



BIBLIOTECA H.P. LOVECRAFT

# **O TERROR SOBRENATURAL NA LITERATURA**



BIBLIOTECA H.P. LOVECRAFT



# O TERROR SOBRENATURAL NA LITERATURA

# O terror sobrenatural na literatura

de

H. P. LOVECRAFT

URCO EDITORA

Galiza, 2020



Para ver este eBook coa calidade tipográfica que merece,  
recomendamos o [Pocketbook reader](#).

## UNHAS PALABRAS DA EDITORIAL

*Entre 2010 e 2014 Urco Editora acometeu o titánico e pretrenatural proxecto de traducir e publicar en 14 volumes a narrativa completa de H.P. Lovecraft, acompañada dun poemario e un ensaio. Esta Biblioteca Lovecraft tivo éxito entre o público xeral e nos centros de ensino, consolidándonos como o referente da literatura fantástica na Galiza.*

*Pasados os anos, coa colección en papel amortizada desde o punto de vista económico e no contexto da pandemia da COVID-19, onde a inmediatez e o dixital cobran pulo, preguntámosnos: por que non «liberar» estes textos para o seu uso libre e gratuito por parte de todo o mundo? A fin de contas, nas raíces da nosa filosofía sempre estiveron o Creative Commons e o Software Libre.*

*Os textos orixinais foran traducidos, se ben pola mesma man, ao longo de varios anos. Da mesma forma, a revisión correra ao cargo de varias persoas. Hoxe, coa experiencia gañada, podemos retornar eles para cohesionar criterios e producir unha edición definitiva. Isto coloca a nosa lingua nunha situación excepcional: non existe outra literatura no mundo que teña a día de hoxe unha edición traducida, cohesionada, dixital e de libre acceso da obra completa do Solitario de Providence.*

*Finalmente, a Biblioteca non estaría completa sen un novo volume que achegase valor. Así nace o volume XV, compendio de artigos e ferramentas*

*útiles para contextualizar a obra e figura de Lovecraft que agardamos resulte tanto de interese para o público desexoso de saber máis como para as docentes que queiran achegar estes textos ao seu alumnado.*

*O contido íntegro deste proxecto en ePUB está dispoñíbel para descarga gratuita no noso site web, e nas mesmas ligazóns podes achar maneira de mercar o libro en papel, se preferes o formato clásico.*

*Sen máis, dámosche a benvida á Biblioteca Lovecraft Dixital.*

*Galiza, outono de 2020.*



## INTRODUCCIÓN

Debo confesar que de coñecer hai un par de décadas este ensaio, a miña relación coa literatura de terror sería ben distinta e a miña progresión en canto a lecturas, conclusións e elucubracións no eido do sobrenatural, moito máis vertixinosa.

Velaquí o noveno volume da «Biblioteca Lovecraft» de Urco Editora, a segunda *rara avis* dentro da colección, por se afastar, xunto co volume sexto (*Fungos de Yuggoth, poemas impíos de H.P. Lovecraft*), do xénero narrativo tan característico do solitario de Providence.

O porqué da ausencia desta obra en múltiples coleccións do mesmo autor pode explicarse de diversos xeitos. Se cadra o feito de se tratar dun texto ensaístico axudou a mantela un pouco á marxe. Quizais moitos editores non a consideraron suficientemente vendíbel para uns lectores potenciais habituados ao clásico relato estarrecedor de Lovecraft. Se cadra outros xulgaron as súas conclusións un tanto desfasadas ou carentes de valor fóra do contexto en que foi escrita (1925-1927). Porén, o desleixo de moitos á hora de publicala non é o tema que nos atinxe agora mesmo, senón que o que aquí se pretende é explicar o motivo da súa inclusión no medio dunha colección eminentemente narrativa e de ficción arrepiante.

Como a miúdo acontece nos xéneros que se moven nas marxes dos sistemas literarios, a notoriedade e o recoñecemento que reciben as obras que os compoñen varían a miúdo en función da posición do propio xénero respecto do centro de devandito sistema. Deste xeito, cando a moda imperante (sexa cal for a institución ou grupo de poder

que a impoña) tende a valorizar un tipo de literatura máis apegada ao cotián e ao tanxíbel, os xéneros que se afastan dese vector tenderán a se desprazar cara ao exterior do sistema, empurrados por unha especie de forza centrífuga. Neses momentos, os nomes de autores e obras «periféricas» que fican no coñecemento común serán só os que, ben polo seu valor intrínseco, ben por outros motivos, non poidan ficar no esquecemento dun xeito doado. Este é o caso de Edgar Allan Poe ou Mary Shelley, por citar dous dos exemplos máis sobranceiros e obvios. Porén, cando a moda se despraza máis cara ao eido do máxico e o irreal, outros nomes van aparecendo timidamente tras os panos poeirentos do esquecemento colectivo. Así por exemplo, na última década foron recuperándose textos longamente esquecidos de autores como William Hope Hodgson, Algernon Blackwood ou Arthur Machen, que por méritos propios merecen un lugar de seu nos nosos andeis. O problema principal que subxace a todo isto reside en que, como todas as construcións humanas, a recuperación das obras máis significativas dunha época ou un xénero non está exenta dun altísimo nivel de aleatoriedade, o que provoca que en moitos casos acabemos por «perder de vista» grandes creacións que ben merecerían a nosa atención. Este proceso non é moi diferente do que se deu ao longo da historia coas diferentes mudanzas de soporte de rexistro, como o paso do rolo ao códice, do manuscrito á imprenta ou mesmo do disco de vinilo ao detestábel CD. Moitos conseguen dar o salto de man de editores curiosos, pero moitos outros fican atrás, condenados ao esquecemento que amplifica nos nosos tempos a brutal cantidade de información que temos ao noso dispor.

*Supernatural Horror in Literature* é, xa que logo, unha xanela aberta a todo un vastísimo corpus literario que aínda está por descubrir. Resulta

sorprendente achar nas súas páxinas mencións a autores e obras das que pouco se fala nos nosos días, mais que o ensaísta coloca ao mesmo nivel de outras de sobra coñecidas por todo amante da literatura terrorífica.

Neste volume Lovecraft bríndanos a oportunidade de coñecermos dun xeito bastante sistemático a evolución da literatura espectral desde as súas orixes até as primeiras décadas do século XX, nunha viaxe na que, entre vellos coñecidos como Stoker, Irving, Dunsany ou o propio Poe, repararemos en nomes sen rostro e obras case inaccesíbeis debido ao paso demoledor do tempo. Mais non é esta unha simple obra de erudición bibliográfica, nada máis lonxe da realidade. O autor de Providence mergúllase nas orixes ancestrais do mito e o ritual, explica o nacemento e a evolución do xénero, sensíbel ás modas de cada momento, e valora, ás veces dun xeito próximo á crueldade, a achega de cada autor a esa árbore de aforcados que é o xénero do macabro e o arrepiante.

Loxicamente, este ensaio non está exento de xuízos de valor un tanto cuestionábeis ou de interpretacións algo apresuradas ou xa superadas. Así e todo, a profunda erudición que se desprega nas páxinas que seguen consegue, sen ningunha dúbida, un duplo efecto moi poderoso no lector: espertar o interese dos non versados no xénero terrorífico e alimentar aínda máis o deses outros que, como quen asina este limiar, manteñen unha longa e complexa relación co terror sobrenatural na literatura.

Tomás González Ahola



I  
LIMIAR

O medo é o sentimento máis antigo e forte da humanidade e o medo máis antigo e forte é o medo ao descoñecido. Ben poucos psicólogos négano e o feito de admitirmos tal realidade confirma dun xeito permanente que os contos sobrenaturais son unha das formas xenuínas e dignas da literatura. Mais un sofisticado materialismo dispara contra eles todos os seus dardos, materialismo que con tanta frecuencia se agarra ás emocións da experiencia, aos acontecementos do exterior e a un idealismo igualmente inxenuo e insípido, que se enfronta ás motivacións estéticas e avoga por unha literatura puramente didáctica, capaz de ilustrar o lector e «eivalo» a un nivel axeitado de afectado optimismo. No entanto, malia o rexeitamento ou a indiferenza, os contos fantásticos sobreviviron, desenvolvéronse e acadaron a plenitude ao abeiro da súa orixe, básica nun comezo, tan fonda como elemental, cuxa maxia, aínda que non sempre universal, é imposible de resistir para os espíritos verdadeiramente sensíbeis.

O alcance do fantasmal e o macabro é polo xeral bastante limitado, xa que esixe ao lector certo grao de imaxinación e unha boa capacidade

de evasión da vida rutineira. E son relativamente poucos os seres humanos que poden zafarse das cadeas da rutina diaria o suficiente como para corresponderen ás suxestións do alén. As narracións que se moven entre os sentimentos e os acontecementos comúns ou coas deformacións sentimentais e triviais de devanditos feitos han ocupar sempre o primeiro posto no gusto da maioría. Se cadra é algo xusto, posto que esas circunstancias cotiás conforman case a totalidade da experiencia humana.

Porén, non hai dúbida de que os seres sensíbeis sempre estarán entre nós e ás veces un curioso ronsel de inquietude pode invadir o recóndito recuncho da mente máis firme, de tal xeito que ningún racionalismo ou análise freudiana pode borrar por completo o arrepío que causa un murmurio no máis fondo da cheminea ou a soidade nunha fraga sombriza. E velaquí que nos achamos cun modelo psicolóxico ou tradicional tan xenuíno e tan profundamente enraizado na experiencia mental como poden selo outros modelos ou tradicións da humanidade; un elemento paralelo aos sentimentos relixiosos, intimamente vinculado con moitos dos seus aspectos, que participa en tal medida da nosa herdanza biolóxica que non sería doado que perdese a súa poderosa influencia nunha parte minoritaria, malia que importante, da nosa especie.

Os primeiros instintos e emocións do ser humano forxaron a súa resposta ao eido en que se achaba submiso. Os sentimentos definidos que se baseaban no pracer e a dor nacían arredor dos fenómenos comprensíbeis, a tempo que arredor dos fenómenos incomprensíbeis se ían tecendo as personificacións, as interpretacións maravillosas, as sensacións de medo e terror que resultaban tan naturais nunha xente cuxos conceptos eran elementais e cuxa experiencia era limitada. O

descoñecido, igual que o impredicíbel, foi para os nosos primitivos devanceiros unha fonte ominosa e omnipotente de castigos e de favores que se dispensaban á humanidade por motivos tan incomprensíbeis como externos ao mundo, que pertencían a uns ámbitos de cuxa existencia non se sabía ren e da que os humanos non facían parte.

Do mesmo xeito, tamén o fenómeno dos soños axudou a construír a idea dun mundo irreal e espiritual e, polo xeral, todas as condicións da vida salvaxe no albor da humanidade conduciron cara a un sentimento do sobrenatural tan forte que non nos podemos abraiar ao considerarmos o profundamente que a especie humana está saturada do antigo legado de relixiosidade e superstición. E baixo un punto de vista estritamente científico esta saturación debemos comprendela como un elemento permanente no que respecta ao subconsciente e aos instintos máis profundos do ser humano. Pois aínda que o ámbito do descoñecido foi mingando co paso dos milenios, o cosmos segue envolvido nun abismo insondábel de misterio, mentres que un vasto refugallo de asociacións tenebrosas e titánicas continúa a se agarrar a todos os elementos e procesos que noutro tempo eran completamente incomprensíbeis. Agora, por suposto, eses fenómenos poden explicarse perfectamente. Pero alén de todo isto, no noso tecido nervioso existe unha fixación fisiolóxica dos primitivos sustentos, que pode sensibilizalos dun xeito escuro aínda cando a mente consciente se libere de todas as fontes do marabilloso.

As angustias e o perigo da morte grávanse con maior forza nas nosas lembranzas que os momentos de gozo. Así tamén os aspectos tenebrosos e malignos do misterio cósmico exercen unha fascinación máis poderosa sobre os nosos sentimentos que os aspectos beneficiosos. Estes últimos acabaron por cristalizar nos rituais relixiosos

convencionais, mentres que os primeiros alimentaron o folclore popular. Esta fascinación agudízase tamén polo feito de que a incerteza e o perigo unidos a calquera mínima visión do descoñecido, constrúen un universo de ameazas espirituais de índole maléfica. E se a esa sensación de temor divino ou espiritual se lle engade a atracción irresistible polo maravilloso, daquela nace un complexo sistema de agudas emocións e de excitación imaxinativa cuxa vitalidade ha perdurar tanto como a propia especie humana. As crianzas sempre sentirán medo á escuridade e os adultos, arrastrados polos impulsos hereditarios, sempre se estremecen ao pensar nos mundos insondáveis preñados de vida estraña, que habitan os espazos interplanetarios ou nas dimensións impías que rodean a nosa Terra e que se albiscan só en momentos de loucura.

A partir de tales conceptos non cabe abraiarse pola existencia dunha literatura relacionada co terror cósmico. Sempre existiu e sempre existirá, e non hai mellor proba da súa forza como o impulso que move certos escritores a se extraviar dos camiños trillados para probar o seu enxeño en textos illados, como se desexasen afastar das súas roseiras esas sombras fantasmagóricas que doutra maneira seguirían a acosalos. E así temos a Charles Dickens imaxinando varios relatos sobrenaturais, a Robert Browning escribindo o seu horribel poema *Childe Roland*, a Henry James e o seu *The Turn of the Screw* ('A volta de porca'), ao médico e escritor norteamericano Oliver Wendell Holmes coa súa intelixente novela *Elsie Venner*, a Francis Marion Crawford con *The Upper Berth* ('A liteira superior') e tantos outros exemplos, como o caso da asistente social Charlotte Perkins Gilman e o seu relato *The Yellow Wall Paper* ('O papel de parede amarelo'), mentres o humorista W. W. Jacobs escribía o seu melodramático conto titulado *The Monkey's Paw* ('A pouta de mono').

Mais non hai que confundir este tipo de literatura de terror con outra especie que, malia que superficialmente similar, é ben distinta desde o punto de vista psicolóxico: refírome á literatura macabra con efectos de horror físico. Eses escritos, do mesmo xeito que as fantasías liviás e humorísticas onde a maliciosa chiscadela do autor tenta tirar importancia ao auténtico sentido dos elementos sobrenaturais, non pertencen á literatura do terror cósmico no seu sentido máis puro. Os auténticos contos fantásticos inclúen algo máis que un misterioso asasinato, uns ósos ensanguentados ou uns espectros axitando as súas cadeas segundo as vellas normas. Debe respirarse neles unha definida atmosfera de ansiedade e de medo inexplicábel ante o ignoto e o alén. Debe insinuarse a presenza de forzas descoñecidas e suxerir, con pinceladas concretas, ese concepto abafador para a mente humana: a maligna violación ou a derrota das leis inmutábeis da natureza, que representan a nosa única salvagarda contra a invasión do caos e os demos dos abismos exteriores.

Por suposto non todos os contos fantásticos se axustan a un determinado modelo teórico. A mente creativa non é ordenada e mesmo a mellor das estruturas ten o seu punto fraco. Ademais, boa parte deles son o resultado de certos efectos memorábeis que xorden do subconsciente ou que se elaboraron a partir das fontes máis variadas. A atmosfera é sempre o elemento máis importante, xa que o criterio final da autenticidade dun texto non reside no seu argumento, senón na creación dun estado de ánimo determinado. Polo xeral, un conto macabro que tenta ensinar ou fomentar un efecto de tipo social, ou un relato cuxos horrores se poden explicar por medios naturais, non é un auténtico conto de terror cósmico. No entanto, hai que admitir que tales

relatos posúen, nalgunhas pasaxes, matices ambientais que responden ás condicións que xa mencionamos.

Daquela, podemos xulgar un conto fantástico non a través das intencións do autor ou da pura mecánica do relato, senón a través do nivel emocional que é quen de espertar grazas ás súas pequenas suxestións sobrenaturais. Se é quen de levantar as sensacións axeitadas, o seu «efecto» farao merecedor dos atributos da literatura fantástica, sen importar os medios que empregase. O único comprobante do verdadeiramente sobrenatural é o seguinte: saber se esperta ou non no lector unha fonda sensación de inquietude cando ten contacto co descoñecido, unha actitude de arrepío fronte ao avance inevitábel do espanto, como se se estivese a escoitar o bater dunhas ás tenebrosas ou o movemento de criaturas sen forma no límite máis recóndito do universo coñecido. E abofé, canto mellor se consiga evocar esa atmosfera ao longo de todo o conto, tanto mellor será o seu efecto artístico nese tipo de literatura.

## AS ORIXES DO CONTO DE TERROR

**P**olo feito de se tratar dunha forma literaria relacionada a un nivel tan profundo coas emocións primitivas, a narrativa de terror é tan antiga como a fala ou o pensamento humanos.

O terror cósmico está presente dun xeito sobranceiro no antigo folclore de todos os pobos e tomou forma nas baladas, as crónicas e as escrituras sagradas. Sen dúbida tratábase dun trazo primixenio nos rituais máxicos, coas súas invocacións de diaños e fantasmas, e que chegou ao seu meirande desenvolvemento en Exipto e entre os pobos semíticos. Fragmentos como o *Libro de Enoch* e o *Claviculae de Salomón* dan boa conta da forza dos elementos sobrenaturais no maxín dos poboadores do Oriente antigo, e esas ideas alicerzaban unhas tradicións cuxos ecos se estenderon até o día de hoxe. Ese medo transcendental reflíctese igualmente na literatura clásica de Occidente, con maior intensidade aínda na tradición das baladas lendarias que se desenvolveu de xeito paralelo á corrente clásica, mais que desapareceu por falta de testemuños escritos. A Idade Media, mergullada nas tebras do fantástico, deu un gran pulo ás representacións transcendentais, e tanto

en Oriente como en Occidente tentouse preservar e ampliar a escura herdanza que deixou o folclore, a maxia e mesmo os textos cabalísticos, que chegaron até eles. As meigas, os lobishomes, os vampiros e outras criaturas terribes, achábanse na boca das anciás e dos poetas populares, e o paso que faltaba para ultrapasar os límites que separaban os relatos orais da composición literaria era ben curto xa. En Oriente, os contos sobrenaturais estaban dotados dun aquel virtuoso inzado de matices que case os transformaba en pura fantasía. Porén, en Occidente, entre os místicos teutóns que chegaron desde as súas sombrizas selvas do norte e entre os celtas cos seus estraños rituais druídicos, as lendas sobrenaturais posuían unha forza terrível, rodeados dunha atmosfera de gravidade moi convincente que multiplicaba o poder duns terrores a medio explicar e que apenas se insinuaban.

