



© Mariano Martín Rodríguez

# Una fantasía simbólica de Georg Ruseler

*Traducción e introducción de Mariano Martín Rodríguez*

Existe una clase de fantasía que no parece haber entrado aún en la conciencia de los investigadores y los lectores como realidad literaria específica. Se trata de aquella ambientada en mundos secundarios integrales, autónomos y cerrados cuya ontología es distinta a la de nuestro mundo primario o fenoménico, como en la fantasía épica, pero que funcionan en todo o en parte según unas leyes ajenas a las de nuestro propio universo conocido y como tales son admitidas como hechos y supuestos incontrovertibles por sus habitantes, pese a que permanecen sin aclarar en el propio texto, siendo a veces misteriosas incluso para dichos habitantes y, con mayor razón, para los lectores. ¿Qué es y por qué se extiende por un planeta entero la pared de piedra que da título al cuento

«Le mur» [*El muro*] (*Poèmes en prose* [Poemas en prosa, 1898] de Gabriel de Lautrec (1867-1938)? ¿Qué es y a qué se debe el abismo que se traga a la gente y del que proceden misteriosos ruidos en el centro de un reino imaginario que no vive sino para dilucidar ese misterio en «La sima del secreto» (1910; *Soliloquios y conversaciones*, 1911) de Miguel de Unamuno (1864-1936)?

En ninguna de estas ficciones se descifra el enigma, que sigue gravitando sobre ese mundo como una realidad inquietante. Al contrario, su ominosa presencia en un universo que, en lo demás, parece semejante en todo al nuestro figura en el texto como un ineludible centro de atracción, tal y como indica que constituya su título en los ejemplos recordados y en otros

como el soneto ficcional<sup>1</sup> «La montagna fatale» [*La montaña fatal*] (*Empedocle ed altri versi* [Empédocles y otros versos], 1892) de Mario Rapisardi (Mario Rapisarda, 1844-1912). Esta atracción se extiende a la lectura, que se convierte en una invitación a emprender la imposible tarea hermenéutica de dar sentido a algo que debe de tenerlo, pero que escapa a toda explicación. El misterio se alza inquietante ante nosotros, quienes lo vemos desde la perspectiva del mundo subcreado, dotado de una coherencia racional que excluye toda interpretación onírica o absurda, al tiempo que su carácter fantástico se enmarca en una construcción ficcional que presenta la coherencia que se da por sentada en los universos de la fantasía épica, sin identificarse por completo con estos. En efecto, la ausencia de onomástica y toponimia, inventadas o no, les resta la concreción propia de los universos ficcionales de un género como el épico-fantástico, que se funda en el recurso especulativo y mitopoético a los métodos de las ciencias humanas, principalmente de las históricas. En cambio, si ciencias hay en esta clase de fantasía a la que nos referimos, serían más bien la teología y la metafísica, cuyos realidades abstractas parecen haber tomado cuerpo en aquellos lugares donde parece ejercerse la voluntad incomprensible de unas potencias superiores que se manifiestan en forma de sonidos, imágenes u objetos sin explicación que en tales lugares se dejan, como mucho, entrever. Desde este punto de vista, estas fantasías tienen rasgos en común con la alegoría, que también aspira a encarnar lo abstracto en personajes y espacios concretos, pero el planteamiento de aquellas es más bien de orden simbólico, en el sentido *simbolista*

de la palabra. No existe una correspondencia directa entre la realidad misteriosa, con toda su materialidad, y el concepto abstracto que representaría, sino otra que nunca es directa y que apela a la intuición, no al raciocinio propiamente dicho.

La «sima del secreto» unamuniana es símbolo de algo, tal vez de la muerte siempre presente como un misterioso vacío central en nuestra vida, pero también podría ser otra cosa, lo que la intuición nos dicte. En cambio, si tomamos un cuento también centrado en un lugar misterioso como «The Shrine of Love» [El santuario del Amor] (*The Shrine of Love and Other Stories* [El santuario del amor y otros cuentos], 1891) de Lady Dilke (Emilia Francis Strong, 1840-1904), veremos que su propio título indica el sentido exacto de su simbología, de manera semajante a «Voyage à la Cité des Morts» [*Viaje a la Ciudad de los Muertos*] (*Contes dans la nuit* [Cuentos en la noche], 1898) de Frédéric Boutet (1874-1941). En ambos casos se trata de *fantasías alegóricas* que contrastan con la simbología libre y potencialmente infinita del cuento citado correspondiente de Unamuno, que cabría considerar más bien una *fantasía simbólica*.

