos del idilio pastoril, sino los amenazantes y misteriosos de las superficies forestales y acuáticas, allí donde las criaturas humanas pueden extraviarse y perecer<sup>10</sup>.

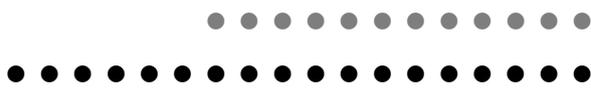
### Bosques

En el paganismo europeo, los bosques guardan una estrecha relación con un temor sacro. Pese a su retroceso constante debido a su tala para ganar tierras de labor, seguían siendo lugares llenos de peligros y, tal vez como homenaje propiciatorio, distintas ceremonias rituales se celebraban en esos terrenos silvestres llenos de peligros para los hombres, tanto de índole natural (animales, accidentes por desconocimiento del terreno, etc.) como sobrenatural, ya que los bosques no solo eran la sede de entes semidivinos como ninfas o sátiros, sino también por las propias fuerzas oscuras de las que el bosque sería a la vez el reino y la encarnación. En un cuento simbolista de un escritor belga que firmaba con el seudónimo de Jehan Maillart, «Les vieux» [Los viejos] (*Contes chimériques* [Cuentos quiméricos], 1895)<sup>11</sup>, esas fuerzas se manifiestan de forma terrorífica al recuperar súbitamente el bosque un misterio que parecía domeñado. Los árboles que eran fuente complementaria de subsistencia para los habitantes de una aldea en una época indeterminada se fijan en un otoño perpetuo y, a la vez, los ancianos del pueblo quedan

también sujetos a una inmovilidad existencial semejante. Mientras que los jóvenes escapan, yéndose, a la consecuente inmortalidad indeseada, los viejos están ligados a la tierra que su única esperanza es que el bosque se avenga a reanudar el ciclo de la vida. Cuando lo hace, la muerte rompe el vínculo mágico entre el bosque y los ancianos. Las nuevas hojas, que caen en mágica abundancia, entierran simbólicamente las viejas existencias, mientras que el pueblo queda abandonado y solo. Este final trágico, aunque liberador, sugiere el ejercicio de una capacidad sobrehumana. Esta nunca se especifica en el relato, pero que no puede identificarse con lo demoníaco implícito o explícito de la literatura fantástica postcristiana, puesto que el bosque de «Les vieux» presenta la ambivalencia típica de los númenes paganos, dadores a la vez de vida y muerte. Por otra parte, el triunfo sobrenatural del bosque puede entenderse también como un final de época. Una sociedad inmutable y como paralizada por su estrecha y voluntaria dependencia de lo telúrico, del terruño en que se ha nacido y donde se permanece como si los hombres fueran plantas, desaparece, mientras los jóvenes prosiguen su vida lejos del bosque, libres de esa dependencia, para regresar tan solo cuando la maldición colectiva parece levantada. Maillart crea un mundo ficcional profundamente arcaico para sugerir una salida que no puede ser otra que el abandono de unas viejas tradiciones que se resisten a morir. Este posible mensaje progresista es verosímil en un autor que, si se trata del socialista y propagandista del ateísmo Jules Noël tal como indican que luego firmara con el seudónimo de Jehan Maillart diversos artículos en la prensa obrera belga, dista de responder al tópico del conervadurismo de tiempos pasados supuestamente mejores que subyace a mucha *fantasy* anglosajona, con Tolkien a la cabeza, pero que la fantasía simbólica panlatina refuta o, al menos,

<sup>10</sup> Otro paisaje peligroso para el hombre, el desierto, no es común en la Europa latina. Su empleo a efectos fantásticos suele estar ligado a las fantasías exóticas inspiradas en tradiciones arábigo-islámicas.

<sup>11</sup> La traducción se basa en la edición siguiente: Jehan Maillart, «Les vieux», *Contes chimériques*, Bruxelles, Paul Lacomblez, 1895, pp. 13-18. Como el texto original no existe en línea y el libro solo se puede leer en contadas bibliotecas, queda transcrito al final de esta serie de traducciones.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

afirma solo con cierta ambigüedad, incluso cuando la nostalgia parece ser su sentimiento predominante.

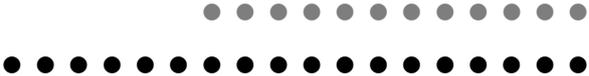
En «Visează codrul» [Sueña el bosque] (1900; poema recogido en *Poezii* [Poesías] en 1902)<sup>12</sup>, Șt. [Ștefan] O. [Octavian] Iosif (1875-1913) atribuye al bosque una consciencia explícita, a diferencia de la meramente sugerida por Maillart. Es un ser único a la manera de la Gaia del *New Age* que acogía en su seno a dioses y otras figuras míticas que recorrían las florestas según las creencias (y las artes) paganas del Mediterráneo septentrional culturalmente helenizado. Tal período fue el más feliz para el bosque, gracias a la armonía idílica que en él imperaba; era una especie de paraíso infantil del que ya solo quedarían los recuerdos y, aun así, ni siquiera le queda el consuelo del sueño, pues acaba despertándolo el fragor de las hordas bárbaras que lo atraviesan y ponen en fuga a los seres del paganismo clásico. El bosque y su pesadilla es lo único que perviven, impotentes. Han desaparecido las ninfas, análogamente a como muere Pan en numerosos relatos y poemas de la era de la Decadencia, cuando la espontaneidad erótica de la Antigüedad se rememoraba como un tiempo feliz frente a la represión del Cristianismo y su demonización del sexo, prolongada hasta el siglo de la reina Victoria de Inglaterra, tal como se puede observar en *The Great God Pan* [*El gran dios Pan*] (1894), de Arthur Machen, con su identificación de Pan con Satán a todos los efectos. En el poema de Iosif, y como solía ser lo más habitual en las literaturas románicas de entonces, lo verdaderamente demoníaco es aquello que acabó con las libertades morales, religiosas y hasta políticas del Mediterráneo clásico, aquí identificadas con unos bárbaros

que literatos ingleses, alemanes y de otros pueblos de lenguas germánicas (Tolkien incluido, con su manía de limpiar su inglés de latinismos aunque llevaran siglos aclimatados) preferían normalmente exaltar. La nostalgia del bosque descrita en «Visează codrul» mira al pasado clásico, pero tiene una dimensión contemporánea en la medida en que se condena una barbarie que novelas como la mencionada de Machen indican que distaba de haberse superado. Contra aquella, Iosif utiliza el arma de la poesía, aunque lo hace evitando cualquier propaganda evidente. Como su subtítulo indica, el poema es un «símbolo» y, en consecuencia, es a la intuición a la que se confía entender el mensaje, a través de las connotaciones de las escenas que se evocan, como la muy sugestiva y eficaz de los manantiales que lloran ocultos en sus cuevas, cuya repetición, antes y después de la invasión, hace pensar primero en la fragilidad del mundo descrito y, después, en el dolor por su pérdida. Además, la focalización en el bosque entraña una subjetivización del punto de vista, de modo que el carácter positivo de aquel mundo puede entenderse también como el fruto de su idealización por uno de sus elementos, pese a lo cual no se puede evitar dejar entreverse que no era tan perfecto como se quiere dar a entender. La caza de la cierva por la diosa Diana hace pensar que el joven bosque no estaba tampoco libre de violencia.

Entre el tenor de las visiones forestales de Maillart e Iosif se sitúa la de «La selva animada» [La selva animada] (1904; *La columna de foc* [La columna de fuego] en 1911), de Gabriel Alomar (1873-1941)<sup>13</sup>. El título del poema remite al modelo de la selva alegórica en que se perdió el Dante peregrino según narró en su divina *Commedia*, pero el universo se

<sup>12</sup> La traducción se basa en la edición siguiente: Șt. O. Iosif, «Visează codrul», *Poezii*, I, antologie, postfață și bibliografie de Ion Dodu Bălan, București, Minerva, 1978, pp. 84-86.