Gran parte do fondo do folclore occidental e dos contos sobrenaturais proviña sen dúbida das lendas sobre cultos primixenios e terribes, cuxos adoradores, que viviran en época anterior aos arios e á agricultura, cando unha raza colonizadora de mongoloides invadiu Europa cos seus rabaños, practicaban os ritos de fecundidade. Este culto secreto, que se transmitiu dunha xeración á seguinte durante milenios, malia a dominación das relixións druídica, grecorromana e cristiá, estaba marcado polo salvaxe «aquelarre das bruxas» que se celebraba nos bosques e os outeiros remotos durante a noite de Walpurxis e durante a noite de Samaín, que son as épocas de reprodución das cabras e as ovellas. Este culto converteuse na fonte dun rico abano de lendas máxicas e ademais deu pulo á persecución demencial das feiticeiras cuxo resultado en América do Norte foi o afamado caso das bruxas de Salem. Cun fondo semellante e se cadra directamente relacionado con devandito culto, estaba a sinistra confraría dos adoradores de Satanás,



unha teoloxía invertida que deu lugar ás afamadas e terroríficas «Misas negras». Dentro da mesma tendencia podemos incluír as actividades de quen perseguía uns obxectivos máis ou menos científicos ou filosóficos, como os astrólogos, os cabalistas e os alquimistas do tipo de Alberte Magno ou Ramon Llull, que proliferaban naquel tempo. A expansión e a fortaleza do estarrecedor na Europa medieval, amplificado pola desesperación que causou o azoute da peste, pode exemplificarse claramente a través das grotescas esculturas introducidas na meirande parte das obras relixiosas do gótico tardío: as gárgolas demoníacas da igrexa de Nôtre Dâme en París e do Mont Saint Michel áchanse entre os exemplos máis coñecidos. Cómpre lembrar que ao longo de toda esa época tanto a xente ilustrada como as clases populares crían verdadeiramente en todas as manifestacións do sobrenatural, desde as máis adozadas doutrinas cristiás até as meirandes aberracións da feitizaría e a maxia negra. Isto explica parcialmente o xurdimento e a sona case universal dos magos e alquimistas do Renacemento: Nostradamus, Trithemius, o doutor John Dee, Robert Fludd e outros moitos.

Nesta terra fértil medraron os temas e os personaxes das lendas e mitos escuros que sobreviviron na literatura fantástica até o noso tempo, camuflados ou modificados pola sofisticación da modernidade. Moitos deles teñen a orixe nas fontes orais máis antigas e fan parte do legado permanente da humanidade. O fantasma que aparece para esixir que enterren os seus restos, o trasno amante que volve para levar a súa namorada, o espírito da morte ou psicopompo que cabalga na airexa da noite, o lobishome, o cuarto selado, o bruxo inmortal, todos eles se achan nesa galería tan curiosa da ciencia medieval que Sabine Baring-Gould soubo recompilar na súa obra dun xeito tan metódico.

En todos os lugares onde predominaba o místico sangue nórdico, a atmosfera dos contos populares é máis intensa, a tempo que entre os pobos latinos atopamos un aquel de racionalidade que lle resta mesmo ás súas supersticións máis estrañas, moito do encanto tan característico das lendas que naceron nos bosques e os xeos do Norte.

A poesía é sempre a primeira expresión literaria dos pobos e é nesta onde constatamos a aparición do sobrenatural entre os escritos da antigüidade. No entanto, é ben curioso que a meirande parte dos exemplos da literatura clásica sexan en forma de prosa, como o caso do lobishome que relata Petronio, as pasaxes estarrecedoras de Apuleio, a breve pero afamada epístola de Plinio a Sara, e a estraña recompilación titulada *Sobre os feitos marabillosos*, escrita por Flegón, un escriba liberto grego do emperador Hadriano. En Flegón atopamos pola primeira vez o conto da noiva fantasma, *Philinnon e Machates*, que máis tarde relatou Proclo e que na época moderna inspiraría a Goethe a súa balada *Die Braut von Korinth* ('A noiva de Corinto') e a Washington Irving o relato *The German Student* ('O estudante alemán'). Mais na época en que os antigos mitos nórdicos toman forma literaria e cando máis tarde a temática sobrenatural xorde nela, achámolos principalmente na súa poesía, igual que unha boa parte da literatura imaxinativa da Idade Media e do Renacemento.

As *Eddas* e as *Sagas* escandinavas rebordan de terror cósmico e échenos de pavor co estarrecedor Ymir e os seus monstruosos enxendros. Xa que logo, o *Beowulf* anglosaxón e o *Nibelungenlied* xermano amósannos unha ampla variedade de bruxarías e terrores nocturnos. Dante é un dos primeiros poetas que retrata en versos clásicos a atmosfera macabra e nas estrofas de Spencer hai máis dunha nota de terror fantástico na descrición das paisaxes e os personaxes. En

prosa podemos mencionar a *Morte d'Arthur*, de Thomas Malory, na que se achan moitas escenas tomadas directamente das antigas baladas, como por exemplo o roubo da espada do cadáver a mans de Sir Lancelot na Capela Perigosa, o fantasma de Sir Gawain e o demo da tumba que Sir Galahad albisca. Alén diso, outros moitos elementos literarios máis bastos facíanse populares en libros baratos e sensacionalistas que os feirantes vendían e os ignorantes devoraban. Nos dramas isabelinos, como o *Dr. Faustus*, nas bruxas de *Macbeth*, no fantasma de Hamlet e nas obras macabras de John Webster, podemos observar ás claras a forte influencia do demoníaco na mentalidade popular, unha influencia agudizada polo auténtico medo á maxia negra, que a superstición e o fanatismo relixioso alimentaron e cuxos terrores asolagaron o continente e comezaron a resoar nos ouvidos ingleses a medida que ía progresando a cazaría de bruxas baixo o reinado de James I. Á prosa mística do pasado fóselle engadindo unha longa serie de tratados de feitizaría que fixeron moito por exaltar a imaxinación dos lectores.

Ao longo dos séculos XVII e XVIII achámonos ante unha gran cantidade de lendas e baladas fuxidías e tenebrosas que, no entanto, non chegan nunca a se incorporar á corrente da literatura culta. Os folletos que os feirantes vendían polas aldeas, con relatos macabros e sobrenaturais, ían multiplicándose e alimentando o enorme interese do público por obras como *Apparition of Mrs. Veal* ('A aparición da señora Veal') de Daniel Defoe, un conto baseado nun feito real sobre o fantasma dunha muller que visita unha amiga, que no fondo é unha envoltura publicitaria para poder vender unha barata e aburrida disquisición teolóxica sobre a morte.

Neste tempo a sociedade culta ía perdendo a fe no sobrenatural e optaba máis polo racionalismo, mais xa a comezos do século XVIII

comezaba a se albiscar un renacemento dos sentimentos románticos, que empezou coa tradución dalgúns relatos orientais baixo o reinado de Ana e continuou coa poesía, en manifestacións que ían tomando novos matices de estrañeza, de marabilla e estarrecemento. Estaba a acordar a era romántica, coa súa exaltación da natureza, dos esplendores do pasado, das paisaxes estrañas, das xestas temerarias e os prodixios incríbeis. Finalmente, logo da tímida aparición dalgunhas escenas fantásticas nas novelas da época, por exemplo *Adventures of Ferdinand, Count Fathom* ('As aventuras de Ferdinand, conde de Fathom') de Tobías Smollett, o instinto do marabilloso cristalizou na aparición dunha nova moda literaria: a «novela gótica», chea de terror e fantasía, cuxa descendencia sería numerosa e, en moitos casos, chea de mérito artístico. Cando se pensa nesta cuestión non deixa de resultar ben abraiante que a literatura fantástica como forma literaria establecida e recoñecida tardase tanto en nacer e ficar connosco para sempre. Os sentimentos que a conforman son tan vellos como a humanidade mesma, mais os típicos relatos sobrenaturais son, para a literatura, pouco máis que unha crianza do século XVIII.

## A PRIMEIRA NOVELA GÓTICA

**A**s paisaxes borraxentas e fantasmais do *Ossian*, as visións caóticas de William Blake, as grotescas danzas de meigas do *Tam O'Shanter* de Robert Burns, o sinistro diabolismo de *Christabel* e de *The Rime of the Ancient Mariner* ('A cantiga do antigo mariñeiro') de Coleridge, o encanto misterioso do *Kilmeny* de James Hong, e as suxestións de terror cósmico en *Lamia* e outros moitos poemas de John Keats, son unha mostra da puxanza do sobrenatural na literatura romántica británica. Os nosos curmáns xermanos amosáronse tamén moi sensíbeis a esta corrente, e as famosas baladas *Lenore* e *Der wilde Jäger* ('O cazador salvaxe') de Gottfried Bürger, que Walter Scott imitou en inglés, son só un exemplo da riqueza das fontes lendarias alemás. O poeta Thomas Moore fixo unha adaptación da lenda popular da estatua fantasma, que máis tarde empregou Prosper Mérimée na súa *Venus d'Ille* ('A Venus de Ille'), e que resoa dun xeito tan estarrecedor na súa balada *The Ring* ('O anel'). Así tamén a obra mestra de Goethe, *Fausto*, vai alén do reino das baladas para se converter na clásica

traxedia das idades e pode entenderse como o expoñente máis alto do impulso poético xermano.

Porén, foi o cosmopolita e elegante inglés Horace Walpole o que deu a forma definitiva á literatura macabra e quen se converteu no seu auténtico fundador. Amante dos romances e os misterios medievais, Walpole, que moraba nun pintoresco castelo de estilo gótico en Strawberry Hill, publicou en 1764 *The castle of Otranto* ('O castelo de Otranto'), unha novela de argumento sobrenatural que, malia a súa mediocridade e falta de convicción, estaba destinada a exercer unha influencia case sen precedentes na literatura fantástica. Malia que nun comezo se publicou como se se tratase dunha adaptación dunha obra italiana escrita por un mítico Onofrio Muralto, Walpole recoñeceu máis tarde a autoría, logo de se ver sorprendido pola súa rápida e grande popularidade, que se traduciu en varias edicións, na súa posta en escena como obra dramática e en toda unha serie de imitacións tanto en Inglaterra como en Alemaña.

A historia, aburrida, artificial e melodramática, perde forza por mor dun estilo «elegante» e prosaico cuxo ton cargado de cortesía non lle deixa crear en ningún momento unha auténtica atmosfera sobrenatural. O argumento fálanos de Manfredo, un príncipe usurpador e sen escrúpulos, disposto a fundar unha dinastía. Logo da morte misteriosa do seu único fillo, Conrad, cando o mozo estaba a piques de casar, Manfredo tenta rexeitar a súa esposa Hippolita para casar coa muller que estivera prometida co seu desgraciado fillo, que morrera esmagado pola caída inexplicábel dun xigantesco helmo no patio do castelo. Isabella, a nova viúva, foxe das intencións de Manfredo e na cripta subterránea do castelo atopa ao nobre Theodore, que se parece estrañamente ao ancián Lord Alfonso que gobernaba ao país antes do

usurpador Manfredo. Logo da traxedia nupcial, uns fenómenos sobrenaturais desátanse sobre o castelo. En varios lugares descóbrense fragmentos dunha xigantesca armadura, os retratos saen dos seus marcos, un raio destrúe o edificio e, finalmente, o xigantesco fantasma de Alfonso, vestido coa súa armadura, xorde das ruínas e ascende entre as nubes cara ao seo de San Nicolás. Theodore, que casara coa filla de Manfredo, Matilda, da que ficara viúvo pois o seu pai a matara por accidente, identifícase como fillo de Alfonso e herdeiro lexítimo do estado. A novela conclúe co casamento de Isabella e Teodoro, que vivirán moi felices, mentres que Manfredo, angustiado pola culpabilidade, retírase a un mosteiro e a súa desventurada esposa busca asilo nun convento.

Así é a historia de Walpole, cun estilo charramangueiro e totalmente afastado do auténtico terror cósmico que caracteriza a literatura fantástica. Así e todo, como foi a primeira obra da época que creaba un novo sentido do fantástico grazas ás súas pequenas doses de estrañeza e á antigüidade fantasmagórica que nela se reflicte, recibiu unha boa acollida por parte dos lectores cultos e, malia a súa ineptitude intrínseca, foi elevada a un alto pedestal dentro da historia literaria. O que cómpre destacar en *O castelo de Otranto* é a invención arquetípica de escenarios, personaxes e acontecementos. Todo isto xunto, empregado dun xeito máis hábil nas mans duns autores mellor adaptados por natureza á creación fantástica, estimulou o xurdir dunha escola do gótico, que á súa vez inspirou os verdadeiros creadores do terror cósmico, comezando por Poe. Esta nova infraestrutura dramática consistía principalmente nun castelo gótico de sombriza antigüidade, as súas enormes dimensións e os seus escuros lugares, os seus salóns desertos ou estragados, os seus corredores húmidos, as súas catacumbas

recónditas e estarrecedoras e toda unha serie de espectros e sombras ameazantes, que conforman un núcleo de suspenso e ansiedade endiañada. Ademais temos o nobre tiránico e perverso no papel de vilán; a heroína, pura, perseguida constantemente e, polo xeral, insípida, que sofre os principais terrores e coa que se identifica o lector; o heroe valente e inmaculado, sempre de alto berce, mais presentado ás veces baixo un disfrace humilde; o trazo convencional duns nomes altisonantes, especialmente italianos, e toda unha serie sen fin de cortinas e luces estrañas, portas balorecidas, lámpadas que se apagan, manuscritos antigos, gonzos que renxen, tapices que tremen etc. En case todas as novelas góticas empréganse todos eses artificios cunha monotonía divertida, ás veces mesmo con momentos convincentes. E todo iso non desapareceu nos nosos días, malia que a sofisticación moderna obriga a empregar técnicas menos inxenuas. O clima axeitado para unha nova escola estaba pronto e o mundo literario aproveitou a oportunidade.

Os novelistas alemáns non tardaron en se aproveitar da influencia de Walpole e axiña produciron unha boa cantidade de exemplos paradigmáticos polo seu particular deleite no terrorífico. En Inglaterra, un dos lugares onde se imitou a Walpole, a escritora Anna Barbault publicou en 1713 un relato inconcluso titulado *Sir Bertrand* no que, cunha grande habilidade, vai tocando unha a unha todas as cordas do auténtico arrepío. Fala da historia dun nobre que, nun páramo solitario, é atraído por unhas badaladas e unha luz afastada. O personaxe penetra nun castelo estraño cuxas portas se abren e fechan soas e onde uns misteriosos lumes fatuos ascenden por unhas escaleiras cara a mans mortas e estatuas negras. Logo vese un cadaleito cunha dama morta, que Sir Bertrand bica, e logo do bico, a escena esvaécese para dar paso a



un espléndido salón onde a dama, resucitada, ofrece un banquete de honra ao cabaleiro. Alí finaliza o fragmento.

Walpole admiraba este relato. Porén, sentía menos simpatía por un fillo máis famoso do seu *Otranto*, titulado *The Old English Baron* ('O vello barón inglés') de Clara Reeve, que saíu do prelo en 1777. Esta novela carece da auténtica atmosfera de misterio que caracteriza o fragmento de Anna Barbauld e malia que é menos basta que a novela de Walpole e está máis artisticamente lograda por reducir o elemento estraño a unha soa figura fantasmal, non deixa de ser a fin de contas un pouco insípida debido á súa ampulosidade. Máis unha vez volvemos atopar o virtuoso herdeiro disfrazado de campesiño e restaurado nos seus lexítimos dereitos polo espectro do seu pai. Igual que *Otranto*, a novela tivo moita popularidade e traducíuse ao francés. Clara Reeve escribiu outro relato fantástico, que por desgraza ficou inédito e acabou por se perder.

A novela gótica xa conquistara pleno dereito como forma literaria e os distintos expoñentes foron multiplicándose a finais do século XVIII. A obra de Sophia Lee *The Recess* ('O refuxio'), escrita en 1785, introduce un elemento histórico, que versa sobre as fillas xemelgas de Mary, raíña de Escocia, e aínda que non conta con elementos sobrenaturais, utiliza as escenas e mecanismos de Walpole con grande habelencia. Após cinco anos, todos os autores estrela do xénero víronse eclipsados pola aparición dunha nova luminaria, Ann Radcliffe (1764-1823), cuxas famosas novelas acabaron por pór de moda o terror e o suspenso, o que enriqueceu a novela gótica cunha gran sensibilidade para a creación dunha atmosfera fantasmal e ameazante, malia o hábito máis que discutíbel de estragar as súas narracións fantásticas con explicacións racionalistas elaboradas de máis. Radcliffe engade aos elementos narrativos xa habituais dos seus predecesores unha capacidade case

xenial de dotar o pano de fondo e os acontecementos dun auténtico sentido do sobrenatural. Cada elemento da acción que se desenvolve nos seus contos contribúe a espertar o medo que Ann Radcliffe pretende. Grazas a certos detalles tales como un fío de sangue que escorre polas escaleiras do castelo, un laio proveniente dos subterráneos ou un cántico misterioso nas profundidades dunha fraga, esta autora consegue evocar as visións máis poderosas dun terror que asexo, a tempo que foxe da ampulosidade doutros autores do xénero. Alén diso, as imaxes que nos ofrece nas súas novelas non perden forza malia as explicacións finais. Esta escritora posuía unha imaxinación visual moi poderosa, que se manifesta plenamente nas maravillosas imaxes paisaxísticas, cunha sensibilidade pictórica fascinante, nunca recargadas, igual que nas alusións ao macabro. A súa principal fraqueza, alén do xa mencionado desencanto final, reside na súa tendencia á inexactitude dos elementos xeográficos e históricos e no seu gusto terríbel por adobiar as novelas cuns poemas insípidos, que na narración se colocan en boca de determinados personaxes.