Aunque ha sobrevivido hasta nuestros días, tal y como demuestra un cuento de *fantasía simbólica* tan pura como «Abismo, abismo, abismo» (*Los primeros navegantes y otros fascículos de historia universal*, 2018) de José Ardillo (José Antonio García) y en ella podría clasificarse, como su obra más conocida, «La biblioteca de Babel» (*El jardín de senderos que se bifurcan*, 1941) de Jorge Luis Borges (1899-1986), el género que así llamamos vivió su mayor auge en torno a 1900, ya que sus características

<sup>1</sup> Entendemos por sonetos ficcionales aquellos en los que se describe o narra una realidad imaginaria material e independiente de la voz autoral, en oposición a los sonetos líricos, en los que se pone en escena la subjetividad de la voz poética, y a los históricos, que son aquellos que evocan un episodio o ambiente conocidos del mito o la historia, como los que constituyen la mayoría de *Les trophées* [*Los trofeos*] de José-Maria de Heredia (1842-1905).

se ajustaban perfectamente a la cosmovisión *simbolista* que inspiraba buena parte de la lírica y, en menor medida, la ficción breve (tanto en prosa como en verso) de aquella época, como indican otras importantes fantasías simbólicas semejantes en planteamiento a las mencionadas como «Les bras levés» [*Los brazos alzados*] (1894; *Théâtre muet* [*Teatro mudo*], 1896) de Remy de Gourmont (1858-1915), «Les vieux» [*Los viejos*] (*Contes chimériques* [Cuentos quiméricos], 1895) de Jehan Maillart (Jules Noël), «La porta di bronzo» [*La puerta de bronce*] (*Morgana* [Morgana], 1901) de Arturo Graf (1848-1913), «Die gläserne Wand» [*La pared de cristal*] (*Die gläserne Wand* [La pared de cristal], 1908) de Georg Ruseler (1866-1920) y «La pampa de granito» (*Motivos de Proteo*, 1909) de José Enrique Rodó (1871-1917).

Entre ellas reviste particular interés «Die gläserne Wand»<sup>2</sup> de Ruseler, porque parece sintetizar varios de los símbolos fundamentales en estas fantasías, y más concretamente en las de Rapisardi, Lautrec y Unamuno. Con el primero coincide en que el lugar misterioso es una montaña, una montaña cuya ladera, compuesta de un misterioso cristal traslúcido, se muestra como si fuera una pared o un muro, como en el cuento del segundo. Del otro lado de la montaña proceden voces y sonidos que atraen a quienes las oyen, como las salidas de la «sima del secreto» unamuniana. Como en el soneto de Rapisardi, una multitud se agolpa para escalar hasta la cumbre. Como en el muro de Lautrec, imágenes de otro mundo parecen percibirse en la pared de cristal. Pero se trata claramente de meras coincidencias, ya que parece muy improbable que ninguno de estos autores conociera las fantasías simbólicas de quienes los precedieron. Por lo demás, los territorios