<sup>13</sup> La traducción se basa en la edición siguiente: Gabriel Alomar, «La selva animada», *La columna de foc*, estudi introductor i edició a cura de Pere Rosselló Bover, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2011, pp. 117-121.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

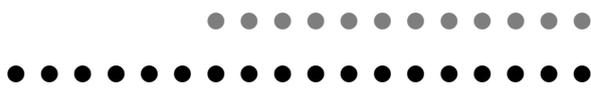
ha vuelto secular y el terror del bosque no es ya una metáfora de un estado de extravío moral y emotivo, sino una realidad fantástica autónoma, aunque luego se cargue de significados morales personificados, indicados con mayúscula inicial, como la Norma. En vez de un protagonista que narra su miedo en primera persona, los personajes humanos del poema son dos enamorados que atraviesan el bosque y ni siquiera se enteran, absortos como están en su amor, de que aquel ha cobrado a su paso una vida fantástica, antes de volver a su calma primera una vez pasada la pareja. Al principio, la floresta de Alomar coincide con la de Iosif en lo relativo a su carácter de naturaleza idílica y protectora de amores y emociones sin reprimir, pero la envidia del amor humano la torna en un espacio terrorífico al modo del bosque descrito por Maillart. Alomar lo describe con detallismo expresionista para expresar su carácter amenazador, que hace temer por la integridad de los jóvenes. Las ramas se retuercen, las hojas son fantasmales ojos escrutadores, y la fronda toda se ha vuelto monstruosa de una manera voluntariamente opuesta a la amenidad de los bosques de la mitología clásica según una tradición que Iosif había sintetizado magistralmente en su poema. Aunque no aparecen seres míticos como tales, los cíclopes, las gorgonas o Medusa sirven de metáforas del lado oscuro de aquel mundo en «La selva animada». Sin embargo, Alomar no pretende hacer una apología de la fe mediante la ficción al modo de Dante. La dimensión ultraterrena y confesional falta por completo. Más que entrar en una polémica entre lo antiguo y lo moderno, con sus respectivas valoraciones connotativas según la ideología o la mentalidad imperantes, se aclara al final que la oposición es entre la inconsciencia del amor, inatento a todo lo que no sea él mismo, y la constatación trágica de que el misterio de la muerte constituye una perspectiva ineludible, cuyo misterio acaba siempre por imponerse. El dolor, las decepciones y, por último, el fin

común es lo simbolizado por el bosque y sus peligros.

Por otra parte, el hecho mismo de que la pareja lo atravesase sin sufrir daño alguno y siempre disfrutando de la felicidad de amarse indica que los monstruos son algo exterior, que pueden vencerse simplemente no teniéndolos en cuenta, y limitándose a disfrutar del momento. La lección de vanidad de las cosas mundanas es, pues, compatible con un canto indudable al amor y la vida. De esta manera, la inspiración dantesca, sin dejar de ser fiel al hipotexo, cambia de signo. Es la vitalidad corporal lo que acaba reafirmandose, pese a todo, como sugiere la imagen final del bosque otra vez en calma y protector de nuevo. A esta diferencia se suman otras, como el hecho de que la selva esté «animada». Tiene una existencia propia que no es la de los conceptos abstractos de la alegoría, sino la de los paisajes característicos de la fantasía épica, que aparecen dotados de sustancia propia e inmanente dentro de su universo ficcional. Todos los bosques antes recordados la poseen, tal vez porque lo que define a un bosque son los seres vivos que lo constituyen. En cambio, las aguas pueden estar también llenas de misterio y hasta personalizarse, como hizo Iosif, pero su uso en la tradición literaria tiende a reducir su papel al de un escenario en el que los hombres se ven expuestos tanto al furor de las aguas como a los peligros y atracciones de los seres ignotos que las pueblan. Varios poemas de finales del siglo XIX así lo muestran al renovar hacia la fantasía simbólica, con una escritura formalmente parnasiana similar, varios tipos de ficción íntimamente relacionada con el mar, aquella que versa sobre civilizaciones sumergidas como la Atlántida y la que narra viajes imaginarios de índole especulativa o mitológica.

### Aguas

Podría argumentarse que el primer gran espacio literario de la fantasía épica es la le-



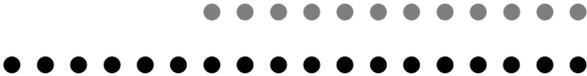
## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

yenda platónica del auge y destrucción de la Atlántida, que es el primer gran ejemplo de arqueología e historiografía imaginarias por ejercerse sobre un país y un pueblo que, pese a todos los ilusos que siguen buscando sus vestigios por todo el planeta, solo existe como tal en la dimensión virtual de la ficción. Esta fictohistoria fundacional no encontró émulos literariamente dignos hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando Jacint Verdaguer (1845-1902) publicó *L'Atlàntida* [*La Atlántida*] (1877), que se convirtió en seguida en un clásico panlatino capaz de hacer revivir la poesía de la materia platónica, pero con elementos temáticos y argumentales nuevos. Uno de los ejemplos manifiestos de su influencia es un poema en prosa del brasileño Raul Pompeia (1863-1895) titulado «Os continentes» [Los continentes] (1886), cuya versión definitiva recogida en el volumen *Canções sem metro* [Canciones sin metro] (1900) lleva como epígrafe unos versos de aquella epopeya de Verdaguer. Asimismo, también es posible la influencia de otro poema poco anterior, «L'Atlantide» [*La Atlántida*] (*Rosa mystica*, 1885), de Stanislas de Guaita (1861-1897), ya que este y el de Pompeia comparten la perspectiva filosófica y el enfoque lírico. Ambos imaginan bajo el mar las ruinas grandiosas de la que fuera una ciudad insigne por su belleza y el saber de sus habitantes, y meditan sobre la justificación de su anegamiento, o más bien sobre la falta de tal justificación, porque la Atlántida es para ambos escritores un aviso de que la naturaleza podría hacer lo mismo en cualquier momento con otras civilizaciones, incluida la moderna. Este es el enigma que señala Pompeia, quien supera en mucho a Guaita, si es que llegó a leerlo, por su estilo y su potencia sugestiva. En «Os continentes», la Atlántida existe bajo el mar como un interrogante continuo, mientras unos monstruos marinos fantásticos nadan sobre ella como seres aparentemente dotados de inteligencia suficiente como para temer el misterio que representan las ruinas, que no es

otro que el misterio del mismo mar que las cubre sin ofrecer respuestas. Este misterio de las aguas hondas y mudas reaparece en otros poemas que siguen el esquema del viaje imaginario.

Desde Luciano de Samósata hasta Luis Araquistáin, sin olvidar a Jonathan Swift y su Gulliver, la ficción especulativa ha sido pródiga en derivas y naufragios, gracias a los cuales los navegantes se han convertido en exploradores de tierras desconocidas y a cada cual más maravillosa, con pobladores de aspectos y costumbres extrañas, cuando no eran modelos de comportamiento social, como en la *Utopia* germinal de Thomas More. Arturo Graf (1848-1913) explota este esquema narrativo en un poema conmovedor titulado «Isola arcana» [Isla arcana] (*Medusa*, 1890)<sup>14</sup>. En un mar en calma, un marinero divisa una isla en el horizonte de la que surgen melodías encantadoras y en la que se levantan ricos palacios en medio de fértiles campos. Como es comprensible, la nave toma rumbo hacia ese destino tan prometedor, pero que acaba siendo tan imposible de alcanzar como un espejismo, o más bien como un sueño. Tras bogar un tiempo, lo que aparecía como un término al que llegar en un futuro próximo, queda inexplicablemente atrás, como si fuera una imagen de una ventura pasada, que no se supo apreciar a tiempo. En un tiempo o en otro, en el paraíso pretérito o en la eutopía del porvenir, el ideal anhelado parece ofrecerse como una realidad tangible, pues se puede oír y ver, pero que resulta inalcanzable, y de ahí la melancolía que se desprende del poema, en el que la dosificación de la elemental historia rivaliza en perfección con la sobriedad y equilibrio de su lenguaje. Además, escapa al riesgo de simbología abstracta precisamente por la insistencia en lo sensorial. La isla arcana no es solo un

<sup>14</sup> La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Arturo Graf, *Medusa*, a cura di Anna Dolfi, Modena, Mucchi, 1990, p. 206.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

concepto. También es un objeto con consistencia equivalente a la del propio barco, de manera que nos encontramos, como en el caso de «La selva animada», ante una fantasía épica dotada de una dimensión alegórica, y no ante una alegoría propiamente dicha.