Ann Radcliffe escribiu seis novelas: *The Castles of Athlin and Dunbayne* ('Os castelos de Athlin e Dunbayne'), de 1789, *A Sicilian Romance* ('Un romance siciliano'), de 1790, *The Romance of the Forest* ('O romance da fraga'), de 1792, *The Mysteries of Udolpho* ('Os misterios de Udolfo'), de 1794, *The Italian* ('O italiano'), de 1797 e *Gaston de Blondeville*, escrita en 1802, mais publicada postumamente en 1826. De todas elas a máis famosa é *The Mysteries of Udolpho*, peza que podemos considerar como a máis característica da primeira época da novela gótica. Nela cóntase a historia de Emily St. Aubert, unha moza francesa que é levada a un antigo e magnífico castelo dos Montes Apeninos logo da morte dos seus pais e o casamento da súa tía co propietario do castelo, o malvado aristócrata

Montoni. Ruídos misteriosos, portas que se abren por si propias, lendas escuras e o terror que se agocha acazapado tras un veo negro. Todos eses ingredientes van minando os nervios da heroína e da súa fiel doncela, Annette. Finalmente, após a morte da súa tía, Emily foxe do castelo coa axuda dun compañeiro de cativerio. Durante o camiño de volta ao seu país natal detense nun castelo inzado de presenzas inquietantes. Por último, a heroína recupera a seguridade e a felicidade xunto ao seu amante Valancourt, despois de resolver o misterio que durante tanto tempo envolvía o seu nacemento. É, xa que logo, un argumento do máis común, pero tan ben elaborado que *The Mysteries of Udolpho* sempre será un relato clásico. Os personaxes de Radcliffe, como se pode supor, están baseados en estereotipos, mais este é un trazo menos evidente que nas obras dos seus precursores. En canto ao que á atmosfera se refire, esta novela está moi por riba das outras.

De toda a lexión de imitadores de Ann Radcliffe, o que máis conseguiu achegarse ao seu estilo e ao seu método de escritura foi o novelista norteamericano Charles Brockden Brown. Igual ca ela, estraga en parte a orixinalidade das súas creacións con explicacións naturais, mais comparte coa novelista británica ese poder expresivo que imprime nas súas escenas macabras unha enorme vitalidade. Porén, difire nun aspecto importante da súa mentora, pois rexeita os castelos enmeigados e o uso dun ambiente fabuloso e medieval, e prefire situar os seus misterios nos modernos escenarios americanos. Así e todo, o espírito gótico está moi presente e as novelas de Brown están inzadas de memorábeis escenas de arrepío, co que supera a Radcliffe na súa descrición de estados mentais perturbados. A súa novela *Edgard Huntly* comeza cunha escena de somnambulismo que ten lugar nun cemiterio abandonado, mais despois o relato perde forza coa introdución de

elementos moralistas e didácticos ao estilo de William Godwin. Outra novela, *Ormond*, trata dun membro dunha sinistra confraría. Nela, igual que en *Arthur Mervyn*, describe con grande eficacia a febre amarela que se abateu sobre Filadelfia e Nova York, da que o propio autor fora testemuña. Pero o libro máis coñecido de Brown é *Wieland, or the Transformation: An American Tale* (*Wieland ou a transformación: unha historia americana*), na que un protagonista dominado polo fanatismo relixioso «oe voces» e mata a súa muller e mais os seus fillos, sacrificados por mor da súa alucinación. A súa irmá Clara, que é a que conta a historia, é quen, por milagre, consegue fuxir da masacre. A escena, que se desenvolve na zona boscosa de Mittingen, nos remotos confíns de Schuylkill, está retratada con viveza e nitidez. As angustias de Clara, acosada por presaxios, perigos e por unhas misteriosas pisadas que se escoitan no silencio da mansión silandeira, son trazos artísticos de primeira magnitude. Así e todo, o desenlace ofrece a explicación pouco convincente dun ventrílocuo de nome Garwin que, neste caso, representa o arquetipo do vilán tipo Manfredo ou Montoni.

## O APOXEO DA NOVELA GÓTICA

A novela de medo acada un novo nivel de malignidade na obra de Matthew Gregory Lewis (1773-1818), autor da novela *The Monk* ('O monxe'), de 1796, que acadou unha gran sona até o punto de que Lewis rematou por recibir o alcume de «Monk». Este novo escritor, educado en Alemaña e bo coñecedor do folclore do seu país, no que Radcliffe era ignorante, empregou moi proveitosamente eses coñecementos e soubo inserir na súa obra elementos estarrecedores moito máis violentos que os que antes que el bosquexara a autora do *Udolpho*; o resultado foi unha obra mestra de verdadeiro pesadelo cuxos elementos góticos tradicionais están salferidos dunha morea de trazos macabros. A novela preséntanos un monxe español de nome Ambrosio que, logo de ser condenado a morte pola Inquisición, consegue fuxir grazas a un pacto co demo, que asume a forma da doncela Matilda, que antes xa seducira o monxe. Axiña que o malvado diaño o leva a un lugar solitario, dille que lle vendeu a súa alma en balde pois tanto o perdón como a posibilidade de se salvar estaban moi próximos no momento de realizar o seu aborrecíbel pacto, e completa a súa mofa botándolle en

cara os seus crimes e guindándoo por un precipicio coa súa alma perdida por sempre. A novela inclúe moitas descrições arrepiantes tales como as invocacións nun túnel por baixo do cemiterio do convento, o incendio do mosteiro e a morte do desgraciado abade. Nas catacumbas onde o Marqués de las Cisternas se atopa co fantasma do seu antepasado, «a monxa sanguenta», o autor desenvolve a súa arte no macabro, igual que na aparición do espectro na cabeceira do leito do marqués e do ritual cabalístico grazas ao que o Xudeu Errante o axuda a descubrir e afastar o espectro que o atormenta.

Porén, a obra faise longa de máis para o lector, longa e esvaída. Alén diso, perde moita da súa forza por mor da lixeireza e á práctica puerilidade dos seus ataques contra o «decoro». No entanto, a favor de Lewis está o importante feito de que nunca arruína as súas fantasías cunha explicación racional. Nese eido rompe coa tradición de Radcliffe ao deixar en liberdade os instintos inherentes da novela gótica. Lewis escribiu outros relatos e mais un famoso drama titulado *The Castle Spectre* ('O espectro do castelo'), representado en 1798, e tamén numerosas baladas que se recolleron nos volumes *Tales of Terror* ('Historias de terror'), de 1799, *Tales of Wonder* ('Historias de abraio'), de 1801 e algunhas traducións do alemán.

A publicación de novelas góticas, tanto inglesas como alemás, chegou daquela a un nivel de saturación. Na súa meirande parte eran completamente ridículas para calquera lector de bo gusto e a famosa sátira de Jane Austen *Northanger Abbey* ('A abadía de Northanger') era unha crítica dirixida a certos escritores cuxas historias tocaban o absurdo. A escola gótica estaba a esmorecer, mais antes da súa desaparición deunos unha última e magnífica figura na persoa de Charles Robert Maturin (1782-1824), un escuro e excéntrico sacerdote

irlandés quen, ademais dunha novela gótica ao estilo tradicional titulada *The Family of Montorio* ('A familia de Montorio'), de 1807, escribiu unha obra colosal dentro do xénero fantástico, *Melmoth, the Wanderer* ('*Melmoth o errante*'), de 1820, na que a fábula gótica acada o máis puro arrepió espiritual xamais concibido até aquel momento.

*Melmoth* cóntanos a historia dun cabaleiro irlandés que no século XVII obtén de mans do diaño unha lonxevidade sobrehumana a cambio da súa alma. Se Melmoth consegue convencer outra persoa para que leve a súa carga, daquela poderá salvarse. Así e todo, por moito que acose a quen atormenta coa desesperación, nunca consegue o seu propósito. A estrutura da novela é algo incómoda; faise case interminábel por mor dos seus episodios dentro de episodios e pola lonxitude excesiva dalgúns deles. Porén, a obra en si propia supera con moito eses defectos, pois nela nótase o rebulir dunha forza que non se dá nas novelas anteriores do xénero: unha afinidade coa auténtica esencia da natureza humana, unha comprensión das fontes máis profundas de auténtico terror cósmico e a paixón clara e ardente do autor, que converte a súa novela nun auténtico documento de expresión estética, máis que nun hábil exercicio de composición artificiosa. Ninguén pode dubidar que *Melmoth* supón un paso xigantesco na evolución da novela de terror, xa que nesta obra o arrepió está moi lonxe do reino do convencional para se elevar como unha nube que ameaza o destino mesmo da humanidade. O arrepió que provoca Maturin, o dun home que é quen de se arrepia a si propio, é verdadeiramente convincente.

Radcliffe e Lewis son doados de parodiar. Porén, resulta difícil atopar unha nota falsa na acción frenética e na atmosfera tensa do autor irlandés cuxa bagaxe de misticismo celta o fornece dos elementos

naturais para a súa tarefa. Sen dúbida ningunha, Maturin foi un home de xenio e así o recoñeceu Balzac, quen colocou nun mesmo nivel o *Melmoth*, o *Don Juan* de Molière, o *Fausto* de Goethe e o *Manfredo* de Byron, como as máis sobranceiras figuras alegóricas da literatura europea. O mesmo Balzac escribiu un conto titulado *Melmoth réconcilié* ('*Melmoth reconciliado*'), no que o Errante consegue fechar o seu trato infernal co caixeiro dun banco de París, quen á súa vez se libera da súa carga, polo que segue unha longa cadea de transaccións e de vítimas até que o último depositario do pacto morre condenado por toda a eternidade.

Walter Scott, Rosetti, Thackeray e Baudelaire son outros dos grandes que admiraron a Maturin e non deixa de resultar significativo que o propio Oscar Wilde, logo da súa caída en desgraza e desterro, escollese o nome de «Sebastian Melmoth» para os seus derradeiros días en París.

A novela comeza coa visión dun leito de morte: un vello avarento agonía co medo por algo que ollou e que está relacionado cun antigo manuscrito e cun retrato de familia pendurado nun cuarto escuro da súa mansión centenaria no condado de Wicklow. O ancián manda chamar o seu sobriño John, que se acha no Trinity College de Dublin, e ao chegar á casa do seu tío repara nunha serie de feitos estraños: os ollos do retrato escintilan dun xeito estarrecedor e en dúas ocasións unha figura moi semellante á do mesmo retrato proxéctase na porta. O medo invade a mansión dos Melmoth, un de cuxos antepasados, «J. Melmoth, 1646» está representado no cadro. O ancián agonizante declara que ese home — estamos no ano 1800— continúa vivo. O avaro morre e, ao ler o testamento, o sobriño decátase de que debe destruír o retrato e mais o manuscrito. Ao ler ese manuscrito, que redactou un inglés chamado



Stanton a finais do século XVII, o mozo John decátase dun sinistro incidente que tivo lugar en España, no ano 1677. Alí o autor relata o seu encontro cun compatriota que lle confesa ser o asasino dun sacerdote que tentaba denunciálo porque pensaba que estaba posuído polo diaño. Logo, despois de se volver encontrar en Londres con ese compatriota, Stanton foi internado nun manicomio e alí recibiu a visita do estraño, quen estaba precedido por unha música fantasmal e que tiña unha mirada máis que inquietante nos ollos. Melmoth o errante —era o nome do misterioso visitante— ofrece ao cativo a liberdade se acepta cargar sobre os seus ombros o pacto demoníaco; mais Stanton resiste a tentación. A descrición dos terrores do manicomio que Melmoth emprega para dobregar a resistencia de Stanton é unha das pasaxes con máis forza de toda a novela. Á fin Stanton é liberado e dedica o resto da súa vida a seguir a pista de Melmoth, até que dá coa residencia dos seus antepasados. Ao atopar a súa familia, deixa alí o manuscrito, que na época do mozo John xa está case destruído e ilexíbel. John destrúeo xunto co retrato, mais en soños recibe a visita do seu sinistro devanceiro, que lle deixa unha marca negra e azul no pulso.

De aí a pouco tempo, John recibe a visita dun náufrago español. Alonzo de Monçada, un fuxitivo da Inquisición. A historia das súas penurias nos alxubes é impresionante, mais tivo forza de vontade dabondo para resistir as tentacións de Melmoth cando este se lle achegou nos momentos máis escuros do seu encarceramento. Na casa dun xudeu onde se refuxiou logo de fuxir dos seus verdugos, Alonzo de Monçada descobre uns manuscritos que contan outras aventuras de Melmoth, entre as que se achan as súas relacións cunha rapariga india de nome Immalee, quen máis tarde recupera o seu patrimonio en España onde a coñecen baixo o nome de dona Isidora. Tamén falan do

seu terríbel casamento, que oficiou o cadáver dun anacoreta, e que tivo lugar na media noite, na capela derruída dun mosteiro abandonado. O que Monçada relata ao mozo John constitúe a meirande parte dos catro tomos da obra de Maturin, e esta desproporción pode considerarse como a principal eiva técnica de toda a composición.

Á fin a conversa de John e Monçada vese interrompida pola aparición do propio Melmoth, cuxa mirada, que noutro tempo fora tan intensa, amosa agora a decrepitude que se vai apoderando da súa persoa. Achégase a fin do seu pacto co diaño e logo dun século e medio de idas e vindas polo mundo adiante, volve ao fogar para acudir á súa última cita co fado. Advirte aos dous homes de que non entren no seu cuarto durante a noite, sen que importen os ruídos que poidan ouvir, e que agardará a súa fin en soidade. John e Monçada escoitan uns ouveos estarrecedores, mais non interveñen até que a calma se restabelece no momento do abrente. Atópanse cun cuarto baleiro. Unhas pisadas con restos de lama conducen desde a porta até un cantil que se levanta canda o mar, e ao bordo do precipicio hai trazos de que alguén arrastrou un corpo. O cachicol do errante pódese ver a certa distancia do bordo do cantil, sobre un con, mais nunca máis se verá nin se ouvirá falar de Melmoth.

Ninguén pode deixar de reparar na diferenza que se dá entre estes terrores suxestivos, artisticamente executados e —en palabras do profesor Saintsbury— «o racionalismo xenial, pero máis ben árido de Ann Radcliffe e as extravagancias a miúdo puerís e o estilo ás veces desleixado de Lewis.»

O estilo de Maturin merece ser especialmente eloxiado, posto que a súa forte rectitude e vitalidade o distingue dos artificios baleiros dos seus contemporáneos no xénero. Na súa historia da novela gótica, a

profesora Edith Birkhead afirma con xustiza que «con todos os seus defectos, Maturin foi o meirande á vez que o último dos góticos.» Melmoth foi moi lido e levado aos escenarios, mais o feito de se publicar nos últimos momentos da moda privouno da inmensa popularidade que recibiron *Udolpho* ou *The Monk*.

## O LEGADO DA NOVELA GÓTICA

**E**ntrementres, houbo outras mans que non ficaron quietas, e alén de terríbeis mediocridades como *Horrid Mysteries* ('Misterios horrendos') do marqués Von Grosse (1796), *Children of the Abbey* ('As crianzas da abadía') de Mrs. Roche (1798), *Zofloya or the Moor* ('Zofloya ou o mouro') de Mrs. Dacre (1806) e os esforzos xuvenís do poeta Shelley Zastrozzi (1810) e *St. Irvine* (1811), xurdiron moitas obras memorábeis tanto en inglés como en alemán. Entre elas destaca *History of the Calif Vathek* ('A historia do califa Vathek'), do rico e excéntrico William Beckford, unha obra de mérito clásico e ben diferente ás dos outros escritores, polo feito de que está baseada nos contos orientais máis que na novela gótica entendida ao xeito de Walpole. A obra foi escrita orixinalmente en francés, mais publicouse traducida ao inglés antes da edición do manuscrito orixinal. Os relatos orientais, que se puxeron de moda na literatura europea a comezos do século XVIII a través da versión francesa das inesgotábeis *Mil e unhas Noites* de Galland, pasaron a ser un modelo e empregáronse tanto en forma de alegoría como de divertimento. O humor fino e malicioso da mente oriental á hora de

tecer o misterioso, cativou toda unha xeración até o punto de que os nomes exóticos se estenderon na literatura popular, o mesmo que xa acontecera cos apelidos españois e italianos.

Beckford, seareiro da novela oriental, soubo captar a atmosfera cunha gran facilidade e na súa novela reflicte dun xeito digno de admiración a arrogante suntuosidade, o astuto desengano, a retranqueira crueldade, a cortés perfidia e o terror espectral do espírito sarraceno. As pinceladas do ridículo de cando en vez desvirtúan a forza dos seus temas sinistros e a historia flúe no medio dunha pompa fantasmagórica onde nos parece escoitar a risa do banquete dos esqueletos baixo as cúpulas adornadas de arabescos.