simbólicos que describen se construyen en torno a imágenes arquetípicas muy arraigadas (puerta, muro, montaña, abismo, etc.), todas las cuales explotan las connotaciones sublimes que se derivan de su mineralidad como signo de permanencia que empuja a los efímeros humanos, al confrontarlos con la sublimidad misteriosa que se les opone. Así ocurre también en esta ficción de Ruseler, aunque con una diferencia significativa: la voz narradora de «Die gläserne Wand» levanta en mayor medida el velo del misterio. Es verdad que la ubicación exacta de su mundo secundario queda sin definir, pues únicamente se indica que la acción podría desarrollarse en otro astro o en un paraje desconocido de nuestro propio planeta y en una época también indefinida, para no sujetar la imagen simbólica a ninguna circunstancia concreta que le pudiera restar valor universal. En cambio, son explícitos el origen y la causa de la atracción que la misteriosa montaña ejerce sobre los habitantes de aquel mundo. Es un canto incansablemente repetido desde el otro lado de la montaña lo que incita a todos a renunciar a las comodidades de su vida, a los placeres fruto del trabajo y de la naturaleza, para trepar por la mortífera ladera de cristal, donde todos acaban perdiendo pie y precipitándose de nuevo a la llanura. Allí van acumulándose sus cadáveres hasta el punto de que quienes inician después el ascenso parten de más arriba, de la cumbre creciente de los caídos apilados sin cesar, pues nadie parece inmune a la seducción del canto, pese a que nadie ha podido coronar la cima y otear lo que el canto prometía: la verdad y la esencia de las cosas que en el mundo permanecen ocultas. Entonces llegarán a acceder a la presencia de los dioses, unos dioses que permiten descartar cualquier lectura cristiana del texto y que espesan

<sup>2</sup> La traducción se basa en la primera edición: Georg Ruseler, «Die gläserne Wand», *Die gläserne Wand. Legenden und kleine Geschichten*, Berlin, Buchverlag der Hilfe, 1908, pp. 1-5.

sutilmente su propio misterio al presentárenos como durmientes.

Este detalle de los dioses y otros varios (por ejemplo, ¿quiénes entonan el canto? ¿son acaso sacerdotes, como se pregunta el narrador?) anclan «Die gläserne Wand» en la fantasía simbólica, compensando con su enigma la claridad alegórica del estímulo expreso, que no es otro que la búsqueda de la verdad a cualquier precio. El texto cuestiona esa búsqueda por su imposibilidad en última instancia, así como por el abandono que supone de la vida en sí

misma, pero también lo celebra como una empresa eminentemente heroica que liga el ardimiento de los contemporáneos al de las generaciones pasadas y futuros en un ascenso continuo que, tal vez tras tanto sacrificio, permita a alguien asomarse por fin al otro lado, el de la trascendencia, que Ruseler pinta de forma muy sugestiva en esta ficción suya que cabe considerar una parábola, igual que las demás fantasías simbólicas, en mayor o menor medida<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Este carácter de parábola es explícito en «La pampa de granito», pues Rodó explicó el sentido que quiso darle en los párrafos que siguen a la narración. Ningún otro autor de entre los recordados anuló de esta manera el misterio de sus fantasías simbólicas. Es más, Unamuno incluso negó que hubiera símbolo en «La sima del secreto», probablemente para evitar fáciles lecturas alegóricas y preservar aquel misterio, aunque lo acabaría anulando al indicar que todo lo descrito habría sido fruto de un sueño. Ruseler también indica al principio y al final del cuento ese posible carácter onírico, pero la forma en que su interrogante está redactado inclina la balanza hacia la realidad fenoménica, en el ámbito de la ficción, de su mundo secundario.

GEORG RUSELER

# La pared de cristal

Fue un sueño... ¿Fue de verdad tan solo un sueño?

¿Está en algún lugar de la Tierra, o está en otro astro muy distante de ella? Allí se levanta una montaña de cristal, pero, si miramos más de cerca, se trata de la falda de una montaña cuya altura alcanza el cielo, que se extiende por millas y que desciende a plomo, no tanto como un muro, pero tampoco con un declive que permita trepar cómodamente usando pies y manos.

Y esta pared es realmente de cristal o empero de una materia que debemos considerar cristal a ojos terrenales. En el cielo azul claro se refleja el sol en ella y la montaña de cristal despide tales rayos y resplandores que apartamos la mirada, deslumbrados.

Y ahora viene lo que es tan intrigante, tan misterioso. La montaña de cristal es transparente, pero es por otra parte tan gruesa que solo un débil destello penetra al otro lado, tan extraño y confuso que es imposible formarse

una imagen clara y, sin embargo, en este destello indefinido reside una fuerza misteriosa que, entre visible e invisible, se propaga en el deseo, penetra en todos los cuerpos y despierta en todas las almas anhelos inenarrables. ¡Escuchad! Sonidos mágicos hacen temblar el aire. ¿Es un coro oculto de sacerdotes de barba blanca, o vienen esos sonidos de la distancia más lejana, o incluso del otro lado de la montaña?