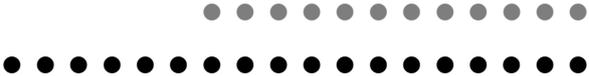
Lo mismo puede afirmarse del poema de otro historiador y poeta como Graf. «Sirenele» [Las sirenas] (*Poezii* [Poesías], 1893; *Toate poeziile* [Todas las poesías], 1939)<sup>15</sup>, de Nicolae Iorga (Nicu N. Iorga, 1871-1940), recrea el mito de la *Odisea* homérica, y concretamente el episodio de las sirenas, a partir del cual estos monstruos marinos, que atraían con su canto a los navegantes para perderlos, se cuentan entre los seres míticos más populares en Occidente, habiendo encontrado también su lugar en la fantasía épica, tal como indican en esta época en torno a 1900 poemas como «Les sirènes» [*Las sirenas*] (*Au jardin de l'enfante* [*El jardín de la infanta*], 1893/1897), de Albert Samain (1858-1900) o relatos como «La sirena» (*El jardín de las hadas*, 1918), de Álvaro Alcalá Galiano (1873-1936). Iorga respeta la característica tradicional de las sirenas como tentadoras que alejan de su singladura marcada a los navegantes, los cuales están en su poema tan próximos a puerto que sus esposas los pueden ver desde el pueblo costero. Por desgracia, ellas no los podrán abrazar, porque a la felicidad cotidiana preferirán la soñada prometida por las voces de las sirenas hasta caer muertos persiguiendo sin descanso un ideal tan inalcanzable como el de la isla-espejismo de Graf. Perseguir el sueño sin medida y tasa no solo es inútil, sino también perjudicial para uno mismo y sus seres queridos, parece sugerir Iorga, aunque habría que matizar este aparente conformismo vital considerando que el canto de las sirenas es engañoso por

definición y, por lo tanto, no crea un sueño moralmente neutro. Los marineros son víctimas hechizadas en plena juventud por unas voces que mejor habrían hecho en no escuchar, pues se trata de voces de muerte. Es, diríamos, la situación de «La selva animada», pero invertida. En «Sirenele», los jóvenes siguen su sueño abstracto en vez del amor real que los espera en la orilla, y por eso perecen.

Un aire de espejismo ofrece también el mundo descrito con suma concisión por Gian Fontana (1897-1935) en «Il lag alpin» [El lago alpino] (escrito en 1931 y recogido en *Ovras* [Obras], 1943)<sup>16</sup>, que es uno de sus escasos poemas no líricos o, más bien, que funden escritura lírica y leyenda fantástica en un texto que corresponde perfectamente a la preferencia novecentista por una poesía ficcional que profundiza en la sugerencia simbolista mediante la reducción de lo concreto a pinceladas estilizadas, de manera que los elementos que construyen el universo ficcional correspondiente quedan reducidos a su expresión mínima, hasta ir disolviéndose en la emoción visionaria y musical de la lírica, tal como nos enseña un poema de fantasía épica prácticamente sin argumento y casi sin ficción como es *Anabase* [Anábasis] (1924), de Saint-John Perse (Alexis Leger, 1887-1975). Aunque la extrema brevedad de «Il lag alpin» parece exigir una ficcionalidad sintética, parece tratarse también de una elección consciente por parte del autor, que suele seguir la división genérica contemporánea entre la poesía en verso de carácter lírico, la prosa narrativa y el drama para la escena, con la marginación consiguiente en el canon genérico oficial de las obras híbridas antes comunes (por ejemplo, poesía narrativa en verso, drama para leer o poesía científica y descriptiva). En una clasificación alternativa basada en la ficcionalidad

<sup>15</sup> La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Nicolae Iorga, «Sirenele», *Pagini de tinerețe*, II, ediție alcătuită, prefață și bibliografie de Barbu Theodorescu, București, Editura pentru Literatură, 1968, pp. 462-463.

<sup>16</sup> La traducción se basa en el texto de la edición siguiente: Gian Fontana, «Il lag alpin», *Ovras*, II *Poesias. Drama. Novellas. Skizzas*, Cuera, Uniun Romontscha Renana, 1971, p. 48.



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

o no de los textos, este poema de Fontana es, pues, un texto problemático, pero el conocimiento del folclore retorrománico indica que el país ideal cálido y luminoso (la alusión a las palmeras es significativa) que conserva su potencialidad bajo la capa superior de hielo en un lago alpino no es una simple metáfora, sino que designa un mundo imaginario completo e independiente de la subjetividad del poeta, como él mismo indica al atribuir ese paisaje a una leyenda. Esta es concretamente aquella que, con variantes, nos habla de la existencia de pueblos paganos y en contacto con los dioses que vivían en las alturas de los Alpes en un período en el que el clima era más clemente, y que desaparecieron por una falta por la que se los castigó a que esperaran a su reparación sumergidos en los lagos, hasta que regresaran y con ellos la vida a la alta montaña. De este acervo épico-fantástico popular retorrománico, tan semejante al platónico de la Atlántida y en su origen tan solo comparable a las mitologías célticas, germánicas o finesas, solo se han conservado retazos en la Ladinia dolomítica bajo el nombre de leyenda de los Fanes, en conjunto la historia del ascenso y caída de un reino cuyas princesas tenían poderes sobrehumanos conferidos por númenes alpinos. Los restos de esta materia épica eran escasos en la Surselva natal de Fontana, pero este convirtió en ventaja literaria la desventaja de la parquedad de la leyenda al reducirla a su esencia de paraíso perdido a la espera de ser reactualización. Así apelaba a la imaginación de los lectores, como si les pidiera que imaginaran ellos

mismo una historia del mundo bajo el lago. Además, extraía una conclusión de alcance más amplio, ya que tal mundo podía entenderse como análogo al de las almas que esperan en un espacio o tiempo intermedios su «despertar», sea este en forma de liberación o de resurrección, entre otros destinos religiosos o laicos (piénsese en la prometida inmortalidad cibernética de nuestra personalidad) que cabe esperar para los hombres o, al menos, su espíritu, tras su muerte. Esta esperanza tan esperanzada no borra, sin embargo, la connotación de las aguas como lugar simbólico del fracaso y el perecimiento que permiten agrupar los poemas examinados de Pompeia, Graf, Iorga y Fontana a efectos de la demostración del funcionamiento paralelo de la simbología de la fantasía épica de carácter predominantemente descriptivo en lenguas diversas dentro del gran conjunto panlatino, con unas características distintivas comunes. A través de los textos que figuran a continuación y de otros que se han traducido o deberían traducirse, esas características dibujan un panorama lo suficientemente definido como para que esté justificada su consideración comparativa conjunta y su contraposición filosófica y formal, dado el peso de las corrientes hermanas y rivales del Parnasianismo y el Simbolismo, a las de otras esferas culturales, al menos en las décadas en torno a 1900, sobre todo en consideración del progresismo en materia de costumbres y del relativo escepticismo dictado por la observación de la vida que subyace a buena parte de la fantasía épica temprana escrita en lenguas románicas.

# Ciudades

Claude Couturier

## La ciudad de luz

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Construyeron, en primer lugar, las torres y la muralla.