O neto do califa Harun, atormentado pola súa ambición de poder, coñecementos e praceres (ao estilo dos personaxes góticos), vese impedido por un enxeño demoníaco na súa procura do trono subterráneo dos fabulosos sultáns pre-Adamitas nos ardentes castelos infernais de Eblis, o señor dos diaños mahometanos. As descrições do palacio e as diversións de Vathek, o retrato da súa sinistra nai, a feiticeira Carathis e a súa torre enmeigada, do cortexo das cincuenta escravas choscas, da peregrinación ás ruínas fantasmais de Istakhar (Persépole), da súa descarada esposa Nouronihar, que comprou polo camiño, das torres da primitiva Istakhar baixo o luar e do terríbel palacio ciclópeo de Eblis onde cada vítima está condenada a vagar por sempre coa man dereita colocada sobre o seu corazón ardente, evidencian o xenio indubidábel de Beckford na creación de matices sobrenaturais, que outorgan á súa obra un lugar de honra nas letras inglesas. Tamén son dignos de admiración os tres episodios do *Vathek* que o autor desexaba incluír orixinalmente na súa novela a modo de coloquio entre as vítimas do palacio infernal de Eblis, mais que ficaron

inéditos en vida do poeta e que foron descubertos hai pouco, en 1909, cando o erudito Lewis Melville os rescatou de entre os documentos que pensaba empregar para o seu libro *Life and Letters of William Beckford* ('*Vida e cartas de William Beckford*'). Porén, Beckford carece do misticismo básico que distingue as manifestacións máis extremas da literatura terrorífica, polo que os seus contos posúen unha certa solidez e claridade latina que exclúe o terror en estado puro.

Beckford foi o único que empregou as fontes orientais. Outros escritores máis próximos á tradición gótica e á vida europea limitáronse a seguir o exemplo de Walpole. Entre a multitude de novelistas góticos pódese destacar o socialista William Godwin, que ademais da súa famosa obra *Caleb Williams*, de 1794, escribiu unha novela fantástica titulada *St. Leon*, en 1799, na que o tema do elixir da vida, tal e como foi desenvolvido pola imaxinaria orde secreta dos «Rosacruces», é tratado cun grande enxeño, mais que carece dunha atmosfera convincente. Este elemento dos «Rosacruces», alimentado polo interese do pobo pola maxia, que se pode observar pola sona que acadou o falabarato Cagliostro e pola publicación de *The Magus* ('*O mago*') de Francis Barrett, en 1801, un curioso compendio de principios e rituais máxicos que se volveu reeditar en 1896, tamén se acha nas obras de Bulwer Lytton e en moitas novelas góticas tardías, especialmente nesa remota e feble posteridade de xa ben entrado o século XIX, que representa, entre outros, George W. M. Reynold e os seus folletíns *Faust* ('*Fausto*') e *Wagner the Wehr-Wolf* ('*Wagner o lobishome*'). Aínda que non se trate dunha novela fantástica, *Caleb Williams* posúe moitos puntos que pertencen ao terror máis auténtico. Trata da historia dun servente perseguido por un amo a quen aquel atopou culpábel de asasinato. A novela ten unha inventiva e un enxeño dignos de destacar, que a

mantiveron viva até os nosos días. Representouse nos teatros baixo o título de *The Iron Chest* ('O peito de ferro') que acadou o mesmo éxito que a novela. Mais Godwin era demasiado mestre e filósofo como para crear unha auténtica obra mestra do fantástico.

Mary Shelley, filla de Godwin e esposa do poeta tivo moito máis éxito e o seu inimitábel *Frankenstein or the Modern Prometheus* ('*Frankenstein ou o moderno Prometeo*'), de 1817, aínda é todo un clásico do terror. Produto dun xogo literario onde ela, o seu esposo, Lord Byron e o doutor John William Polidori puxeron a proba o seu enxeño para crear contos de fantasmas, *Frankenstein* xurdiu como a única narración que chegou a bo termo. A crítica fracasou nos seus intentos de demostrar que o mellor da novela saíu da pluma do poeta e non da da súa muller. A obra, apenas afectada por elementos didácticos e morais, conta a historia dunha criatura artificial moldeada con refugallos humanos pola man dun mozo médico suízo chamado Victor Frankenstein. O monstro, froito do «demencial orgullo do intelecto», posúe intelixencia mais o seu aspecto é terríbel e noxento. Desprezado e temido por todos, encírrase pola amargura e finalmente convértese no asasino dos seres máis queridos de Frankenstein. A criatura esixe ao doutor que cree unha muller para el, e cando Frankenstein se nega a facelo, arrepiado ante a idea dun mundo poboado por eses enxendros, o monstro retírase coa horríbel ameaza de «estar xunto a el durante a súa noite de vodas». Esa mesma noite, a nova esposa morre estrangulada e a partir dese momento Frankenstein persegue o monstro até as soidades do Ártico. Finalmente, logo de procurar refuxio no barco do home que conta a historia, o mesmo Frankenstein perece a mans do horríbel produto da súa fachenda. Algunhas escenas de *Frankenstein* son imposíbeis de esquecer, como aquela en que o monstro entra no cuarto

do seu creador, iluminado polo resplandor amarelado do luar, descorre as cortinas da súa cama e o fita cos ollos acuosos, se é que se pode falar de ollos.

Mary Shelley escribiu outras novelas, entre elas a moi notábel *The Last Man* ('O último ser humano'), mais nunca acadou o éxito da súa primeira obra. Esta posúe o verdadeiro selo do terror cósmico e pouco importa a monotonía dalgunhas pasaxes. O doutor Polidori desenvolveu a idea que xermolara durante a aposta nun conto titulado *The Vampyre* ('O vampiro'), cuxo protagonista é un vilán de pura caste gótica ou byroniana. O relato ten momentos excelentes de medo, incluíndo unha experiencia terríbel e nocturna nun afastado bosque de Grecia.

Neste mesmo período Sir Walter Scott comeza a se interesar a miúdo polo sobrenatural, que entretece en moitas das súas novelas e poemas. Escribiu contos como *The Tapestry Chamber* ('O cuarto dos tapices') ou *Wandering Willie's Tale* ('O conto de Willie o vagabundo'), no último dos cales a forza dos elementos fantasmais amósase con maior forza por mor da grotesca crueza do diálogo e a atmosfera. En 1820 Scott publica os seus *Letters on Demonology and Witchcraft* ('Cartas sobre demonoloxía e bruxaría'), que continúa a ser un dos mellores compendios sobre feitizaría.

Washington Irving é outro famoso escritor relacionado coa temática sobrenatural. Malia que os seus fantasmas son normalmente caprichosos e humorísticos de máis como para seren considerados xenuinamente espectrais, cómpre destacar unha clara inclinación neste último sentido que se produce nalgunhas das súas obras. *The German Student* ('O estudante alemán'), publicado en *Tales of a Traveller* ('Contos dun viaxeiro'), de 1824, é unha concisa e efectiva presentación da antiga



lenda da noiva fantasma, mentres que na trama cómica de *The Money Diggers* ('Os buscadores de tesouros') fíase unha historia de piratas fantasmais nos que aparece o propio capitán Kidd.

O poeta Thomas Moore engádese a esta lista, a dos autores que tocan o fantástico, co seu poema *Alciphron*, cuxo argumento aproveitou máis tarde na novela *The Epicurean* ('O epicúreo'), de 1827. Aínda que se limita a contar as aventuras dun mozo ateniense enganado polas malas artes dun sacerdote exipcio, Moore ten suceso en crear unha atmosfera de terror nas súas descrições dos labirínticos subterráneos que se ocultan baixo os antigos templos de Memphis. Thomas de Quincey deléitase máis dunha vez en terrores arabescos e grotescos, mais cunha pomposidade douta que o invalida como especialista no xénero.

Eses anos testemuñaron o ascenso de William Harrison Ainsworth, autor de moitas novelas románticas inzadas de acontecementos terríbeis e macabros. O capitán Marryat, ademais de escribir contos como *The Werewolf* ('O lobishome') realizou unha memorábel contribución no seu romance *The Phantom Ship* ('O barco fantasma'), de 1839, que se baseaba na lenda do «Holandés errante», un barco fantasmal condenado a navegar eternamente nas proximidades do Cabo de Boa Esperanza.

Dickens destaca co seu conto *The Signalman* ('O sinaleiro'), unha historia dun presaxio sinistro e fantasmal, narrada segundo o estilo clásico e con tanta verosimilitude que se sitúa nos limiares da nova escola psicolóxica, aínda que as súas raíces continúen a ser góticas.

Por aquel tempo xurdiu unha onda de interese pola charlatanería espiritual, o hipnotismo, a filosofía hindú e andrómenas semellantes, algo bastante parecido ao que acontece nos nosos días. Iso provocou a aparición dunha cantidade considerábel de relatos baseados en temas «psíquicos» e pseudocientíficos. O prolífico e popular novelista Edward

Bulwer Lytton foi o perpetrador de moitos deles e, malia o seu estilo basto e o seu romanticismo oco, soubo dotar as súas obras dun certo encanto estraño indubidabelmente atractivo.

*The House and the Brain* ('A casa e o cerebro'), con alusións «rosacruces» e figuras malignas e inmortais inspiradas no misterioso cortesán de Luís XV, Saint Germain, sobreviviu como un dos mellores contos de casas enmeigadas. A novela *Zanoni*, de 1842, contén elementos semellantes pero máis elaborados, e introduce o concepto dunha esfera de existencia vasta e descoñecida, paralela ao noso mundo e vixiada por un terríbel «Morador do Limiar», que embruxa e persegue a todo aquel que tenta penetrar nesas rexións e fracasa na empresa. Velaquí temos unha confraría benigna que perdurou a través dos séculos até ficar reducida a un só discípulo, e no rol de heroe a un antigo feiticeiro caldeco conservado na flor da súa idade, que morre guillotinado durante a Revolución Francesa.

Malia que se acha desfigurada polos artificios convencionais do romance e por un envurullado simbolismo didáctico, *Zanoni* é un bo exercicio de novela romántica e os lectores non excesivamente sofisticados pódena ler con interese. Resulta cómico mencionar que o autor, cando tenta describir unha iniciación máxica, tivo que recorrer ao vello e sempre útil castelo gótico.

En *A Strange Story* ('Unha historia estraña') de 1862, Bulwer Lytton amosa unha grande melloría na creación de imaxes e atmosfera sobrenatural; malia a súa ampla verba, a un argumento que dá voltas arredor de coincidencias sempre oportunas e un fedor viciado de pseudociencia que faría as delicias do prosaico lector vitoriano, a novela está dotada dunha grande efectividade e mantén o interese grazas a moitas e poderosas escenas e atmosferas fantásticas. Máis unha vez

achámonos co dono do elixir da vida, encarnado na figura do desalmado feiticeiro Margrave, cuxas sinistras intrigas contrastan dramaticamente sobre o moderno pano de fondo dunha apracíbel vila inglesa e dos montes australianos. Outra volta atopámonos coa presenza dun ominoso mundo espectral no mesmo ar que nos rodea —que agora se suxire con máis forza e vitalidade que en *Zanoni*—. Unha das tremendas pasaxes de invocación, cando un espírito luminoso e malvado obriga o heroe a erguerse no seu soño, tornar unha estraña vara exipcia e invocar presenzas sen nome no pavillón enmeigado dun famoso alquimista do Renacemento, resalta como unha escena sen paralelo na literatura de terror. Apenas se suxire ou se menciona o estritamente preciso. Unhas palabras descoñecidas sonlle ditadas dúas veces ao somnábulo e cando el as repite a terra treme e todos os cans da contorna ladran cando unhas sombras informes e apenas visíbeis se arrastran baixo o luar. Cando o obrigan a repetir unha terceira serie de palabras descoñecidas, o espírito do somnábulo rebélase, como se a alma recoñecese os horrores últimos e abismais que a mente consciente ignora. Á fin, a aparición dunha noiva ausente e anxelical rompe o maligno feitizo. Este fragmento ilustra moi ben de que xeito Lord Lytton era quen de superar a súa pomposidade e o seu romanticismo baleiros para acadar esa esencia clara do medo artístico que pertence ao dominio da poesía. Cando describe algúns detalles das invocacións, Lytton amosa os seus serios estudos ocultistas, durante os que coñeceu o estraño erudito e cabalista francés Alphonse Louis Constant («Eliphas Levy») que aseguraba posuír os segredos da antiga maxia e ser quen de evocar o espírito do feiticeiro grego Apolonio de Tiana, que viviu na época de Nerón.

Esta tradición romántica, semi-gótica e cuase-moral foi continuada no século XIX por autores tales como Joseph Sheridan LeFanu, Wilkie Collins, o tardío Sir H. Rider Haggard, autor de *She* ('Ela'), unha novela digna de mención, Sir Arthur Conan Doyle, H. G. Wells e Robert Louis Stevenson, o último dos cales, malia unha terríbel inclinación por unha afectación alegre de máis, entregounos obras verdadeiramente clásicas como *Markheim*, *The Body-snatcher* ('O ladrón de cadáveres'), ou *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* ('O doutor Jekyll e Mr. Hyde). Podemos afirmar que esa escola continúa viva, pois a ela pertencen claramente algúns dos nosos contos de terror contemporáneos que se especializan nos acontecementos máis que nos detalles de atmosfera, que se dirixen ao intelecto máis que á imaxinación. Esta corrente de corte impresionista cultiva un *glamour* luminoso a cambio da tensión maligna ou a verosimilitude psicolóxica e relaciónase claramente coa humanidade e o seu benestar. Esta narrativa ten unha forza que non se pode negar, e grazas ao seu «elemento humano» atrae un público maior que o que consegue o xenuíno pesadelo artístico. No entanto, non chega a ser tan poderosa como a última, pois un produto diluído non pode acadar nunca a intensidade dunha esencia concentrada.

Absolutamente única como novela e como obra de terror é a moi afamada *Wuthering Heights* ('Cumios borrascosos'), de 1847, escrita por Emily Brönte, coas súas demenciais paisaxes dos páramos recónditos de Yorkshire, varridos polo vento e as vidas distorsionadas e violentas que os habitan. Malia que a historia trata principalmente das paixóns humanas en conflito e agonía, o titánico escenario cósmico que serve como pano de fondo para a acción permite que o terror xurda na súa forma máis espiritual. Heathcliff, o heroe-vilán desta novela, é un estraño neno abandonado que se expresa só nun curioso galimatías, e

que é rescatado das rúas por unha familia á que precipita na ruína. Máis dunha vez chégase a suxerir que se trata dun espírito diabólico e non dun ser humano, e o irreal adquire perfís insinuantes na experiencia dun visitante que sente arrepiós ao ouvir o pranto dun neno fantasma nunha xanela. Entre Heathcliff e Catherine Earnshaw existe unha relación moito máis fonda e terríbel que o amor humano. Logo da morte de Catherine, Heathcliff profana a súa sepultura en dúas ocasións e vese acosado por unha presenza intanxíbel que non pode ser outra cousa que o espírito da finada, que aos poucos vai invadindo a súa existencia até que á fin o home percibe a proximidade dunha unión mística. Afirma decatarse de que está a piques de se producir unha estraña mudanza e deixa de se alimentar. De noite pasea polos arredores da casa ou abre a xanela a carón do seu leito. Cando morre, a xanela continúa aberta para o vento e a chuvia, e un estraño sorriso ilumina o seu rostro ríxido. Soterrano xunto ao túmulo que visitara frecuentemente durante dezaioito anos e os pequenos pastores do lugar aseguran que aínda segue a pasear coa súa Catherine no cemiterio e no páramo baixo a xistra. Os seus rostros adoitan aparecer tamén, nas noites de trebón, tras das xanelas de *Wuthering Heights*.

O terror arrepiante na obra de Emily Brönte xa non é un simple eco gótico, senón a tensa expresión da angustia do ser humano ante o descoñecido. Nese eido, *Cumios Borrascosos* converteuse no símbolo dunha transición literaria que inicia o crecemento dunha tendencia nova e saudábel.

## A LITERATURA ESPECTRAL NO CONTINENTE EUROPEO

A literatura de terror amosaba a súa puxanza e variedade no continente europeo. Os afamados relatos e novelas de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) son un grande expoñente, pola riqueza do seu ambiente e a madurez da súa estrutura, malia que tenden á lixeireza e á extravagancia e carecen deses magníficos momentos de medo estarrecedor que un escritor menos sofisticado ca el xa acadara. Polo xeral as súas obras tenden ao grotesco máis que ao terríbel. O máis artístico de todos os relatos fantásticos continentais é a clásica *Undine* ('Ondina'), de 1814, do escritor alemán Friedrich Heinrich Karl, barón da Motte Fouque. Nesta historia dun espírito das augas que casa cun mortal e xa que logo adquire unha alma humana, dáse unha delicada feitura de artesanía literaria que a distingue en todos os aspectos e unha naturalidade que a achega ao verdadeiro mito folclórico. En realidade é unha derivación dun conto que o médico e alquimista Paracelso narrou no seu *Tratado* sobre os espíritos elementais.

Ondina, filla dun poderoso príncipe das augas, foi entregada de nena a cambio da filla dun pescador, para así conseguir unha alma ao casar cun humano. Coñece o mozo cabaleiro Huldbrand na cabana do seu pai adoptivo, situada xunto ao mar e nas proximidades dunha fraga enmeigada e moi axiña casa con el para o acompañar ao seu antigo castelo de Ringstetten. Con todo, Huldbrand, molesto pola relación da súa dona co sobrenatural e moi especialmente polas aparicións do seu tío, o maligno espectro Kuhleborn, afástase da súa muller e séntese atraído por Bertalda, que resulta ser a filla do pescador á que cambiaron por Ondina. Finalmente, durante unha viaxe polo Danubio, Huldbrand monta en cólera por unha acción inocente da súa esposa e pronuncia unhas iradas palabras que, segundo a lenda, obrigan a Ondina a regresar ao seu elemento sobrenatural, do cal ela pode, segundo as leis da súa especie, regresar só unha vez, para matalo, quírao ou non, se resulta ser infiel á súa memoria. Logo, cando Huldbrand está a piques de casar con Bertalda, Ondina regresa para cumprir co seu aborrecíbel deber e quíttalle a vida. Cando enterran o mozo no sepulcro dos seus pais, unha figura feminina branca como a neve e cuberta cun veo aparece entre as carpideiras, mais desaparece logo da cerimonia sen deixar rastro. No seu lugar vese xurdir un pequeno manancial que rodea co seu murmurio o sepulcro e vai desembocar nun lago próximo. A partir de entón os aldeáns sinalan a fonte prodixiosa e afirman que Ondina e Huldbrand están unidos na morte.