Esta es la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará  
lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

Tales son las palabras de la canción, pero aún más extraña es su tonada, una melodía de sonidos de sirena, y todos quienes la oyen se apresuran en su dirección. Tropeles innumerables acuden desde la fértil llanura, donde los cereales ondean y florecen las flores, donde tan bien se puede vivir, trabajar y jugar. Todo el mundo se esfuerza por llegar a la montaña, y empiezan un trabajoso ascenso y escalada.

Aspiran a la cima.

Pero la cima está lejos, y la montaña es a pico. No obstante, ascienden, espiando cada saledizo, usando cada grieta. Fluye el sudor, corre la sangre. Se elevan cada vez más alto, pero ¡ay! allá se queda uno sin aliento, falla su corazón y cae. Aquel vuelve la mirada abajo desde las alturas, se marea y cae. A otro le deslumbra el brillo de la montaña de cristal, cierra los ojos, un instante tan solo, y un breve y dulce sueño se cierne sobre su alma; entonces flojean sus manos, cae. Y todos quienes caen arrastran consigo en su caída a cientos, miles hacia abajo en las profundidades, y una colina de cadáveres se amontona al pie de la montaña de cristal, y hete aquí que el ángel de la putrefacción pasa sobre ellos, y todo se muda en deslumbrantes esqueletos blancos.

La morada de la muerte pide silencio, pero una y otra vez resuena la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará  
lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

Y siempre nuevas multitudes acuden con nuevas fuerzas, nuevo entusiasmo por la acción. Entre ellos hay héroes audaces que dicen: «¡Dejadnos marchar sobre ese monte de huesos! Nuestros padres lo construyeron para que pudiéramos estar más cerca de la meta. ¡Gracias a los padres! ¡Arriba!»

Otra vez se ponen a subir, a trepar y a escalar, y ahora llegan más alto que aquellos cuyos huesos yacen abajo, porque su camino es más corto. Pero luego vuelve el mismo juego: a uno le falla el aliento, otro no tiene la mirada firme, y de nuevo caen los primeros y arrastran a los últimos a la ruina y la perdición. Cada vez más alto es el monte de esqueletos y cadáveres, y una y otra vez resuena la canción tentadora.

Podrían vivir en la llanura y, sin embargo, los empuja hacia arriba para mirar abajo hacia el valle escondido donde moran los dioses y está oculto el fundamento de todas las cosas. ¿Alcanzarán su meta? Aquí están los excelsos, los héroes, que ascienden a alturas vertiginosas, donde nuestra mirada solo ve de ellos un vago punto. ¡Oídllos gritar de júbilo! ¿Penetra su mirada el puro cristal a través de la pared más delgada? ¿Ya se les revela lo innumerable, lo prodigioso? Pero su regocijo los ciega, y caen, y sus huesos acrecientan abajo la pila, que gana capa sobre capa, que pronto se convierte en una montaña y se acumula hacia la cumbre brillante. ¡Viva la obra de los padres! Escalar se vuelve más fácil, y el camino se vuelve cada más corto. Pero ¿y si se volviera aún más escarpado?

Aún sigue elevándose la montaña invicta, irresistiblemente atractiva, luminosa y pura. Hasta ahora, ningún hombre ha alcanzado su cima; nadie ha echado una mirada al otro lado de las cosas, donde los dioses duermen y la verdad vela. Se suceden las generaciones, esperan y ascienden, se cansan y caen.

Y todavía resuena la canción, la extraña canción:

¡Avanzar y agitarse,  
y ascender,  
resbalar y caer,  
y, con todo, no rendirse!  
¡Alta la mirada!  
Nada más llegados arriba,  
se mostrará

lo que a nadie engaña,  
lo que más allá de las cosas  
reside oculto.

¿Es esto un sueño? ¿Es de verdad tan solo  
un sueño?