Eran gentes numerosas llegadas de todas partes, guiadas por una fe semejante en la Justicia. Pensaban todos: hay que construir por fin la Ciudad radiante en la que nuestra Humanidad vivirá en medio del gozo augusto y la claridad. Y eran soñadores ingenuos.

Lejos del Sueño, no obstante, y con el cuidado de la hora breve que pasa como un vuelo loco sobre nuestros semblantes y se lleva nuestras voluntades fugaces, esos hombres, fuertes y prontos, trabajaban sin descanso en su tarea. No había ninguno distraído ni ninguno ruin, desde los que concebían en su cerebro los planes hasta los peones consagrados a la dura labor; desde el que gime hasta el que piensa, todos trabajaban arduamente.

Su recompensa sería haber hecho esta obra de sus anhelos, esta ciudad, y cada uno repetía: «¡Lo deseo!».

La veían magnífica, exquisita y radiante, proyectando sus luces sobre el mundo, asombrosa como no se habría visto antes ciudad alguna, con mil palacios de belleza sin tacha, jardines maravillosos floridos como en los poemas.

Unos reían, jóvenes, rosados. Otros, pálidos, tan solo sonreían, viejos, bajo sus canas. Sin embargo, sin importar que sus brazos fueran descarnados y temblorosos o que su pecho pareciera una fortaleza, trabajaban con igual alegría y, ágiles, cansados, graves o gozosos, todos tenían una llama heroica en la mirada. Y la ciudad surgía de la nada como un sueño. Construían muros y más muros, sin tregua; un barrio entero quedaba construido en unos días; era la actividad de una colmena; el ruido de los martillos se mezclaba con las canciones desde el amanecer y, cuan-

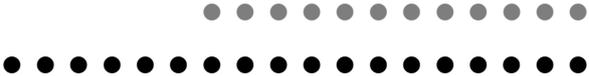
do anochecía, aún se seguía trabajando. Se trabajaba en todas partes, sin cesar, locamente, y por la noche se alzaban hasta el firmamento grandes lumbres claras, polvo de oro, más allá de las pilastras, hasta confundirse con la luz de los astros.

La ciudad se extendía, crecía, y sus manos no se daban reposo.

Con la mirada puesta en un Mañana de gloria y felicidad, trabajaban, sublimes. En el hierro bruto se ejercía la cólera de las limas y, en las maderas rugosas, la suavidad de las garlopas. ¡Prodigiosa obra de construcción! Aquellos hombres eran bellos, obreros trémulos de esperanza y ánimo, a quienes un mismo Ideal curvaba sobre su labor. «¡Démonos prisa —repetían esos trabajadores—, apresurémonos!». Y los palacios levantaban sus frontones, y las quintas pronto dormían bajo sus techumbres. Se transportaba la piedra hasta romper los carros y pesadas carretillas arrastraban los mármoles blancos. El día entero, caballos robustos, con sus ijadas grises de espuma, tensaban tiros de cuerda gris y sus relinchos se perdían en la brisa a la vez que con los rudos juramentos de los carreteros.

Esta fiebre duró meses enteros. Luego, una mañana de verano, la ciudad quedó construida, espléndida, toda blanca y verde, con sus espaciosas avenidas huyendo hacia el horizonte y la punta de numerosos campanarios de oro elevándose hacia los cielos, y follajes, tantos árboles y fuentes que despliegan al sol aguas lejanas y que arrullan con su parloteo pueril el sueño del poeta y la esperanza del amante, y, sobre todo, con la tierna atmósfera de gozo que allí inspiraba, loca, la Felicidad resplandeciente.

Y entonces los constructores de la Ciudad



## Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos

dijeron: «Puedes venir, Humanidad, ¡oh hermana!». Pero, pese a esos esplendores de toda clase, seguía sin venir nadie a llamar a las puertas donde los vigías velaban oteando los caminos. Esperaban.

Igual que ellos, con seguridad, otros humanos abandonarían sus hogares un día para la Conquista de los Mejor, para acudir a la Ciudad de Luz y fiesta. Esperaban, pensativos, con la mirada puesta en el horizonte. Llegó el otoño, llegó el invierno, se sucedían las estaciones sin que viniera ni un solo forastero.

Una noche, un vigía vio merodear una hiena cerca de las murallas y la ahuyentó de un grito. Luego merodearon en gran número chacales furtivos, con el vientre hundido, en bandadas que husmeaban a lo lejos la carne humana y, por último, el vigía creyó ver paseándose en la sombra, pastor de ese rebaño horrible, bajo un sudario que ondeaba al viento como una bandera, conquistadora implacable con fúnebres victorias, a la Muerte, que reía por lo bajito en las tinieblas.

Jeroni Zanné

## La urbe ignota

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Es la Urbe, momia viviente de un mundo ultrarreal. Son góticas las casas, paganas, bizantinas. Aguantan por milagro las trémulas ruinas de viejos pedazos cubiertos de púrpura imperial.

Allí reinan la lujuria, la envidia y el puñal; se escurren sutiles por todas partes narcóticos y venenos; los óvalos son perfectos; las manos, largas y finas; matronas y doncellas tienen algo de furioso.

Allí no ríe la primavera, y un otoño mustio y un gris y feo crepúsculo de extraña y larga vida rodean por siempre con sus resplandores la Urbe malhadada:

los odios, las miserias, los gritos de amor que desfallecen, las melodías y besos que florecen por los labios son enigmas bajo la claridad espectral.

# Palacios

Gabriele D'Annunzio

## Eliana

*Traducción de Rubén Molina Martínez*

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

Duerme en la noche el palacio de Eliana, semejante a una catedral gótica de plata. Ahora, en la luz inmóvil, parece un frágil encantamiento de Morgana.

Armoniosa como un instrumento, se abre alrededor la profunda sombra silvestre; y, a los pies de la escalera, una fuente solloza cadenciosa en el silencio atento.

Bandadas y bandadas de cándidos pavos reales, pausados, silentes como la nieve en el aire, descienden sobre los ágiles barandales.

Son las esposas muertas de placer, que tientan la morada solitaria. Y el bosque rebosa de imploraciones.

Stuart Merrill

## El rey loco

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

El rey demente cuyo palacio, vacío para siempre de bailes y músicas, se erige, bajo su pesada bandera de seda ornada de florones de lis de oro, en lo más alto de la terraza desde donde divergían hacia el horizonte alamedas infinitas como la historia de las glorias del reino, llora como un niño pequeño, porque el inexorable invierno ha ceñido las aguas y matado las rosas de sus jardines.

El pálido crepúsculo de la tarde palpita en el espejo apagado de los estanques en los que están atrapados por la grupa, con sus alas de bronce convulsionadas hacia el cielo, cien monstruos imaginados por escultores, muertos todos, y en la nieve mate de los cuadros de césped en los que se retuercen friolentas, bajo el abrazo serpenteante de la hiedra, estatuas que fueron dioses y diosas.

Y en esa soledad que no ha violado paso alguno desde que el rey profirió, una noche de luna, su primer grito de locura, el viento levanta torbellinos vagos como ensueños de anciano y, en ese silencio que no ha roto ningún ruido desde la caída furtiva de las últimas hojas, murmura una marcha lejana como un recuerdo de las batallas libradas en otra vida.

De repente, del fondo de la penumbra coloreada de rosa y sinople, el rey ve venir hacia él a la difunta reina a la que amó, cuya mirada es más apagada que el espejo de los estanques y su tez más mate que la nieve de los

cuadrados de césped; sus mulas de oro no dejan ninguna huella en esta soledad, como tampoco produce su vestido de púrpura estremecimiento alguno en ese silencio.

Inmaterial en su capa real rameada de plata, se inclina a veces para coger, con su mano en la que llamean gemas mágicas, las flores imaginarias, amarantos y asfódelos, que cree ver brotar de la capa glacial de la nieve; luego, grave, las tiende hacia el cielo como para llenar sus corolas de la última luz del crepúsculo.