Moitas pasaxes deste conto amosan a Fouque como un artista do xénero macabro, principalmente nas súas descrições do bosque enmeigado cos seus xigantescos homes de branco e outros terrores menos tanxíbeis, que aparecen na primeira parte da narración.

Non tan coñecida como *Ondina*, notábel no entanto polo convincente do seu realismo e pola ausencia de elementos góticos tradicionais, é a novela *Maria Schweidler, die Bernsteinhexe* (traducida ao inglés como *The Amber Witch*, ‘A bruxa de ámbar’) de Wilhelm Meinhold, outro produto do xenio fantástico alemán de comezos do século XIX. Este relato ambientado nos tempos da guerra dos Trinta Anos, pretende ser o manuscrito dun sacerdote, achado nunha vella igrexa de Coserow e que narra a historia da filla do cronista, Maria Schweidler, acusada falsamente de bruxaría. A moza atopa un depósito de ámbar que mantén en segredo por varias razóns, e a riqueza obtida con iso acentúa as sospeitas, sospeitas alimentadas pola malicia dun fidalgo cazador de lobos, Wittich Appelmann, quen procurara en balde os seus favores. As maquinacións dunha verdadeira bruxa, que despois sofre un terríbel castigo sobrenatural na cadea sonlle imputadas á desvalida Maria, e logo dun particular proceso por feitizaría, onde a obrigan a confesar baixo tortura, está a piques de ser levada á fogueira cando é rescatada xusto a tempo polo seu amante, un mozo noble dunha comarca próxima.

A gran forza do relato de Meinhold reside no seu clima, dunha verosimilitude e realismo francamente desconcertantes, que aumenta o noso suspenso e reforza a nosa percepción do invisíbel, ao nos convencer de que eses acontecementos ameazantes poden ser verdadeiros ou, cando menos, próximos á verdade. De feito, está dotado dun realismo tan verosímil que unha revista popular publicou os principais capítulos da novela como se fose un feito real que tivera lugar no século XVII.

Na xeración actual a literatura fantástica alemá está ben representada polo novelista Hanns Heinz Ewers, quen pon de manifesto



nas súas escuras imaxinarias un coñecemento eficaz da psicoloxía moderna. Novelas como *Der Zauberlehrling* ('O aprendiz de feiticeiro') e *Alraune* ('A mandrágora'), e contos como *Die Spinne* ('A araña') poñen de relevo unhas calidades que as elevan ao nivel dun verdadeiro clásico.

Pero a literatura francesa, igual que a alemá, tamén foi moi efectiva no reino do espectral. Victor Hugo en historias como *Hans d'Islande* ('Hans de Islandia'), e Balzac en *La Peau de Chagrin* ('Pel de zapa'), *Seraphita* e *Louis Lambert*, ambos os dous empregan o sobrenatural en maior ou menor medida, mais así e todo fano polo xeral cun certo obxectivo humanístico e sen a sincera e demoníaca intensidade do artista que comunga nas sombras. É en Theophile Gautier onde achamos pola primeira vez un auténtico sentido francés do mundo irreal e onde aparecen misterios espectrais que, aínda que non os use continuamente, recoñéceos decontado como algo auténtico e profundo. Contos como *Avatar*, *Le pied de momie* ('O pé da momia') e *La morte amoreuse* ('A morta namorada'), amosan imaxes que nos seducen, atormentan e ás veces nos infunden medo, mentres que as escenas de *Une nuit de Cléopâtre* ('Unha noite de Cleopatra) teñen unha forza moi intensa e expresiva. Gautier soubo capturar a alma máis recóndita do milenario Exipto, coa súa vida enigmática e a súa arquitectura ciclópea, e deixou plasmado para sempre o eterno horror das súas catacumbas abismais onde, até a fin dos tempos, millóns de cadáveres momificados miran fixamente as tebras cos seus ollos vidrosos, á espera dun chamado estarrecedor.

Gustav Flaubert continuou a tradición de Gautier en orxías de fantasía poética como *La Tentation de Saint Antoine* ('A tentación de Santo Antonio'), e se non fose pola súa forte inclinación cara ao realismo, poderíase converter nun supremo tecedor de tapices inquietantes. Máis

tarde a corrente divídese en dous e dá lugar a estraños poetas e creadores de fantasías da escola simbolista e decadente cuxos escuros intereses se centaban nas anomalías do pensamento e o instinto humanos máis que no autenticamente sobrenatural. Doutra banda tamén dá lugar a sutís narradores cuxos temas arrepiantes derivan directamente dos negros abismos da irrealidade cósmica. Entre os primeiros «escritores malditos» figura o ilustre poeta Charles Baudelaire, cunha grande influencia de Poe, como o supremo representante, mentres que o novelista psicolóxico Joris-Karl Huysmans, un auténtico fillo da fin de século, é a un tempo a suma e o colofón. A segunda categoría, de máis pureza narrativa, é a que segue Prosper Mérimée, cuxo relato *La Vénus d'Ille* presenta en prosa sólida e convincente o mesmo tema da estatua viva que Thomas Moore empregara na súa balada *The Ring* ('O anel').

Os contos de terror do poderoso e cínico Guy de Maupassant, escritos como se a súa tolemia final fose apoderándose del aos poucos, presentan particularidades curiosas. Trátase máis ben das efusións morbosas dunha mente realista en estado enfermo, e non o produto imaxinativo dunha visión naturalmente disposta cara á fantasía e sensíbel ás ilusións normais do descoñecido. Con todo, os seus contos son do máis profundo interese e suxiren con marabillosa intensidade a inminencia de terrores innomeábeis e os sufrimentos dun desgraciado individuo ameazado por entidades chegadas das tebras exteriores. Entre os seus contos, *Le Horla* ('O Horla') considérase a súa obra mestra. Nela fálanos da chegada dunha criatura invisíbel que se alimenta de auga e leite, subxuga as mentes, e que parece ser a vangarda dunha hoste de organismos extraterrestres chegados á terra para substituír o ser humano. Pode que esta narración tensa e angustiosa sexa única no seu

xénero particular, aínda que por certos detalles se cadra lle deba algo a un conto do americano Fitz-James O'Brien quen xa tratara o tema da criatura invisíbel. Outras creacións notábeis de Maupassant son os relatos *Qui sait?* ('Quen sabe?'), *Lettre d'un Fou* ('O Diario dun tolo'), *Le Loup* ('O lobo'), *Sur l'eau* ('No río') e o poema macabro titulado *Terreur* ('Terror').

Os colaboradores Erckmann-Chatrian enriqueceron a literatura fantástica francesa con moitas fantasías fantasmais como *Hugues-le-loup* ('O lobishome'), onde se cumpre o fado inexorábel dunha maldición hereditaria no marco dun típico castelo gótico. A capacidade destes escritores para trazar unha atmosfera de terrores nocturnos é enorme, malia a súa tendencia cara ás explicacións naturais e as marabillas científicas. Poucos son os contos que superen en arrepío a *L'Œil invisible* ('O ollo invisíbel'), a historia dunha bruxa maléfica que entretece feitizos nocturnos, que inducen os inquilinos do cuarto dunha taberna a se suicidaren. *L'oreille de la chouette* ('A orella do moucho') e *L'araignée-crabe* ('A araña de auga'), están inzados de escuridade e misterio, o último trata o moi común tema da araña xigante, empregando con demasiada frecuencia polos escritores de contos fantásticos. O contista Villiers de L'Isle Adam prolonga a escola do macabro, e o seu relato *La torture par l'espérance* ('A tortura pola esperanza') narra a cruel historia dun condenado á morte ao que se lle permite fuxir para que volva sufrir as angustias da captura. Algúns consideran este conto como o máis arrepiente da literatura. Esta clase de narrativa, con todo, non se integra na literatura fantástica, senón que forma un xénero propio, chamado *conte cruel*, onde as emocións son esnaquizadas por medio de frustracións, tormentos e horrores físicos. Os contos do escritor contemporáneo Maurice Level, que participan dese xénero, foron

rapidamente adaptados no teatro do Grand Guignol. En realidade, o xenio francés ten maior capacidade para tratar este naturalismo escuro que as suxestións do invisíbel, pois este último proceso require, para o seu mellor desenvolvemento, o misticismo inherente da mentalidade nórdica.

Un rebento moi florecente da literatura fantástica oculto durante moito tempo é o dos xudeus, que se mantivo vivo e se alimentou na escuridade a través da sombriza herdanza da antiga maxia oriental, a literatura apocalíptica e o cabalismo. A mentalidade semítica, como a céltica e a xermana, semella ter unha marcada inclinación mística e a riqueza das tradicións e lendas de fantasmas que sobreviven ocultos nos *ghettos* e as sinagogas é meirande do que un imaxina. O cabalismo, tan importante durante a Idade Media, é un sistema filosófico que explica o universo como emanacións da Deidade, e que involucra a existencia de estrañas rexións e criaturas espirituais á marxe do mundo visíbel, que poden albiscarse por medio de certas invocacións secretas. O seu ritual está entrefebrado de interpretacións místicas do *Antigo Testamento*, e dá un significado esotérico a cada letra do alfabeto hebreo, cousa que conferiu aos caracteres hebraicos unha especie de feitizo e potencia máxica na literatura popular. O folclore xudeu preservou gran parte do terror e o misterio do pasado, e unha investigación profunda desas fontes enriquecería moito a literatura fantástica. Os mellores exemplos da súa concreción artística até o momento son *Der Golem* ('O Golem'), de Gustav Meyrink, e a obra teatral *Der Dybbuk*, do escritor gauchó que se oculta tras o pseudónimo de «Ansky». O *Golem*, coas súas enfeitizadoras e escuras suxestións das marabillas e os terrores que asexan nas fronteiras da realidade, transcorre en Praga, e describe cunha gran mestría o antigo *ghetto* desa cidade coa súa paisaxe de tellados

fantasmagóricos. O título da novela deriva dun lendario xigante artificial supostamente creado e animado polos rabinos medievais mediante o uso de certas fórmulas misteriosas. *Der Dybbuk*, representada en América en 1925 e recentemente convertida en ópera, describe a posesión dun corpo humano pola alma dun morto. Tanto o golem como o dybbuk son figuras emblemáticas de frecuente utilización na tradición hebrea.

A terceira década do século pasado foi testemuña dun amañecer literario que afectou non só á historia do conto fantástico, senón tamén á do conto curto a un nivel global, e deu forma indirectamente ás tendencias e éxitos dunha grande escola estética europea. Como americanos temos a boa sorte de podermos reclamar como propio ese espertar, xa que estivo encarnado na figura do noso máis ilustre e desventurado compatriota, Edgar Allan Poe. A sona de Poe foi obxecto das máis curiosas flutuacións e agora está de moda entre a «vanguardia» minimizar a súa importancia de artista e a súa influencia, mais sería difícil para un crítico maduro e reflexivo negar o enorme valor da súa obra e a persuasiva potencia do seu intelecto como creador de visións artísticas. A verdade é que algunhas das súas concepcións puideron ser anticipadas, pero el foi o primeiro en concretar esas posibilidades e conferirlles unha forma suprema e unha expresión sistemática. Tamén é certo que os seus discípulos puideron superalo nalgúns textos illados. Porén, debemos insistir en que foi el o mestre que llelo ensinou empregando o exemplo e o precepto, a arte que eles

puideron perfeccionar ao teren o camiño aberto e a Poe como o seu guía. Fosen as que foren as súas limitacións, Poe acadou o que ninguén realizara ou puidera realizar antes, e a el debémoslle o conto de terror moderno na súa forma final e perfecta.

Antes de Poe, a meirande parte dos escritores fantásticos traballaban case a cegas, sen a debida comprensión dos fundamentos psicolóxicos do terror e co lastre do conformismo ante certas convencións literarias, tales como o final feliz, a recompensa á virtude e, polo xeral, un falso moralismo, derivado dunha aceptación dos valores populares e un engadido de pequenos anacos das emocións propias, tomando partido cos defensores das ideas artificiais do vulgo. Pola contra, Poe percibiu a impersonalidade esencial do verdadeiro artista e soubo que a función da literatura creativa era a de expresar e interpretar os acontecementos e as sensacións tal como son, sen importar o que proban, sexa bo ou malo, atractivo ou noxento, estimulante ou deprimente, co artista actuando sempre como un cronista atento e impersoal, lonxe do profesor tendencioso ou o vendedor de opinións. Poe observou lucidamente que todas as fases da vida e o pensamento eran un tema útil para o artista, e ao estar o seu espírito inclinado cara ao estraño e o tenebroso, decidiu facerse intérprete deses poderosos sentimentos que arrastran máis dor que pracer, máis ruína que prosperidade, máis terror que acougo, e que son en esencia adversos ou indiferentes ao sentir común da humanidade, o mesmo que á saúde, a cordura ou ao benestar xeral da especie.

Os fantasmas de Poe adquiriron así unha convincente malignidade que non posuían os de ningún dos seus antecesores e estableceu un novo grao de realismo nos anais do terror literario. Por outra banda, as súas intencións de impersonalidade artística apoiábanse nunha postura

científica que até aquel momento case non se coñecía, e por medio dela Poe estudaba a mente humana máis que os usos da novela gótica, e traballaba cun coñecemento analítico das xenuínas fontes do terror, que multiplicaba a intensidade das súas narracións e o liberaba dos absurdos inherentes á sinxela produción convencional de arrepíos. Con este exemplo á vista, os autores posteriores estaban naturalmente obrigados a seguilo, se desexaban competir dalgún xeito. Por isto, unha mudanza radical comezou a se producir na literatura do macabro. Poe, ademais, acadou un novo estilo de perfección técnica e malia que a día de hoxe algúns dos seus textos nos poidan parecer lixeiramente melodramáticos e pouco sofisticados, podemos rastrexar o seu indubidábel sinal en cousas tales como a presenza constante dunha atmosfera única e o obxectivo dun só efecto, o mesmo que a rigorosa selección de incidentes relacionados co argumento ou o clímax. Con toda xustiza pode dicirse que Poe inventou o conto moderno. A súa influencia, ao elevar a enfermidade e a perversidade a un nivel de temas que se podían expresar a nivel artístico, foi de longo alcance pois, avidamente recibido e intensificado polo seu famoso admirador francés Charles Baudelaire, convértese no núcleo dos principais movementos estéticos en Francia, o que fixo de Poe en certo sentido o pai dos decadentes e os simbolistas.

Poeta e crítico por natureza e talento, lóxico e filósofo por inclinación, Poe non era en absoluto un home carente de defectos. Están as súas pretensións de profundo e escuro humanista, os seus erróneos intentos dun humor forzado e os seus moi frecuentes arranques de crítica prexuízosa, cousas todas ben coñecidas e que se lle poden perdoar. Máis aló e por riba de todo iso, que rebaixa todo anterior até un tamaño insignificante, estaba a visión maxistral do terror que rolda arredor e dentro de nós, e do verme que se mexe no



espantosamente próximo ao abismo. Bosquexando todos os terrores existentes nesa parodia colorista chamada existencia e nesa solemne mascarada que denominamos pensamento e sentimento humanos, esa visión ten o poder de se proxectar en escuras e máxicas transmutacións e cristalizacións. Na América estéril de mediados do século pasado xurdiu de súpeto un espléndido xardín de fungos pezoñosos alimentados pola lúa, que xamais puideron lucir nin sequera as infernais abas de Saturno. Os poemas e os contos sustentan a esencia do pánico cósmico. O corvo cuxo pico se crava no corazón, os vampiros que tanxen as campás en torres fedorentas, a tumba de Ulalume na escura noite de outubro, os maxestosos capiteis baixo as ondas, «a rexión salvaxe e misteriosa que descansa, sublime, alén do Tempo e do Espazo», todo iso e moito máis nos observa entre o repenicar maníaco e o pesadelo febril da poesía. E na prosa ábrese fronte a nós as mesmas bocas do inferno, anormalidades inauditas que insinúan lixeiramente o poder dunhas palabras de cuxa inocencia apenas dubidamos, até que a voz rota e sonora do narrador, tensa de emoción, nos revela as temíbeis implicacións: siluetas e presenzas demoníacas adormentadas, que espertan subitamente nun instante de fobia e carrexan a tolemia, ou dan bandazos en ecos memorábeis e cataclísmicos. Un aquelarre de bruxas do horror que esgaza os mantos do decoro, unha visión tanto máis monstruosa debido á destreza científica que fai que cada detalle se sitúe, con aparente facilidade, en relación ás coñecidas miserias da vida material.

Os contos de Poe son, abofé, de diferentes clases; algúns deles conteñen unha esencia máis pura de horror espiritual que outros. Os relatos de lóxica e raciocinio, precursores do moderno conto de detectives, non cabe incluílos na literatura sobrenatural. Certas

narracións, seica influídas por Hoffmann, posúen unha extravagancia que as relegan ao límite do grotesco. Outro grupo de contos mergúllanse na psicoloxía anormal e a monomanía. O seu efecto é pavoroso, pero non fantástico. Unha parte fundamental deles, no entanto, representa a literatura de terror sobrenatural nas súas formas máis sobranceiras e confire ao seu autor un lugar permanente e inamovíbel como deidade e manancial de toda a literatura diabólica moderna. Quen pode esquecer o terríbel e imponente navío suspendido ao bordo das ondas abismais no *MS Found in a Bottle* ('O manuscrito achado nunha botella')? A escura suxestión das súas monstruosas dimensións e antigüidade incalculábel, a sinistra tripulación de inauditos anciáns, e a súa temíbel e inexorábel viaxe cara ás rexións do sur, a través dos xeos da noite antártica, impulsado por unha corrente irresistible e demencial cara ao bulebulé insondábel que será a súa perdición.