Y, cuando, fantasma ella misma, le pesan en los brazos esas flores que no existieron nunca, se dirige hacia los cuadrados de césped en los que tiembla la eterna juventud de las estatuas y hacia los estanques en los que se ha fijado el impulso desesperado de los monstruos, pero las imágenes permanecen sordas a las palabras de hechizo que les sopla mientras trenza guirlandas de flores, y la reina regresa, llorando, a la sombra de donde había surgido.

Viéndolo, el rey, que se acuerda de que esta reina fue su alma, intenta comprender el misterio de su pasado, pero no es capaz siquiera de pensar y, arrodillándose en la nieve ante los dioses y los monstruos, se pone a murmurar, a la caída de las tinieblas, oraciones de niño pequeño que tuviera miedo. Allá muere una marcha lejana como un recuerdo de las batallas libradas en otra vida...

Maurice Magre

## El castillo de las máscaras

Traducción de Rubén Molina Martínez

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

Los siete reyes negros enmascarados vivían en el palacio, entre bailarines, enanos, bayaderas, tras muros esculpidos, de espeso bronce, y por la noche dormían en siete habitaciones de piedra.

Todos debían llevar una máscara... Las de los enanos eran azules, las de las mujeres, de color rosa; algunas eran hermosas, otras eran horribles, y algunas imitaban una concha o una rosa.

Los guardias, bajo el cierre de los cascos, mostraban dientes color de fuego y barbas de sangre. Había figuras de cera casi sin ojos, mientras que ojos verdes como gemas adornaban la púrpura de otras máscaras.

Y el palacio color rubí rezumaba tesoros amasados por las guerras de los hombres, pero las máscaras debían ocultar siempre sus rasgos, ya fuera en los bailes, en los banquetes o en las siestas.

Porque había que impedir que el príncipe infantil, bajo su corsé de oro y su máscara de seda, se cruzara en las blancas escaleras con un rostro humano y viera bajo la luz azafrán la tristeza o la felicidad.

En vano espiaba a los músicos que tocaban instrumentos, a los negros con sus cimitarras curvas, a las mujeres que se bañaban bajo los largos chorros de agua... Incluso en el baño, los cuerpos desnudos seguían llevando sus engañosas máscaras.

Mas una noche, una virgen, peinándose los cabellos, tal vez a propósito, dejó caer el antifaz de su cara, y el príncipe, por un instante, vio de lejos unos grandes ojos, el óvalo delicado de una cosa muy pura.

El castigo se aplicó en el patio principal. La joven fue flagelada siete veces, y fijaron a su cráneo una máscara de pesado plomo con dos agujeros sangrantes: las pupilas reventadas.

Desde entonces, el principito oía, algunas noches, pasos mudos correteando por el espléndido palacio y, a menudo, se veía perseguido de pasillo en pasillo por esa cabeza de plomo con sus dos agujeros vacíos.

¿Era la fealdad, era el remordimiento que le ocultaban la vida, o bien cosas peores...? ¡Si pudiera al menos una vez retirar los ganchos de oro de las frentes maquilladas y de los mentones de cera!

Una noche, atormentado por la esperanza y el pavor, el príncipe enfermo, único ser vivo despierto entre las sombras muertas, fue a tantear las puertas de las habitaciones en las que dormían sus padres, los siete reyes.

Entró, temblando de miedo, pero queriendo ver. Los siete reyes descansaban entre los muros de piedra y, para dormir, se habían dejado puestas sus máscaras negras... Los candelabros arrojaban una luz trémula...

Se inclinó sobre ellos y apartó suavemente el metal que escondía el rostro de sus padres. Bajo cada máscara vio una faz de muerte, inmóvil y dormida, sin labios ni párpados...

Entonces, se marchó de puntillas, subió las escaleras, llegó a la terraza y alzó sus bracitos como para rezar, diciendo: «Señor, ¿es mi sangre, es mi raza?»

Sé por qué mis huesos se vuelven cada vez más prominentes, sé por qué mis manos se endurecen en las palmas. Mi frente, que se osifica, tiene unos ojos cada vez menos brillantes... ¡Cómo desearía tener un verdadero rostro de hombre...!».

Atravesó las murallas de bronce del palacio cuyos muros carecían de espejos. A su paso, los guardianes, para verlo, menearon la laca horriblemente reluciente de sus caras.

La ciudad de los mendigos bullía no lejos de allí, con sus tejados apretados y sus balco-



## Fantasía épica panlatina: lugares simbólicos

nes deformes, y la aurora naciente bañaba de un vago resplandor la pequeña ciudad bajo el enorme palacio.

Arrancó la seda fijada a su frente y se inclinó sobre el agua verdosa de una charca. Entonces, en el cieno y los juncos, muy lejos, vio una triste momia, un espectro extraño.

Cuando salió el sol y por el camino aparecieron niños harapientos y mujeres, conoció los cabellos, los labios de carmín, el rico movimiento de la sangre de las criaturas.

Sin embargo, no comprendió el color de la carne, el encanto radiante que emanaba de las figuras... «¡Cómo! La tierra —dijo— produce estos seres claros... Las máscaras

son más hermosas que estas caricaturas.

Los siete reyes aterradores tienen caras de muertos, pero, para mí, el pueblo tiene caras demasiado vivas. Soy el niño ya reseco, marcado por el destino, el esqueleto futuro de las realezas sangrantes».

Volvió a paso lento al palacio sin espejos... Las barbas tintadas de los guardias se agitaban al viento. Los siete reyes lo esperaban con sus máscaras negras, y sintió el apretón de sus siete manos de hueso.

Las salas resplandecían bajo las luces de azafrán, las bailarinas giraban envueltas en espléndidos vestidos y los bufones tenían una risa desgarradora... Solo lloraban los ojos vacíos de una máscara de plomo...

# Bosques

Jehan Maillart

## Los viejos

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

En el pueblo aún dormido, de madrugada, viejas de rostro antiguo van agitadas de puerta en puerta, llamando a golpes repetidos con sus puños cerrados en los postigos y gritando: «¡Levantaos, levantaos! ¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas!».

Y los golpes suenan en la madera, como martillazos sobre un ataúd.

Y los viejecitos se levantan entonces con mucha prisa y acuden a las puertas medio vestidos y tiritando. Y todos dirigen su mirada hacia el bosque, el gran bosque tranquilo que se ve todo herrumbroso allá, rodeando el pueblo... Miran ansiosos, mal despabilados, se frotan los ojos, esforzándose por comprender.

Y las viejas de rostro antiguo repiten: «¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas!».

Los viejecitos escuchan taciturnos, no se lo quieren creer, con los ojos bien abiertos para ver mejor. Y, ¿si fuera verdad? ¡Hace tanto tiempo que dejaron de esperar! Hace tanto tiempo que el viejo bosque extraño permanece allá inmóvil y como fijo en no se sabe qué sueño irritante, encadenando su existencia e impidiéndolos morir.

Pues un buen día, aquel bosque que había traído la prosperidad y la alegría a las gentes durante largos siglos se había vuelto de pronto sombrío e inquietante. Un otoño, las hojas de los viejos robles, aunque completamente pardas y ya secas, habían seguido colgando de los árboles. Y había pasado el invierno, y se habían sucedido más inviernos y los árboles nunca habían vuelto a florecer ni a reverdecir. Se veían de lejos, como grandes esqueletos que tendían sus brazos amenazadores sobre el moho de las hojas.

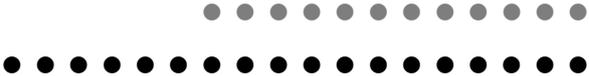
Y parecía que un vínculo misterioso unía la existencia de los habitantes con el extraño bosque que los había alimentado durante tan-

to tiempo con su savia fortificante, pues desde ese triste otoño no murió nadie más en el pueblo desamparado.

Y habían pasado los siglos sin traer cambio alguno. Cada otoño, los extraños viejecitos miraban esperanzados todos cada mañana hacia el bosque, pero por más que las borrascas se arrojaran furiosas contra las fúnebres cabelleras de los árboles dormidos, no caía ni una hoja. Parecían haberse vuelto metálicas y fundido irremediablemente con las ramas. En la primavera, ¡nueva esperanza! Tal vez por fin, ¿haría brotar la savia bienhechora, al hinchar las ramas, nuevas hojas, llevándose las nefastas? Pero pasaban las primaveras y seguía esquivo el viejo bosque terco. Sin embargo, no estaba muerto, habían ido a ver. Y, pese al terror que les inspiraba ahora, habían rajado los troncos arrugados con sus hocinos y la pulpa de los árboles había aparecido sana y sólida, y las incisiones habían llorado como heridas profundas.

Y eso los había exasperado. Con los puños tendidos, habían proferido blasfemias abominables, echando espumarajos por la boca, al tiempo que retrocedían horrorizados. Pues, ¿por qué, si vivía, no quería vivir? ¿Por qué estaban encadenados ellos también a ese misterio? ¿Por qué ese fenómeno desolador les había tocado *precisamente* a ellos? Aunque deseaban desde hacía mucho tiempo morir, por cansancio, lo que los encolerizaba y aterraba no era el miedo o el horror de vivir, sino más bien lo inexplicable de la anómala situación. ¿Por qué nosotros y no otros? Eso decían. Y se miraban sospechosos como si hubieran encontrado entre ellos al ser responsable de su desgracia.

¿Por qué? — ¿Por qué? — Ese era la pregunta que los atormentaba y que permanecía



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

enroscada, incluso sin formularla, en su cerebro brumoso, como un gusano.

Se habían puesto a odiar al bosque amenazador y a sí mismos. La vida se había vuelto imposible en el insólito pueblo. Y los hermosos jóvenes se habían marchado hacia mucho. Pero ellos no habían querido irse. Tenían apego a su tierra, pese a todo.

¡Qué ruido también cuando, en pie delante de sus puertas, entendieron por fin lo que querían decir las viejas de rostro antiguo!

—¡Caen las hojas! ¡Caen las hojas! —repetían.

Y se echaron de prisa sobre los hombros sus viejas chaquetas pardas, calzaron sus zuecos y todos, encorvados y en filas apretadas, se dirigieron hacia el bosque. Pasaron por delante de las antiguas chozas que habían resguardado durante tanto tiempo sus odios y sus desesperaciones, sin mirarlas siquiera.

... Y los cerdos gruñían en las pocilgas.

Caminaron durante mucho, mucho tiempo. Diríanse, al ver extenderse su tropel a lo largo

de senderos y caminos perdidos, esos seres de sueño bajados de los viejos cuadros de un magnético pintor del norte. Caminaban automáticamente, sin dirigir siquiera una mirada atrás. Ahora veían claramente la caída de las hojas. Desde lejos, era como una llovizna de herrumbre que cayera despacio, muy despacio, en el suelo sordo. Entonces los viejos, encorvados como gnomos, apresuraron el paso y, según se acercaban, se aceleraba la caída; las hojas se arremolinaban ahora como si las empujara un soplo misterioso y, con todo, no les acariciaba el rostro brisa alguna. Entraron en el sombrío bosque. Las hojas cayeron y cayeron, y pronto desaparecieron bajo sus grises avalanchas los viejos de rostro antiguo.

Pero las yemas nuevas se abrieron paso en la corteza de las viejas ramas, y nuevas hojas, verdes y brillantes, se desplegaron al viento como estandartes.

Y los hermosos jóvenes regresaron y vivieron de la savia fortificante del viejo bosque renovado.

Şt. O. Iosif

## Sueña el bosque *Un símbolo*

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Estremecido de vez en cuando por un delirio de tormenta, el viejo bosque sueña bajo la luz plateada de la luna en medio de la noche y, como si se pensara hoja innumerable en sueños, resuena animado por miles de murmullos.

Bajo el hechizo de la orgullosa noche de verano, en la hora del secreto, ¿quién sabe las quimeras que le cruzan por la mente? ¿Qué maravilla encantada, supersticiones y prodigios paganos de su santa infancia, de la que apenas se acuerda...?

Del pálido pastor lunático de la niebla de las noches calladas le suena en sueños como un cuento... De repente, en pos de una cierva, surge en el claro Diana, y en las profundidades desconocidas desaparece de improviso...

Suspiran las aguas huidizas en el fondo de cuevas lejanas y lloran en manantiales sonoros... Apoyados en los codos, están los sátiros al acecho y tañen las siringas; a trechos, donde luce la luna, ligeras ninfas bailan en corro...

Una caravana de sombras diáfanas, flotando

majestuosamente, se disipa lejos en la quietud de los mitos... Pero, ¿qué imprecación divina desea romper el encanto del sueño...? ¿Qué fragor sordo se eleva, crece, amenazador de levantes...?

De golpe, el viejo sacude del sueño su robusta copa. El antiguo calvero resuena de llanto amargo, de sollozos lastimosos: a horcadas en caballos bravíos, salvajes, poniendo sus sueños en fuga, llegan los bárbaros como una tromba impetuosa.

Y bulle el bosque... Ahí está que se retuerce, se dobla, gime, azotado por negro vendaval... Intenta después durante mucho tiempo dormirse el viejo gigante, e intenta en vano evocar de nuevo su pasado lleno de poesía.

... Callada hoy en las noches de estío, luce la luna en los calveros, pero las ninfas ya no bailan en corros... Y en el fondo de las cuevas lejanas, solo las aguas murmuran secretamente viejas leyendas de las épocas olvidadas y lloran en manantiales sonoros...

Gabriel Alomar

**La selva animada**  
*Albrecht Dürer*

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Temblosos de amor, los dos avanzan por el sendero de la olorosa floresta, y sobre ellos, con efusivo murmullo, el bosque apasionado de todos los sueños y de todos los poemas se despliega, indagando en el canto misterioso de la Naturaleza incomprendida y maternal. Por los claros, el cielo deja ver bandas pardas de púrpura vespertina que parecen, en la paz de la hora augusta, inmensos cortinajes victoriosos. Y mientras los dos penetran sin recelo por la sagrada quietud propicia, en la sombra pensativa se despiertan las ocultas miradas de las cosas. Todo revive. Sobre el fondo de la espesura se abren ojos de insomnio que contemplan, con expresión absorta, el amor que pasa; se los ve lucir mientras se sacuden, nebulosos, el velo de la última somnolencia, y se fijan, con mirada magnética, en el paso de los Amantes. El bosque se anima de una extraña viveza. Las raíces monstruosas recobran la energía que perdieron; se enderezan serpenteando y abren un párpado blando, helado, horrible. Los troncos se cubren de párpados por donde atisban la vida mil espíritus ignotos que sienten la espantosa presencia de la muerte. Una visión se posa en cada hoja. Y hormigean por el verde espesor del bosque sombrío los ojos vidriosos, llenos de terror, agónicos, como si se viera el bosque de las driadas, vegetales y divinas prisioneras, o la dantesca selva dolorosa en que cada tronco es un suplicio eterno.

Pero nada distrae a los Amantes.

Pasan entre los enjambres inmóviles, sin ver las miríadas de vidas que los contemplan, ni sentir la visión de los seres atónitos que se fija golosamente en ellos. De los ramajes alzan el vuelo cabelleras de ofídicas Gorgonas, y relucen trágicamente, en la sombre inexplora-

da, las llameantes pupilas de Medusa. En las sierras lejanas y refulgentes se despierta el alma adormecida de los volcanes extinguidos, y en cada cima se enciende de nuevo la mirada soñolienta de los viejos Cíclopes derrotados; las nubes alzan el vuelo en columnas de humareda de los cráteres anhelantes, y con aureolas de resplandor olímpico coronan la frente petrificada de Polifemo. Las agujas de los pinos, cual tentáculos de grandiosos crustáceos, se retuercen y alargan, mostrando en cada punta una pupila de ojo verde, húmedo de sueño, de donde se desprende, escrutador, siniestro, un rayo fosforescente.