Logo temos ao inexpresivo M. Valdemar, hipnotizado durante sete meses despois de morto e que deita uns laios frenéticos un momento antes de que a fin do experimento o deixe convertido en «unha masa case líquida de podremia horríbel e detestábel.» En *The Adventures of Arthur Gordon Pym* ('As aventuras de Arthur Gordon Pym') os viaxeiros chegan, en primeiro lugar, a unha estraña rexión do polo sur habitada por terríbeis salvaxes e onde non existe a cor branca. Enormes barrancos de rocha teñen a forma de titánicos caracteres exipcios que deletrean sinistros arcanos da Terra. Logo visitan unha rexión de maiores misterios onde todo é branco: os estraños paxaros, as figuras colosais que vixían unha inmensa ferverza de néboa que cae desde unhas alturas imposíbeis sobre un tórrido mar leitoso. O relato titulado *Metzengerstein* arrepiáanos coas súas malignas insinuacións sobre unha

monstruosa metempsicose, o fidalgo demente que incendia os cortellos do seu inimigo hereditario, o colosal cabalo que foxe do edificio en chamas despois da morte do seu dono, o fragmento perdido do antigo tapiz onde aparecía o xigantesco cabalo do antepasado da vítima durante as Cruzadas, o salvaxe e constante galopar do tolo sobre o gran corcel e o seu odio e temor da besta, as necias profecías que pesan sobre as familias inimigas e finalmente, o incendio do palacio do demente e a súa morte no medio das chamas. Logo, o fume que xorde das ruínas queimadas toma a forma dun cabalo enorme. *The Man of the Crowd* ('O home da multitude') cóntanos a historia dunha persoa que percorre sen descanso as rúas durante o día e a noite para se mesturar entre a xente, como se lle causase arrepío a soidade. O relato posúe efectos máis discretos, mais non implica outra cousa que o máis puro terror cósmico. A mente de Poe xamais se afastaba do terror e a decadencia e en cada conto, poema, ou diálogo filosófico descubrimos unha tensa impaciencia por se mergullar nos abismos insondábeis da noite, rachar o veo da morte e reinar na fantasía como amo e señor dos misterios do tempo e do espazo.

Algúns contos de Poe posúen unha perfección case absoluta na súa estrutura artística que os converte en verdadeiros faros no eido do conto. Cando quería, Poe sabía dar á súa prosa un exquisito molde poético, polo que empregaba ese antigo estilo oriental de frases adobiadas e reiteracións bíblicas, que empregaron con tanto éxito escritores posteriores como Oscar Wilde e Lord Dunsany. Cando facía isto, o resultado era un efecto de fantasía lírica case narcótico, os arabescos oníricos do opio na linguaxe dos soños, onde cada cor sobrenatural e cada imaxe grotesca toma forma nunha sinfonía de acordes semellantes. *The Masque of the Red Death* ('A máscara da morte

*vermella*'), *Silence* ('Silencio') e *Shadow* ('Sombra'), son sen dúbida poemas en todo o sentido da palabra, agás na métrica, e conseguen a súa forza e efecto mediante cadencias auditivas e imaxinaria visual. No entanto, é en dous dos seus relatos menos conscientemente poéticos, *Ligeia* e *The Fall of the House of Usher* ('A caída da casa Usher'), —especialmente no último— onde atopamos eses cumios artísticos onde Poe reina como o supremo miniaturista literario. De argumento simple e directo, eses contos deben a súa brillante maxia ao hábil desenvolvemento que se manifesta na selección e localización de cada pequeno incidente. *Ligeia* narra a historia dunha muller de alto berce e orixe misteriosa, que regresa logo de morta para tomar posesión do corpo da segunda esposa do seu marido, na que mesmo consegue impor a súa aparencia física sobre o cadáver temporalmente reanimado da súa vítima. Malia certa prolixidade e lentitude, o conto alcanza o seu desenlace cunha forza irresistible. *Usher*, cuxa superioridade en detalle e proporción é moi marcada, suxire dun xeito estarrecedor a vida escura das cousas inorgánicas e desprega unha trindade de entidades anormalmente entrelazadas no solpor dunha historia familiar —un irmán, a súa irmá xemelga e a súa mansión antiquísima, todos compartindo unha alma única e unha morte simultánea.

Estas concepcións extravagantes, que poderían resultar torpes en mans inexpertas, transfórmanse baixo a maxia de Poe en terrores claros e convincentes que enfeitizan as nosas noites, todo grazas á perfecta comprensión por parte do autor da mecánica e fisioloxía do medo e a estrañeza, a énfase nos detalles esenciais, a selección exacta das discordancias que preceden ao medo, os incidentes e alusións que se insinúan como símbolos ou heraldos do sinistro desenlace, as brillantes modulacións do clima opresivo e o perfecto encaixe que outorga unha

continuidade sen fallos a todo o relato até o momento do inexorábel e estarrecedor clímax, os delicados matices de paisaxe e escenario que outorgan vitalidade á atmosfera e á ilusión que se pretende lograr e outros principios desta índole, algúns demasiado sutís que escapan á sinxela comprensión dun simple comentarista. É posíbel que nos seus contos atopemos melodrama e inxenuidade. Segundo din, existía un cabaleiro francés que non podía aturar a lectura de Poe agás na tradución elegante e modulada de Baudelaire, mais esas eivas están totalmente eclipsadas polo poderoso e innato sentido do espectral, o morboso e o horrendo que xorde de cada célula da mente creativa do artista e que sela as súas obras macabras coa marca imperecedoira do xenio máis sublime. Os contos fantásticos de Poe están vivos, mentres o esquecemento arrastra a tantos outros.

Igual que os seus colegas no xénero, Poe sobresaía no manexo de incidentes e os efectos narrativos máis que no retrato dos personaxes. O seu típico protagonista é, polo xeral, un cabaleiro de alta casa e circunstancias opulentas, sombrizo, elegante, orgulloso, lánguido, intelectual, dotado dunha gran sensibilidade, caprichoso, introspectivo, solitario e, por veces, un pouco louco; moi versado en coñecementos estraños e escuramente ambicioso por penetrar nos misterios máis escuros do universo. Agás o seu nome altisoante, este personaxe ten xa pouco que ver cos das primeiras novelas góticas, pois non é nin o heroe de cartón nin o vilán diabólico do romance *Ludoviciano*. Porén, posúe indirectamente unha especie de relación xenealóxica, dado que as súas calidades escuras, antisociais e ambiciosas teñen o forte sabor do característico heroe byroniano, quen á súa vez é un fillo dos góticos Manfredos, Montonis e Ambrosios. Moitos dos seus trazos semellan derivados da propia psicoloxía de Poe, que durante certo tempo tivo

moito desa depresión, sensibilidade, aspiracións sublimes, soidade e extravagancia que el atribúe ás súas solitarias e arrogantes vítimas do Fado.

## A TRADICIÓN SOBRENATURAL EN AMÉRICA

O público para o que escribía Poe, malia que na súa meirande parte non apreciaba a súa arte, non estaba pouco afeito aos seus temas terroríficos. América, alén de herdar as escuras tradicións do folclore europeo, contaba cun fondo lendario de asociacións sobrenaturais do que beber, igual que as lendas de fantasmas xa foran recoñecidas como material de proveito para a literatura. Charles Brockden Brown lograra unha gran sona cos seus romances ao estilo de Ann Radcliffe, e Washington Irving, que elaboraba con grande elegancia unhas fábulas estarrecedoras, converteuse axiña nun clásico. Esta herdanza lendaria proviña, como Paul Elmer More xa sinalou, do profundo interese espiritual e teolóxico dos primeiros colonos, ao que se sumaba a natureza estraña e descoñecida do vasto territorio que tiñan ante eles: o eterno crepúsculo no corazón dos inmensos e sombrizos bosques que podían agochar toda clase de terrores, as hordas de indios con aspecto estraño e silandeiro e os seus hábitos violentos que parecían suxerir unha orixe infernal, a influencia dunha teocracia puritana que deu lugar a toda clase de ideas

sobre as relacións do ser humano co Deus severo e vingativo dos calvinistas e sobre todo do seu terríbel adversario, sobre o cal se falaba insistentemente nos púlpitos cada domingo, e a morbosa introspección que se cultivaba na soidade dos escuros bosques e que carecía de toda diversión normal, vidas atafegadas polos mandamentos relixiosos a un exame de conciencia e a unha perversa represión das emocións, configurando, por riba de todo, unha vida de mera e sinistra loita pola supervivencia. Todas estas cousas conspiraban para producir un ámbito no que os murmuros obsesivos de anciás sinistras se escoitaban alén da esquina da cheminea e onde os relatos de bruxaría e de monstruosidades secretas e incríbeis viviron moito tempo despois dos días arrepiantes do pesadelo de Salem.

Poe representa a corrente máis nova, desilusionada e tecnicamente perfecta da literatura fantástica que xurdiu deste terreo fértil. Outra corrente que representa a tradición dos valores morais, da reserva xentil, e unha fantasía tranquila e suave tocada só lixeiramente polo grotesco está representada por outra figura famosa, incomprendida e solitaria das letras norteamericanas, o retraído e sensíbel Nathaniel Hawthorne, nado na antiga Salem e bisneto dun dos sanguinarios xuíces dos procesos por bruxaría. En Hawthorne non se acha presente nin a violencia, nin a ousadía, nin o colorido de Poe. Tampouco observamos nel a malignidade cósmica, o intenso sentido dramático e a arte impersoal do autor de *O Corvo*. Aquí, no entanto, temos unha alma xentil sufocada polo puritanismo de Nova Inglaterra. Sombrizo e melancólico, aflixido por un universo inmoral que en todos os lugares vulnera os esquemas convencionais que os nosos antepasados consideraban como unha lei divina e inmutábel. O Mal, unha forza moi real para Hawthorne, é un adversario que anda á espreita, asexante e



conquistador. Na fantasía do autor o mundo visíbel transfórmase nun escenario de traxedias e infortunios infinitos, arrodeado e enchido de presenzas incorpóreas que apenas se poden concibir e que loitan pola supremacía e moldean os destinos dos desventurados mortais, mergullados no autoengano e as ilusións vas. O legado da tradición fantástica en América perténcelle especialmente a el, que albiscou a escura e tristeira multitude de fantasmas que se agochan tras as aparencias comúns da vida, pero a paixón polo alegórico non lle impediu interesarse polas impresións, sensacións e beleza da arte narrativa en si propia. Necesitaba tecer a súa fantasía nalgún tapiz melancólico de deseño didáctico ou alegórico onde, cun cinismo suave e resignado, podía despreparar unha inxenua sentenza moral da perfidia dos seres humanos polos cales, con todo, non podía deixar de sentir agarimo e empatía malia ser espectador da súa hipocrisía. O terror sobrenatural, xa que logo, non é un obxectivo de primeiro nivel na obra de Hawthorne, malia que os seus impulsos estaban entretecidos dun xeito tan fondo na súa personalidade, que non podía evitar suxerilos con toda a forza do seu xenio cando invocaba o mundo irreal para ilustrar o sermón que quería predicar.

Podemos seguir o ronsel desta fantasía amábel, fuxidía e sutil ao longo de toda a súa obra. O estado de ánimo que a producía atopou unha magnífica cristalización nas adaptacións «góticas» para nenos dos contos clásicos, que se inclúen nos volumes *A Wonder Book* ('*Un libro das maravillas*') e *Tanglewood Tales* ('*Contos de Tanglewood*'), e noutras ocasións dedicábase a deseñar unha certa estrañeza ou un meigallo intanxíbel e maligno arredor de acontecementos que non tiñan nada de «sobrenatural». Isto acontece por exemplo na novela póstuma *Dr. Grimshawe's Secret* ('*O segredo do doutor Grimshawe*'), onde se describe

cunha especial repulsión unha casa que aínda existe en Salem, a carón do antigo cemiterio de Charter Street. En *The Marble Faun* ('O fauno de mármore'), cuxo argumento bosquexou nunha vila de Italia que se supuña enmeigada, latexa un escenario inmenso de fantasía e misterio apenas visíbel a ollos do lector común e ao longo da novela percibimos a presenza de sangue fabuloso que corre polas veas dos mortais, nunha historia que non deixa de ser apaixonante malia o persistente íncubo da alegoría moral, a propaganda antipapal e certos toques de puritanismo, que levaron o escritor moderno D. W. Lawrence a falar inxustamente sobre o autor. *Septimius Felton*, unha novela póstuma cuxa idea debía formar parte do inconcluso *Romance de Dolliver*, trata o tema do elixir da vida dun xeito ben acaído, mentres que as notas que ían formar un conto nunca escrito e que ía levar por título *The Ancestral Footstep* ('A pegada ancestral'), amosa o que Hawthorne podería conseguir coa súa versión persoal da antiga superstición inglesa dunha familia maldita, cuxos membros deixaban pegadas de sangue ao camiñar, tema que aparece dun xeito secundario tanto en *Septimius Felton* como en *Dr. Grimshawe's Secret*.

Moitos contos de Hawthorne son fantásticos, xa sexa por atmosfera ou incidente. *Edward Randolph's Portrait* ('O retrato de Edward Randolph'), que se inclúe en *Legends in the Province House* ('Lendas da Casa Provincial'), ten os seus momentos diabólicos. *The Minister's Black Veil* ('O veo negro do maxistrado'), baseada nun feito real, e *The Ambitious Guest* ('O hóspede ambicioso') suxiren moito máis do que contan, mentres que *Ethan Brand*, fragmento dunha novela sen rematar, alcanza as alturas do verdadeiro terror cósmico co seu bosquejo de outeiros salvaxes e dos abatidos e ardentes fornos de cal, e o seu retrato do «imperdoábel pecador» byroniano, cuxa vida de tormento finaliza cunha

gargallada terríbel que resoa na noite, mentres busca o seu descanso entre as labaradas do forno. Os cadernos de notas de Hawthorne fálannos dos contos fantásticos que escribiría se vivise máis anos, un bosquejo especialmente suxestivo refírese a un desconcertante forasteiro que adoita aparecer de cando en vez en reunións públicas. Logo descubrimos de que fora visto entrando e saíndo dunha antiga tumba.

Mais a obra principal do noso autor no xénero fantástico, pola unidade artística do conxunto, é a famosa e exquisitamente traballada novela *The House of the Seven Gables* ('A casa dos sete tellados'), onde o peso inexorábel dunha maldición ancestral se desenvolve cun poder sorprendente contra o sinistro pano de fondo dunha casa moi antiga de Salem, unha desas construcións góticas de tellados picudos que constituían as primitivas edificacións dos pobos costeiros de Nova Inglaterra, mais que desapareceron despois do século XVII para dar lugar ao estilo máis familiar dos tellados ao estilo clásico xeorxiano, agora coñecido como «colonial». Daqueles antigos edificios góticos apenas quedan unha ducia que poidan admirarse en toda a súa plenitude ao longo de Norteamérica, mais unha desas casas, ben coñecida por Hawthorne, aínda existe en Turner Street, Salem, e el sinálaa, cunha autoridade máis que dubidosa, como escenario onde se inspira a historia. Semellante edificio, cos seus faiados fantasmais, as súas chemineas amoreadas, os seus puntais grotescos e as súas xanelas enreixadas de cristais romboides, é por certo un obxecto ben calculado para suxerir pensamentos escuros e que conforma un grande exemplo da escura época do puritanismo cos seus horrores ocultos e alucinacións sobre meigas, que precedeu á beleza e amplitude do século XVIII. Hawthorne viu moitas desas casas na súa mocidade e coñecía as

historias sinistras relacionadas con algunhas delas. Escoitou, tamén, os rumores que se referían á maldición que pesaba sobre a súa familia como resultado da severidade do seu bisavó durante os procesos por bruxaría en 1692.

Deste escenario xurdiu o conto inmortal, a maior contribución de Nova Inglaterra á literatura fantástica, e podemos sentir axiña a autenticidade da atmosfera que se nos presenta. A clara imaxe do arcaico edificio baixo a sombra dos umeiros, cos seus muros denegridos e cubertos de carriza, a malignidade ominosa do lugar, reflectida na historia do seu construtor, o vello coronel Pyncheon, que arrincou a terra con peculiar violencia das mans do seu dono, Matthew Maule, a quen condenou ao cadafalso por feitizaría no ano do pánico. Maule morreu maldicindo o vello Pyncheon: «Deus halle dar sangue para beber», e as augas do antigo pozo da terra roubada tornáronse amargas. O fillo de Maule, carpinteiro de profesión, consentiu en construír a gran mansión dos tellados para o inimigo do seu pai, mais o coronel morreu estrañamente o día da súa inauguración. Logo sucedéronse xeracións de estraños acontecementos, sempre con rumores estraños sobre os poderes escuros dos Maule e as mortes terribes que algunhas veces se daban no seo da familia Pyncheon.

A malignidade sombriza da vella mansión, case tan palpábel como a da casa de Usher de Poe, aínda que dun xeito máis sutil, enchoupa o relato igual que un *leitmotiv* enchoupa unha ópera trágica; e cando chegamos ao miolo da historia, observamos a familia Pyncheon nun lamentábel estado de decadencia. A pobre anciá Hepzibah, a excéntrica dama que foi a menos; o infantil e desafortunado Clifford, acabado de ceibar dun encarceramento inxusto; o astuto e pérfido xuíz Pyncheon, case unha reencarnación do vello coronel; todos eses personaxes son

símbolos poderosos que harmonizan dun xeito admirábel co xardín enfermo e as aves anémicas. É case desafortunado incluír un final feliz, que se dá por mor da unión da enérxica Phoebe, última descendente dos Pyncheon, co atractivo mozo que resulta ser o último dos Maule. Supostamente ese matrimonio remata coa maldición. Hawthorne evita toda violencia de linguaxe ou movemento e mantén o sobrenatural firmemente ancorado no fondo. Con todo, algunhas visións fuxidías contribúen amplamente a soste a atmosfera e a redimir a obra da pura aridez alegórica. Incidentes como o meigallo que cae sobre Alice Pyncheon no século XVIII e a música espectral do seu clavicordio que anuncia unha morte na familia, isto último unha variedade dun inmemorial mito ario, enlazan a acción directamente co sobrenatural; mentres que a vixilia nocturna do vello xuíz Pyncheon no antigo salón mentres o reloxo tanxe dun xeito estarrecedor, é unha escena de horror xenuíno e conmovedor. O xeito en que a morte do xuíz se presinte a través dos movementos dun estraño gato na xanela, moito antes de o lector ou calquera dos personaxes o intúan, é un toque de xenio que Poe non superaría. O estraño gato continúa a súa vixilancia na mesma xanela durante toda a noite e ao día seguinte, como se estivese a agardar por algo. É sen dúbida o psicopompo do mito primitivo, adaptado e modernizado cunha habilidade sen límites.