Todo parpadea. Las gradaciones difuminadas que se esconden en la sombra de las hojas son como iris de pupilas aceitosas que centellean escudriñando el mundo. En el aire flota una ardorosa emanación de vida. Y con la escalofriante floración de ojos parece un campo de duendes la gran selva. Cada hoja del bosque es un oráculo que piensa eternamente una respuesta. Las ramas retorcidas, dolorosas, son sibilas heladas en el espasmo supremo de una visión desconocida que se apoyan, esperando el próximo encuentro del Amor con su compañera, la dulce Muerte, que vigila eternamente en el fondo misterioso de cada ruta. Las rocas gigantescas, que rodaron de la cresta de los altozanos, levantan vagas grupas de esfinge y, entre sus toscas fisonomías de piedra, se distinguen, justo en medio de unas órbitas de mármol, vívidos resplandores que voltean con afán inquieto o se concentran en visiones espantadas y terribles.

Pero nada altera a la gentil pareja, y pasan los Amantes bajo las bóvedas de la selva sin fin; atraviesan callados, mezclando, entre be-



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

sos frenéticos, las sonrisas en las ávidas bocas. No ven las filas de ojos abiertos encendidas cruelmente en la oscuridad, ni sienten la herida brutal y rencorosa de las miradas que los traspasa. Y alrededor los van siguiendo los ojos de las cosas con obsesión macabra, como si vieses, bajo la soberbia vitalidad del mozo o el frescor de sutil doncellez que colorea a la celestial joven, el terrorífico descarnamiento futuro de las osamentas. Y sobre las cabezas que se juntan del galán y la blanca damisela, coronadas de un aura luminosa, dos ojos más vigilantes, entre los arcos apretados de la arboleda vital, más espantosos, más abiertos, más téticos que los que se podrán ver nunca; son la mirada de la secreta Norma de la vida, que vagamente rige los tenebrosos destinos humanos, y posa en los senderos eternos una sombra negra sobre

el triste viandante, y se difumina, extendiendo sobre el fondo de los precipicios el manto de las brumas misteriosas, en las que se entrevé confusamente, en sueños, el paso de las deidades desconocidas.

Bajo los ojos vigilantes, crueles, hipnóticos, avanza, avanza la gentil pareja, y se va perdiendo y perdiendo en la sombra hacia los fatales destinos futuros. Y, tras su paso, el bosque recobra la primitiva quietud: se apagan las miradas terribles y vuelve la vasta selva a su reposo, tranquila. Solo queda, en la dulzura de la hora augusta, resonando vagamente, la fervorosa canción que elevan los fieles ramajes a la naturaleza incomprensible y maternal. Entre las sombras, madres del Misterio, frescas lontananzas, caminos sin término se funden en la espesura mística...

# Aguas

Raul Pompeia

## Los continentes

Traducción de Mariano Martín Rodríguez

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

on ets?», ai!, on l'hermosa solia els cors atraure,  
lo pèlag responia: «Jo l'he engolida anit;  
fes-te enllà!; entre les terres per sempre em vull ajaure  
ai d'elles, ai!, si m'alço per eixamplar mon llit!»

J. Verdaguer, *L'Atlàntida*<sup>1</sup>

¡Atlántida! ¡Atlántida!

¿Dónde están ahora los bosques, los torrentes caudalosos, las ciudades, los reinos? ¿Dónde los hombres, los rebaños, las fieras? ¿Monumentos, grandeza, poderío, ejércitos, ciencias y las gloriosas artes?... ¿Dónde yace sepultado el genio humano, fertilizador de las regiones desaparecidas? ¿Qué se hizo de las propias ruinas? ¿Cómo acabaron consumidos los venerables restos de la arquitectura: fustes truncados, capiteles caídos? ¿Y los túmulos? ¿Las osamentas dispersas que van quedando de las generaciones en el derrotero de los siglos? Murió la propia muerte. ¿Y las montañas, que sospechábamos eternas, en la audaz majestad de la piedra, familiares entre el águila y el rayo, como Júpiter Dios?!

Los monstruos lo saben quizás: los monstruos del mar profundo, que nadan leyendo por los escombros inmensos, con la mirada medrosa, en la transparencia nocturna del abismo; pero guardan tenazmente el formidable secreto de su espanto.

La faz del océano es muda como el mármol sin inscripciones.

En vano agrade el sol, con sus rayos irreverentes, la superficie de la tumba amplísima. Los rayos se quiebran, repelidos por la discreción lapidaria del misterio. En vano devasta y surca la tormenta, ¡chacal sacrílego!, con las furiosas garras, la espesura opresora que se tiende sobre el continente sumergido.

Terror perenne e indefinible de los continentes vivos: la interrogación permanece.

---

<sup>1</sup> El epígrafe reproduce los versos 41-44 del canto I de este poema de Jacint Verdaguer. En la edición original brasileña, están citados muy incorrectamente y aquí se han recuperado a la vista de la edición crítica siguiente: Jacint Verdaguer, *L'Atlàntida*, a cura de Pere Farrès i Arderiu, Folgueroles, Verdaguer Edicions, 2002, p. 114. La traducción castellana en prosa de este pasaje se copia de la edición siguiente: *La Atlántida*, poema de Mossen Jacinto Verdaguer, ab la traducció castellana per Melcior de Palau, setena edició, Barcelona, Fidel Giró, 1897, p. 45. Reza como sigue: «¿Do estás? —¿Mas ay! Allí donde la hermosa cautivaba los corazones, el piélagos responde: —Yo anoche la engullí; ¡plaza! Entre las tierras quiero para siempre tenderme; ¡ay de ellas si me levanto para ensanchar mi lecho!—». (Nota del traductor.)

Arturo Graf

## Isla arcana

*Traducción de Rubén Molina Martínez*

© Rubén Molina Martínez, por la traducción, 2019

En un tático mar que extiende sus adormiladas aguas de la brea más oscura, el sol, desde el horizonte, brilla oblicuo como una incommensurable esfera de cobre.

Allí (si la verdad se cuenta), en sobrehumana quietud, surge al incierto día, apartada de todo el mundo, para todo el mundo desconocida, una milagrosa isla arcana.

El indolente marinero, sentado perplejo en su muda contemplación, a veces la ve resplandecer, como un sueño, sobre el mar, frente a la errabunda proa.

Sobre fértiles colinas, entre maravillosos jardines, ve chispear palacios de oro y jaspe, y nítidas terrazas, y escalinatas cuyos peldaños son de plata.

Oye vagar sobre la inmóvil onda, por el manso cielo, con lentas alas sonoras, una suave melodía profunda, ebria de voluptuosidad, ebria de amor.

Escucha como absorto y mira, el corazón encendido de anhelo y esperanza, y hacia aquella fúlgida apariencia endereza la proa cansada y tarda.

¡Vano deseo, esperanza fugaz y vana! Sobre el mar, que se allana sin fin, se desliza la isla desconocida, alejándose para luego desvanecerse repentinamente.

El desengañado marinero se vuelve y, con la mirada, escruta el cielo y el mar a su alrededor, y como un sueño, detrás de sí, divisa la isla, perdida, al fondo del horizonte.

Nicolae Iorga

## Las sirenas

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Por el mar en calma, echados sosegadamente en los bancos, pasan los remeros. El viento de la tarde juega en las velas, conduciéndolos hacia el pueblo resplandeciente. A lo lejos empieza a resonar un canto: es la voz de las sirenas.

Y el canto flota, traído por la brisa, primero apagado, arrullando como el murmullo del bosque, revelando luego bajo el cielo secreto del verano un mundo de amor, de sueños y placer.