Con todo, Hawthorne non deixou unha posteridade literaria ben definida. A súa personalidade artística e as súas actitudes pertencen á época que se fecha con el. Porén, é o espírito de Poe o que comprendeu con tanta claridade e realismo as bases da atracción do terror e o mecanismo correcto para o conseguir, e foi a súa influencia a que perdurou.

Entre os primeiros discípulos de Poe debe mencionarse o brillante mozo irlandés Fitz-James O'Brien (1828-1862) que se nacionalizou norteamericano e morreu na Guerra Civil. Foi el o que rubricou *What was it?* ('*Que foi iso?*'), o primeiro conto de auténtico valor literario sobre unha criatura tanxíbel á que ninguén pode ver, e prototipo de *O Horla* de Maupassant. O'Brien foi tamén o creador do inimitábel conto *Diamond Lens* ('*A lente de diamante*'), onde un mozo microscopista descobre a unha ninfa no mundo infinitesimal dunha pinga de auga e namórase dela. A prematura morte de O'Brien, sen dúbida privounos dalgúns contos maxistras de estrañeza e terror, aínda que o seu xenio non era, estritamente falando, da mesma calidade titánica que caracterizaba a Poe e a Hawthorne.

Máis próximo á auténtica grandeza era o excéntrico e taciturno xornalista Ambrose Bierce, nacido en 1842, quen tamén loitou na Guerra Civil, mais que sobreviviu para escribir algúns contos inmortais e desaparecer en 1913 no medio dunha grande nube de misterio, como calquera das que el convocara na súa fantasía de pesadelo. Bierce foi un satírico e panfletista con gran sona, mais o principal da súa reputación artística está nos seus amargos e salvaxes contos, boa parte deles relacionados coa Guerra Civil, e que constitúen a máis vívida e realista expresión literaria dese conflito. Virtualmente todos os relatos de Bierce son contos de terror, e mentres moitos deles tratan tan só dos medos físicos e psicolóxicos nos límites da natureza, unha parte importante admite a presenza do maligno e sobrenatural, e forman un conxunto destacado no acervo da literatura fantástica norteamericana. Samuel Loveman, poeta e crítico contemporáneo, que foi amigo persoal de Bierce, resume deste xeito o xenio do «tecedor de sombras», no prefacio a algunhas das súas cartas:

«En Bierce a suxestión do terror mergúllase pola primeira vez non xa na prescrición ou prevención de Poe e Maupassant, senón nunha atmosfera definida e sinistramente precisa. As palabras, tan simples que un podería sentirse tentado a consideralas como unha limitación de escritor mercenario, adquiren un horror impío, unha transformación nova e inesperada. En Poe é un *tour de force*, en Maupassant un compromiso nervioso do flaxelado desenlace. Para Bierce, simplemente, o diabolismo contén nas súas atormentadas profundidades un medio lexítimo e confiábel para acadar unha fin. Con todo, en todo momento insístese nunha tácita confirmación coa natureza.»

«En *A morte de Halpin Frayser* as flores, a vexetación e as pólas e follas das árbores están magnificamente contrapostos á malignidade sobrenatural. Non se trata do usual mundo dourado, senón dun mundo enchoupado do misterio azul, estarrecedor e urxente dos soños. Curiosamente, o inhumano ten lugar neste mundo.»

A «inhumanidade» da que fala Loveman atopa o seu desafogo nunha rara vea de comedia sardónica e humor de cemiterio, e unha especie de deleite en imaxes de crueldade e tentadora desilusión. A primeira calidade está ben ilustrada por algúns dos subtítulos nos contos máis escuros, tales como «Un non sempre come o que está sobre a mesa», cando describe unha a autopsia, e «Un home aínda que espido pode estar en farrapos» en referencia a un corpo mutilado.

A obra de Bierce é, polo xeral, irregular. Moitos dos contos son obviamente mecánicos, e vense afectados por un estilo vulgar e artificioso derivado de modelos xornalísticos; pero a amarga malevolencia que rolda a través de todos eles é inconfundíbel, e algúns resaltan como cumios da narrativa de terror norteamericana. *The Death of Halpin Frayser* ('*A morte de Halpin Frayser*'), considerada por Frederic

Taber Cooper como o conto máis diabolicamente espectral da literatura anglosaxoa, fálanos dun corpo sen alma que vaga silandeiro na noite dun bosque fantasmal e terriblemente iluminado por un resplandor sanguinolento, e dun home acosado por recordos ancestrais que atopa a morte entre as gadoupas daquilo que algunha vez foi a súa amada. *The Damned Thing* ('A cousa maldita'), frecuentemente recompilado en antoloxías populares, é a crónica das horrendas devastacións dunha criatura invisíbel que rolda nos outeiros e algodoais. *The Suitable Surroundings* ('As circunstancias axeitadas') fala con particular sutileza e aparente simplicidade, do punzante sentido do terror que pode darse na palabra escrita. Neste relato, o contista fantástico Colston dille ao seu amigo Marsh: «Es valente dabondo como para lerre nun tranvía, pero nunha casa deserta, só, no bosque, durante a noite, bah! No peto levo un manuscrito que podería matarte.» Marsh le o manuscrito nas «circunstancias axeitadas» e morre. *The Middle Toe of the Right Foot* ('A deda media do pé dereito') está desenvolvido con torpeza, mais posúe un poderoso clímax. Un home chamado Manton asasinou horribelmente a súa muller e os seus dous fillos, a primeira das cales carecía do dedo medio do pé dereito. Dez anos despois regresa moi alterado ao lugar do crime e ao ser misteriosamente recoñecido, provócano para que se bata a duelo con navalla na escuridade da casa abandonada onde tivo lugar o crime. Cando chega o momento do duelo é vítima dun engano e queda sen antagonista, encerrado nun cuarto escuro do edificio supostamente enmeigado, cuberto cunha grosa capa de po dunha década. Ningún coitelo o ataca, pois a intención non era outra que asustalo. Mais ao día seguinte atópano acazapado nun recuncho co rostro conxestionado, morto de pánico por algo que viu. A única pista visíbel que se ofrece ten implicacións horribéis: «no mesto po que os anos acumularon sobre o



piso, desde a porta pola que entraran e ao longo do cuarto até un metro do cadáver aniñado de Manton, podíanse ver tres liñas paralelas de pegadas, leves pero definidas, de pés espidos, dúas delas pertencían ás dunhas crianzas, a do medio a unha muller. As pegadas terminan aí, non regresan. Todas apuntan na mesma dirección.» E, por suposto, as pegadas da muller mostran a carencia da deda media do pé dereito. *The Spook House* ('A casa do espanto'), narrado coa severa sinxeleza da verosimilitude xornalística, expresa terribes suxestións de misterio atroz. En 1858, toda unha familia de sete membros desapareceu de socato e de xeito inexplicábel dunha granxa de Kentucky, deixando todas as súas posesións intactas —mobles, roupa, alimentos, cabalos, gando e escravos—. Logo dun ano, dous homes de gran reputación vense na obriga de se refuxiaren dunha treboada na devandita casa abandonada. Alí descubren un estraño cuarto subterráneo iluminado por un inexplicábel resplandor verde e cunha porta de ferro que non pode abrirse desde dentro. Nesa estancia xacen os cadáveres de toda a familia desaparecida e mentres un dos homes se abalanza para abrazar un dos corpos, que parece recoñecer, o outro, arrepiado por un estraño fedor, encerra o seu compañeiro por accidente e perde o coñecemento. Recupera o sentido logo de seis semanas, mais é incapaz de volver atopar o cuarto secreto. A casa é incendiada durante a Guerra Civil. Nunca máis se volve ver ao compañeiro encerrado nela.

De cando en cando Bierce consegue plasmar as posibilidades suxestivas dos seus temas dun xeito tan real como o lograra Poe, e boa parte da súa obra contén un certo aquel inxenuo, de angulosidade prosaica ou provincialismo norteamericano que contrasta en certa medida cos esforzos dos mestres do terror da actualidade. Porén, o carácter xenuíno e artístico das súas concepcións sombrizas é sempre

evidente, polo cal a súa grandeza non corre perigo de se ver eclipsada. Os contos fantásticos de Bierce aparecen en dous volumes das súas obras completas, *Can Such Things Be?* ('Iso é posíbel?') e *In the Midst of Life* ('No medio da vida'). O primeiro deles está completamente dedicado á temática sobrenatural.

Gran parte da mellor literatura de terror norteamericana xurdiu de escritores alleos a este medio. A novela histórica *Elsie Venner* de Oliver Wendell Holmes suxire, cunha reserva digna de admiración, un inaudito elemento ofídico na personalidade dunha muller nova que sufriu influencias prenatais, e mantén o clima do relato con suxestivas e intelixentes pinceladas de paisaxe. En *The Turn of the Screw* ('A volta de porca'), Henry James vence a súa pomposidade e prolixidade para crear unha atmosfera incisiva de ameaza sinistra, e descríbennos a influencia aborrecíbel de dous serventes mortos e perversos, Peter Quint e a institutriz Miss Jessel, sobre un neno e unha nena que estiveron baixo a súa tutela. James é se cadra difuso de máis, demasiado cortés e afectado, adicto en exceso ás sutilezas da linguaxe como para resaltar de plano todo o horror salvaxe e devastador do seu argumento; mais a pesar diso hai no relato unha marea ascendente de espanto que culmina coa morte do neno, que lle asigna un lugar permanente como obra singular.

Francis Marion Crawford escribiu varios contos fantásticos, recompilados postumamente no libro titulado *Wandering Ghosts* ('Fantasmas errantes'). *For the Blood is Life* ('Porque o sangue é vida') conta un caso de vampirismo nas proximidades dunha antiga torre que se levanta entre as rochas dunha solitaria costa do sur de Italia. *The Dead Smile* ('O sorriso morto') trata de horrores ancestrais nunha vella mansión coa súa cripta inmemorial, e introduce o tema do *banshee* cun poder digno de mención. Mais a obra mestra de Crawford é *The Upper Berth*

(‘*A liteira superior*’), un dos máis tremendos contos de medo en toda a literatura. Neste relato dun camarote enmeigado polo fantasma dun suicida, imaxes como a insidiosa invasión dunha pestilencia subacuática, o tarabelo estrañamente aberto, e a loita de pesadelo cunha criatura innominada están elaboradas cunha destreza incomparábel.

Moi auténtica, malia que non inocente por completo da típica extravagancia amaneirada de fins do século XIX, é a temática terrorífica nas primeiras obras de Robert W. Chambers, novelista que despois tomou outros camiños. *The King in Yellow* (‘*O rei de amarelo*’), unha serie de contos vagamente relacionados entre si co fondo dun libro prohibido e monstruoso cuxa lectura leva ao terror, á tolemia e á traxedia espectral, acada momentos moi notábeis de medo cósmico, malia un interese desigual e un certo trivialismo de bohemia parisiense, por razóns de moda naquel tempo, debido á popularidade da novela *Trilby* de George du Maurier. O máis poderoso deses contos quizais *The Yellow Sign* (‘*O signo amarelo*’), co seu terríbel e silandeiro gardián de cemiterio cuxo rostro semella o dun verme inchado. Un raparigo estremécese de noxo ao lembrar certos detalles dunha pelexa que sostivo con esta criatura. «Asegúrolle, señor, que é verdade de Deus que cando lle peguei e el me colleu polos pulsos eu retorcinlle o seu puño branco e flácido e un dos seus dedos quedoume na man.» Un artista, que compartiu con outra persoa un estraño soño sobre unha carroza fúnebre, sente arrepiós ao escoitar a voz do gardián do cemiterio cando este se lle achega. O individuo emite un murmurio que se introduce no cerebro «como o fume graxento dun caldeiro ou o fedor da descomposición.» O murmurio di: «Atopaches o signo amarelo?»

Un talismán de ónix con fantásticos xeroglíficos, que o que comparte o soño recolle na rúa, cae ao pouco tempo en mans do artista.

Logo ambos os dous aprópianse en estrañas circunstancias do terríbel texto dos horrores, cuxas páxinas revelan, entre pavorosos segredos alleos á cordura, que ese talismán é o inmencionábel Signo Amarelo que provén do culto maldito de Hastur, na primixenia Carcosa, lugar do que trata o libro e cuxa memoria xace acazapada nas profundidades da mente humana. Logo escoitan o son da carroza fúnebre cuxas rendas leva o gardián de rostro cadavérico. A sinistra figura entra na casa sombriza na procura do Signo Amarelo, as trancas e os ferrollos escachan ao seu tacto. E cando a xente, alarmada por un berro inhumano, entra na casa ás carreiras, acha tres corpos no piso: dous mortos e un moribundo. Un dos cadáveres está en avanzado estado de descomposición. É o gardián do cemiterio e o doutor exclama: «Ese home debeu morrer hai meses.»

Paga a pena destacar que o autor deriva a meirande parte dos nomes e alusións relacionados coa súa rexión horríbel de memorias primixenias dos contos de Ambrose Bierce. Outras obras de Chambers con elementos macabros con *The Maker of Moons* ('O facedor de lúas') e *In Search of the Unknown* ('Na procura do descoñecido'). Non pode evitarse lamentar que non continuase desenvolvendo unha liña que moi doadamente lle concedería sona de mestre.

Elementos sobrenaturais de auténtica caste poden acharse na obra da escritora realista de Nova Inglaterra Mary E. Wilkins Freeman, cuxo volume de contos *The Wind in the Rosebush* ('O vento na roseira') contén unha cantidade de exemplos notábeis. En *The Shadows on the Wall* ('As sombras na parede') descríbese con grande habilidade o impacto da traxedia espectral no ámbito dunha sólida familia de Nova Inglaterra e a misteriosa orixe da sombra do irmán envelenado anuncia o desenlace cando a sombra do asasino secreto, que se suicidou nunha cidade

próxima, aparece de socato detrás de aquela. Charlotte Perkins Gilman, en *The Yellow Wallpaper* ('O empapelado amarelo') alcanza o nivel de clásico ao bosquejar de xeito sutil a tolemia dunha muller que vive nun espantoso cuarto empapelado onde unha demente estivo reclusa.

No conto titulado *The Dead Valley* ('O val morto'), o eminente arquitecto e novelista Ralph Adams Cram consegue invocar dun xeito memorábel o vago espanto que reina sobre unha rexión abatida, grazas á sutileza coa que realiza as descrições e a atmosfera.

O versátil e talentoso Irvin S. Cobb continúa a nosa tradición de literatura espectral con algúns brillantes exemplos. Entre os seus primeiros textos figura *Fishead* ('Cabzapeixe'), un conto terriblemente efectivo no seu retrato dunha afinidade monstruosa entre un híbrido idiota e o estraño peixe dun lago afastado, que ao final cobra vinganza polo asasinato do seu anormal consanguíneo. As últimas obras de Cobb introducen un elemento de ciencia posíbel, como nese conto de historia hereditaria onde un home moderno con ascendentes de cor deixa escapar palabras na linguaxe da xungla africana cando un tren o atropela baixo circunstancias auditivas e visuais que lembran a morte do seu antecesor por obra dun rinoceronte no século pasado.

De gran nivel artístico é a novela *The Dark Chamber* ('A cámara escura') de Leonard Cline, publicada en 1927. Esta é a historia dun home que, coa típica ambición dun personaxe gótico ou byroniano, busca desafiar a natureza e recuperar cada instante da súa vida pasada mediante a estimulación antinatural da memoria. Para esta fin utiliza interminábeis notas, arquivos, obxectos mnemónicos e imaxes, e finalmente aromas, música e drogas exóticas. Por último, a súa ambición lévaa a dar un paso alén da súa vida persoal e esténdese cara aos escuros abismos da memoria hereditaria, polo que retrocede mesmo aos tempos

prehumanos entre os pantanos da era carbonífera e aínda máis, até se mergullar nas inimaxinábeis profundidades do tempo e as entidades primixenias. Emprega a música máis estraña e as drogas máis exóticas, até que á fin o seu can comeza a sentir cara a el un pánico estraño. Un fedor animal rodéao e o seu rostro embrutécese coa mirada baleira dunha criatura infrahumana. Rolda polos bosques, ouveando durante a noite baixo as xanelas. Á fin atópano nunha espesura co corpo mutilado. Ao seu carón está o cadáver esnaquizado do seu can. Matáronse o un ao outro. A atmosfera desta novela é maligna e opresiva, e centra a atención na sinistra casa do protagonista.

Unha novela menos sutil e equilibrada, malia que igualmente efectiva, é *The Place Called Dagon* ('O lugar chamado Dagon') de Herbert S. Gorman, que relata a escura historia dun lugar remoto de Massachusetts, onde os descendentes dos perseguidos pola bruxaría de Salem aínda manteñen vivos os horrores do Sabbath Negro.

*Sinister House* ('A casa sinistra'), de Leland Hall, ten momentos magníficos, mais está arruinada por un romanticismo mediocre.

Moi notábeis ao seu xeito son algunhas das creacións fantásticas do novelista e contista Edward Lucas White, moitos de cuxos temas tiveron orixe nos soños. *The Song of the Siren* ('A canción da serea') posúe unha estrañeza persuasiva, mentres que *Lukundoo* e *The Snout* ('O fociño') espertan medos do máis escuro. White confire unha calidade moi particular aos seus contos, unha especie de encanto retorcido que mora na súa propia capacidade de convicción.