Los remeros, hechizados, escuchan. Los remos se mueven sin querer por el seno del negro mar llevando la leve barca, que desaparece en la lejanía, cortando a duras penas el tropel de las olas.

Ahora es negro el cielo, y el cierzo bate contra la vela que envuelve el mástil quebrado; en la costa que fulgura, las mujeres del

pueblo esperan en silencio, en la noche creciente.

Ya tarde: el cántico parece más triste y bueno. «Está cerca» —grita el timonel viejo—; «¡oh, no, te equivocas!» Perdida en el cierzo pagano, apenas resuena ya la canción embrujada.

Lucharon mucho tiempo en el mar agitado y murieron en la lucha, con los ojos quemados por el dolor: los olvidados del litoral en vano levantaron al cielo la mirada en la noche maldita.

Son bateles extraviados en las aguas de la vida: remeros atraídos por los sueños que avanzan en la noche oyen cánticos sobrenaturales que los llaman a través del aire suave y desaparecen sin rastro en el hechizo de la juventud.

Gian Fontana

## El lago alpino

*Traducción de Mariano Martín Rodríguez*

© Mariano Martín Rodríguez, por la traducción, 2019

Cuenta la leyenda en tono grave: «En la montaña, bajo un glaciar, murmura el agua de un límpido lago, y en su ojo riente y manso se reflejan las palmeras de un mundo feliz. Un día misterioso de otoño está la belleza en lo hondo.

Y no tiene ni fondo ni fin ese oculto lago alpino».

Como el lago, deben helarse y suspirar las almas bajo un glaciar en pleno verano, hondas y llenas de sol como el lago que aguarda su despertar.

# Apéndice

## Texto original de «Los viejos»

Jehan Maillart

### *Les vieux*

Dans le village encore endormi, de grand matin, des vieilles femmes, au visage du temps passé, vont affairées, de porte en porte, frappant à coups redoublés de leurs poings fermés, sur les volets, criant: Levez-vous! Levez-vous! Les feuilles tombent! Les feuilles tombent!

Et les coups sonnent sur le bois, comme des coups de marteau sur un cercueil.

Et les petits vieux alors se lèvent en grande hâte et s'en viennent sur les portes mi-habillés et grelottants. Et tous regardent vers la forêt, la grande forêt tranquille qui apparaît toute rouillée là-bas et qui encercle le village. — Ils regardent anxieux, mal réveillés, se frottant les yeux, ayant peine à comprendre.

Et les vieilles femmes au visage d'un autre âge répètent: Les feuilles tombent! Les feuilles tombent!

Les petits vieux écoutent taciturnes, ne veulent pas croire, écarquillent les yeux pour mieux voir. Serait-ce vrai, pourtant? Il y a si longtemps qu'ils n'espèrent plus! Il y a si longtemps que le vieux bois étrange reste là-bas immobile et comme figé dans on ne sait quel rêve exaspérant! enchaînant leur existence et les empêchant de mourir.

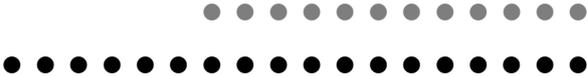
Car, un beau jour, lui qui avait fait pendant de longs siècles, la prospérité et la joie des gens, il était devenu tout à coup morose et inquiétant. Un certain automne, les feuilles des vieux chênes, toutes brunes et déjà sèches, étaient restées quand même accrochées aux branches. Et l'hiver avait passé et les hivers s'étaient succédé et jamais plus n'avaient fleuri et jamais plus n'avaient re-

verdi les vieux arbres. On les voyait de loin, comme de grands squelettes, étendre des bras menaçants sous la moisissure des feuilles.

Et il semblait qu'un lien mystérieux unit l'existence des habitants à la bizarre forêt qui les avait si longtemps nourris de sa sève fortifiante, car depuis ce triste automne, plus personne n'était mort dans le village délaissé.

Et les siècles avaient passé sans amener de changement. A chaque automne, les étranges petits vieux espéraient et tous regardaient chaque matin vers le bois. Mais les ouragans avaient beau se rugir furieux dans les funèbres chevelures des arbres endormis, pas une feuille ne tombait. Elles semblaient devenues métalliques et soudées irrémisiblement aux rameaux. Au printemps, nouvel espoir! Peut-être enfin la sève bienfaisante, en gonflant les branches, ferait éclater de nouvelles feuilles et emporterait les néfastes? Mais les printemps passaient et farouche restait la vieille forêt têtue. Elle n'était pas monte pourtant, car ils y étaient allés voir. Et malgré la terreur qu'elle leur inspirait, maintenant! de leurs serpes, ils avaient fendu les troncs rugueux et la chair des arbres était apparue saine et solide et les incisions avaient pleuré comme de profondes blessures.

Et cela les avait exaspérés. Les poings tendus, ils avaient proféré d'abominables blasphèmes, la bouche écumante, tout en reculant d'horreur. Car pourquoi, puisqu'elle vivait, ne voulait-elle pas vivre? Pourquoi étaient-ils, eux aussi, enchaînés à ce mystère? Pourquoi ce désolant phénomène était-il venu tomber *précisément* sur eux? Bien qu'ils désirassent de-



## Fantasia épica panlatina: lugares simbólicos

puis longtemps mourir, par lassitude, ce qui leur mettait la rage aux flancs et les terrifiait, ce n'était pas la crainte ou l'horreur de vivre, c'était surtout l'inexplicabilité de l'anormale situation. Pourquoi nous plutôt que les autres? voilà ce qu'ils se disaient! Et ils se lançaient des regards louches, comme si parmi eux, ils eussent trouvé l'être responsable de leur malheur.

Pourquoi? — Pourquoi? — Voilà le mot qui les hantait et qui restait, même quand ils ne le prononçaient pas, enroulé dans leur cerveau brumeux, comme un ver.

Ils avaient pris en haine la menaçante forêt et eux-mêmes. La vie était devenue impossible dans l'insolite village. Et les beaux jeunes gens étaient partis depuis longtemps. Mais eux n'avaient pas voulu. Ils tenaient à leur sol — malgré tout.

Aussi quelle rumeur! lorsque, debout sur leurs portes, ils comprirent enfin ce que voulaient les vieilles aux visages anciens.

— Les feuilles tombent! Les feuilles tombent! répétaient-ils

Et vite ils jetèrent sur leurs épaules leurs vieilles vestes brunes, ils chaussèrent leurs sabots et tous, courbés et en rangs pressés, se dirigèrent vers le bois. Ils passèrent devant les antiques chaumières qui avaient abrité si

longtemps leurs haines et leurs désespoirs, sans même les regarder.

— Et les porcs grondaient dans les étables.

Ils marchèrent longtemps, longtemps. On eut dit, à voir leur troupe se dérouler le long des sentes et des chemins perdus, ces êtres de rêve descendus des tableaux vieux d'un magnétisant peintre du nord. Automatiques, ils marchaient sans même jeter un regard en arrière. Ils voyaient distinctement, maintenant, la chute des feuilles. De loin, c'était comme une bruine de rouille qui descendait lentement, lentement sur le sol sourd. Alors les vieux courbés comme des gnomes pressèrent le pas et, à mesure qu'ils approchaient, la chute s'accélérait; les feuilles tourbillonnaient maintenant comme poussées par un souffle mystérieux et pourtant aucune brise ne leur caressait le visage. Ils entrèrent dans le sombre bois. Les feuilles tombèrent, tombèrent, et disparurent bientôt sous leurs grises avalanches les vieux aux visages du temps passé.

Mais les bourgeons nouveaux crevèrent l'écorce des vieilles branches, de nouvelles feuilles, vertes et brillantes, se déroulèrent au vent comme des étendards.

Et les beaux jeunes gens revinrent et vécurent de la sève fortifiante de la vieille forêt rénovée.