Dos novos escritores norteamericanos, ninguén pulsa a nota de terror cósmico mellor que o poeta, pintor e contista californiano Clark Ashton Smith, cuxos debuxos estraños, pinturas e contos, son unha delicia para a minoría sensíbel. Smith emprega o fondo dun universo

estorrecedor, remoto e paralizante: xunglas de flores pezoñentas e iridescentes nas lúas de Saturno, templos grotescos e malignos de Atlantis e Lemuria, esquecidos mundos primixenios e pestíferos pantanos de fungos velenosos en rexións espectrais alén dos confíns do mundo. O seu poema máis extenso e ambicioso *The Hashis Eater* ('O comedor de haxix'), desprega incríbeis visións caóticas de pesadelo calidoscópico nos espazos interestelares. Ningún escritor vivo ou morto superou, quizais, a Clark Ashton Smith na pura estrañeza cósmica e fertilidade das súas creacións. Ningún outro puido ver esas espléndidas, exuberantes e febrís visións distorsionadas de esferas infinitas e múltiples dimensións, e viviu para o contar. Os seus relatos tratan doutras galaxias, mundos e dimensións, igual que de rexións e épocas estrañas da Terra. Fálanos da primixenia Hiperbórea e do seu amorfo deus Tsathoggua; do continente perdido de Zothique e da fabulosa terra de Averroigne, na Francia medieval, acosada por vampiros. Algúns dos mellores contos de Smith poden acharse no libriño titulado *The Double Shadow and other Fantasies* ('A sombra dobre e outras fantasías'), de 1933.

## A TRADICIÓN SOBRENATURAL NAS ILLAS BRITÁNICAS

A recente literatura británica, alén de contar cos tres ou catro mellores escritores fantásticos da nosa época, foi ben fértil no tema do sobrenatural. Rudyard Kipling fixo incursións a miúdo no xénero e, malia os manierismos sempre presentes na súa obra, fíxoo cunha mestría indubidábel en contos como *The Phantom Rickshaw* ('O carro fantasma'), *The Finest Story in the World* ('O conto máis fermoso do mundo'), *The Recrudescence of Imray* ('O retorno de Imray') e *The Mark of the Beast* ('A marca da besta'). Este último relato é especialmente poderoso. As imaxes do sacerdote leproso espido que berra como unha lontra, as manchas que xorden no peito do home a quen maldiciu o sacerdote, a crecente voracidade carnívora da vítima e o medo que inspira ao cabalo, e por último a transformación parcial da vítima en leopardo, son escenas que o lector non esquece con facilidade. A derrota final do feitizo maligno non prexudica a forza do relato ou a validez do seu misterio.

Lefcadio Hearn, personaxe estraño, errante e exótico, afástase aínda máis do reino do real. Coa superior sensibilidade dun poeta tece



fantasías que superan as posibilidades doutros escritores máis prosaicos. O seu libro *Fantastics* ('*Fantasías*'), escrito en América do Norte, contén algúns textos que se achan entre os máis espectaculares e impresionantes da literatura, mentres que *Kwaidan*, escrito no Xapón, materializa cun talento e delicadeza insuperábeis as tradicións horribéis e as remotas lendas dese país. A maxia verbal de Hearn resalta aínda máis nalgunhas das súas traducións do francés, especialmente de Gautier e Flaubert. A súa versión de *Temptation of St. Anthony* ('*A tentación de Santo Antonio*'), deste último, é un clásico de imaxinaría febril e anárquica envolvida no feitizo dunha linguaxe musical.

Oscar Wilde ten tamén o seu lugar entre os escritores fantásticos, tanto polos seus exquisitos contos de fadas como pola súa vívida novela *Picture of Dorian Gray* ('*O retrato de Dorian Gray*'), na que un marabilloso cadro asume durante anos a obriga de avellentar no canto do seu modelo orixinal, que á súa vez leva unha vida de vicio e crime sen perder a aparencia de mocidade e beleza. A historia chega a un súbito e poderoso desenlace cando Dorian Gray, convertido finalmente en asasino, busca destruír o retrato que é reflexo e testemuño da súa depravación moral. Atácao cun puñal e decontado escóitase un berro e un estrépito, mais cando chegan os serventes atopan a tea en toda a súa prístina beleza. «Sobre o chan xacía un home morto, vestido de etiqueta, cun puñal cravado no corazón. Estaba murcho, engurrado e a expresión do seu rostro era espantosa. Logo, cando examinaron os aneis, decatáronse de quen era.»

Matthew Phipps Shiel, autor de moitas novelas e relatos fantásticos e de aventuras, alcanza por momentos un elevado nivel de maxia horribel. *Xelucha* é un fragmento daniño e noxento, mais supérao a que sen dúbida é a obra mestra de Shiel, *The House of Sounds* ('*A casa dos*

sons'), escrita co florido estilo da *belle époque*, e reelaborada con máis sobriedade artística nos primeiros anos deste século. O conto, na súa forma final, merece destacarse como obra única no xénero. Fálanos dun terror ameazante que se desliza a través dos séculos nunha rexión boreal próxima ás costas de Noruega. Alí, nunha illa varrida por ventos demoníacos e entre o bruar apocalíptico das ondas, un espectro vingativo constrúe unha torre de espantos. É vagamente semellante, malia que infinitamente distinta, á *Fall of the House of Usher* de Poe. Na novela *The Purple Cloud* ('A nube púrpura'), Shiel describe cun gran poder unha maldición que xorde do polo ártico para destruír a humanidade e que parece deixar un só habitante sobre o planeta. Os sentimentos deste único sobrevivente mentres vaga como amo e señor na macabra soidade das cidades do mundo, están descritos cun talento artístico pouco menos que maxestoso. Por desgraza, a segunda parte do libro, co seu convencional elemento romántico, sofre unha caída notábel.

Máis coñecido que Shiel é o enxeñoso Bram Stoker, creador de moitos conceptos intensos nunha serie de novelas cuxa mediocre técnica prexudica tristemente o seu efecto. En *The Lair of the White Worm* ('A gorida do verme branco') imaxina a existencia dunha xigantesca entidade primitiva que mora na cripta subterránea dun vello castelo, mais arruína completamente esa magnífica idea cun desenvolvemento case infantil. *The Jewel of Seven Stars* ('A xoia das sete estrelas'), que versa sobre unha estraña resurrección exipcia, está mellor escrita. Porén, a máis lograda de todas é a famosa novela *Dracula*, que se converteu case no prototipo moderno do sinistro mito do vampiro. O conde Drácula habita nun terríbel castelo dos Cárpatos, mais emigra finalmente a Inglaterra coa intención de poboar ese país de vampiros. De como un inglés logra introducirse na fortaleza dos horrores e como é desbaratado

á fin o esconxuro do diabólico espectro, é o argumento dun relato que se gañou con xustiza un lugar permanente nas letras inglesas. *Dracula* facilitou a aparición de varias novelas semellantes de terror sobrenatural, entre elas descatan *The Beetle* ('O escaravello') de Richard Marsh, *Brood of the Witch-Queen* ('Os vástagos da raíña bruxa') de Sax Rohmer (pseudónimo de Arthur Sarsfield Ward), ou *The Door of the Unreal* ('A porta do irreal'), de Gerald Biss. Esta última novela tece con bastante destreza o tradicional mito do lobishome.

Moito máis sutil e artística, e narrada con especial habelencia a través dos diversos puntos de vista de varios personaxes, é a novela *Cold Harbour* ('Baía Fría'), de Francis Brett Young, onde se describe unha antiga mansión de estraña malignidade. O burlón e case omnipotente Humphrey Furnival é un eco afastado do convencional «vilán» gótico, mais ten características máis individuais. Só a esvaída explicación final e o emprego libre da adiviñación como elemento argumental, evitan que esta obra poida ser considerada como perfecta.

Na novela *Witch Wood* ('Bosque de bruxas'), John Buchan representa con tremenda forza un rexurdimento do diabólico Sabbath das bruxas nunha rexión solitaria de Escocia. A descrición do bosque sombrizo e a súa pedra maligna, xunto a imaxes de terror cósmico cando o horror é finalmente arrincado do sitio, compensa a lentitude da acción e o abuso do dialecto escocés. Algúns contos de Buchan son igualmente vívidos nas súas cuestións espectrais, *The Green Wildebeest* ('A besta verde'), unha historia de bruxaría africana, *The Wind in the Pordico* ('O vento no pórtico'), co seu espertar de horrores pagáns, e *Skule Skerry*, cos seus toques de terrores boreais, son exemplos ben notábeis.

Clemence Housman, na novela curta titulada *The Werewolf* ('O lobishome') volve recoller a atmosfera do auténtico folclore nunha

narración tensa e macabra. En *The Elixir of Life* ('O elixir da vida'), Arthur Ransome consegue crear excelentes efectos sombrizos malia a inxenuidade do argumento, mentres que *The Shadowy Thing* ('A cousa das sombras') de H. B. Drake, invoca terríbeis e estrañas imaxes. *Lilith*, de George MacDonald, posúe un encanto especial que lle é absolutamente propio. A primeira (e máis simple) das dúas versións é quizais a que posúe máis pegada.

A obra do poeta Walter de la Mare merece os máis altos eloxios como poderoso artesán para o que o mundo invisíbel e místico é unha realidade próxima e vital. A poesía feiticeira de de la Mare, o mesmo que a súa delicada prosa, amosan o sinal consistente dunha estraña visión que penetra no profundo de esferas ocultas de beleza e en terríbeis e inhóspitas dimensións do ser. Na novela *The Return* ('O regreso'), a alma dun morto xorde da súa antiga tumba e invade o corpo dos vivos, de tal xeito que o rostro da vítima asume os trazos do que hai moito tempo foi só po. Entre os contos, recompilados en varios volumes, moitos son imposíbeis de esquecer por mor do seu dominio das máis escuras ramificacións do medo e a feitizaría, especialmente *Seaton's Aunt* ('A tía de Seaton'), un relato dominado polo terríbel fondo dun perverso vampirismo; *The Tree* ('A árbore'), que describe o tenebroso xardín dun artista empobrecido; *Out of the Deep* ('Desde as profundidades'), que nos convida a imaxinar os fantasmas que invoca un orfo moribundo nunha casa solitaria, ao son da aborrecíbel campaña da súa alcoba enmeigada por lembranzas. *A recluse* ('Un recluso'), suxire o que puido impulsar un hóspede ocasional a fuxir dunha casa durante a noite. *Mr. Kempe*, que nos amosa un crego tolo e eremita na súa procura da alma humana, e que vive nunha rexión estarrecedora de cantís xunto a unha capela arcaica e abandonada. E *All-Hallows* ('Todos os Santos'), crónica dunha

solitaria igrexa medieval inzada de forzas demoníacas que restauran prodixiosamente a destruída cantaría. Walter de la Mare non fai do medo o elemento principal ou único dos seus relatos, pois en aparencia está máis interesado nas sutilezas de carácter que involucra o tema. Por veces déixase levar por unha fantasía inocua ao estilo de Barrie. Así e todo, el é un dos poucos artistas para quen o irreal é unha presenza sólida e real, e por tanto é quen de impor nos seus ocasionais estudos do terror a potencia penetrante que só algún mestre pode lograr. O seu poema *The Listeners* ('As sentinelas'), recupera en verso moderno o arrepío gótico.

O conto fantástico tivo boa fortuna en anos recentes. Un importante colaborador é o versátil E. F. Benson, cuxo relato *The man who went too far* ('O home que foi demasiado lonxe') fálanos polo baixo sobre unha casa nas marxes dun bosque escuro e do estigma do deus Pan no peito dun morto. O volume de Benson titulado *Visible and Invisible* ('Visíbel e Invisíbel) contén varios contos de gran poder, especialmente *Negotium Perambulans*, que revela o inaudito monstro dun panel eclesiástico mentres leva a cabo un milagroso acto de vinganza nunha solitaria vila da costa de Cornwall; e de *Horror-Horn*, onde se arrastran terríbeis criaturas medio humanas que moran nos solitarios cumios dos Alpes. *The Face* ('O rostro'), que pertence a outra colección, é letal na súa atmosfera de pesadelo inexorábel. H. R. Wakefield, nos seus volumes *They Return at Evening* ('Eles volven á noitiña') e *Others who returned* ('Outros que volveron') ten momentos de brillantez, malia un ar viciado de sofisticación. Os contos máis notábeis son *The Red Lodge* ('A casa vermella') co seu espectro pegañento, *He Cometh and He Passed By* ('El chegou e marchou'), *And He Shall Sing...* ('E el cantará...'), *The Cairn* ('O promontorio'), *Blind Man's Buff* ('A galiña cega'), e esa suxestión de horror

milenario titulado *The Seventeenth Hole at Duncaster* ('O décimo sétimo furado en Duncaster'). Xa mencionamos as obras fantásticas de H. G. Wells e A. Conan Doyle. O primeiro en *The Ghost of Fear* ('O fantasma do medo') alcanza un alto nivel, e todos os contos do volume *Thirty Strange Stories* ('Trinta contos estraños') posúen fortes implicacións fantásticas. Doyle, de cando en vez, pulsa unha poderosa nota fantasmal, como en *The Captain of the Pole-Star* ('O Capitán da estrela polar'), un conto de fantasmas que transcorre no Ártico, e *Lot No. 249* ('O lote número 249'), onde o tema da momia está tratado cun talento fóra do común. Hugh Walpole, da mesma familia do fundador da novela gótica, fixo incursións no estraño con moito éxito. O seu conto *Mrs. Lunt* ('A señora Lunt') garda un calafrío terríbel. John Metcalfe, na colección titulada *The Smoking Leg* ('A perna fumarenta'), acada por veces unha estraña e poderosa nota de estrañeza. O conto *The Bad Lands* ('As terras malas') contén distintos niveis de horror cun forte sabor a xenialidade. Máis caprichosas e inclinadas cara á fantasía amábel e lixeira de J. M. Barrie, son as narracións de E. M. Forster, que se agrupan baixo o título *The Celestial Omnibus* ('O ómnibus celestial'). Deses relatos rescatamos unha historia que suxire a presenza do deus Pan e a atmosfera de medo que o rodea. É o único do que pode dicirse que conteña o auténtico elemento de horror cósmico.

D. H. Everett, malia que ancorada en modelos vetustos e convencionais, alcanza en contadas ocasións grandes alturas de terror espiritual na súa colección de contos *The Death Mask* ('A máscara da morte'). O novelista L. P. Hartley resalta polo seu estarrecedor conto *A Visitor from Down Under* ('Un visitante das antípodas'). May Sinclair, nas súas *Uncanny Stories* ('Historias sobrenaturais') emprega o tema do «ocultismo» tradicional máis que a elaboración creativa do terror que

define os mestres do xénero e prefire por máis énfase nas emocións e na psicoloxía humana que na visión descarnada dun cosmos indiferente. Hai que destacar neste punto que os que se adiren ao ocultismo son se cadra menos efectivos que os materialistas á hora de debuxar o ámbito do fantasmagórico e o fantástico, pois para eles o mundo espectral é unha realidade tan cotiá que tenden a consideralo con menos respecto, distancia e medo, que aqueles que ven no descoñecido unha total e absoluta violación da orde natural.

De estilo indiferente mais por veces tremendamente poderosa nas súas visións de mundos e seres que asexan baixo a superficie da vida, é a obra de William Hope Hodgson, menos coñecida a día de hoxe do que se merece.

Malia que favorece conceptos anticuados e sentimentais do universo e das relacións do ser humano co mundo e os seus semellantes, Hodgson é quizais un pouco inferior a Algernon Blackwood no seu fervor creativo do irreal. Poucos poden igualalo na súa descrición dunha humanidade atacada por forzas sen nome e monstruosas entidades, que logra con alusións casuais e detalles insignificantes, ou en comunicar o espanto esvaído que se relaciona con certos edificios ou rexións.

En *The Boats of the Glen Carrig* ('Os botes do Glen Garrig'), de 1907, observamos os sobreviventes dun naufraxio que se teñen que enfrontar a unha variedade de prodixios malignos en terras descoñecidas e abominábeis. A persistente ameaza que impera nas dúas primeiras partes do libro é insuperábel, malia que ao final a novela acaba por devir nun simple relato de aventuras e romance. O intento torpe e pseudoromántico por reproducir a prosa do século XVIII enfraquece o efecto xeral da novela, mais compénsao pola auténtica erudición náutica que desprega o autor.

*The House on the Borderland* ('A casa no confín'), de 1908, se cadra a mellor de todas as obras de Hodgson, fálanos dun pazo tenebroso na Irlanda rural, centro dunha encrucillada de forzas cósmicas horrendas, e acosada por monstruosidades blasfemas que xorden do abismo. A peregrinación do espírito do protagonista a través de ilimitados anos luz de espazo cósmico e *Kalpas* de eternidade, e a súa visión da morte do sistema solar, constitúen algo case único na literatura popular. E en todas as partes maniféstase o poder do autor para suxerir horrores vagos que asexan en escenarios naturais. De carecer de algúns toques de sentimentalismo común, este libro sería un clásico de primeira liña.

*The Ghost Pirates* ('Os piratas fantasmais'), de 1909, novela que Hodgson consideraba como a conclusión dunha triloxía, cuxos primeiros dous volumes serían os que mencionamos antes, é a poderosa crónica da última viaxe dun barco enmeigado e dos terríbeis espectros do mar (de aspecto case humano e quizais os espíritos de bucaneiros de outro tempo) que o acosan e finalmente rematan por o arrastrar a un destino descoñecido. Co seu dominio de coñecementos marítimos e a súa intelixente selección de alusións e incidentes suxestivos de horrores que están latentes na natureza, este libro alcanza en ocasións uns cumios envexábeis de poder.

*The Night Land* ('A terra da noite'), de 1912, é unha extensa historia de 538 páxinas, dun futuro infinitamente remoto da Terra, a miles de millóns de anos de distancia, tras a morte do sol. Está narrada dun xeito algo torpe, como se se tratase dos soños dunha persoa do século XVII, cuxa conciencia habita na da súa propia reencarnación futura, e está seriamente danada por unha dolorosa verborraxia, reiteracións, sentimentalismo romántico artificial e noxento, e un intento de



linguaxe arcaica aínda máis grotesco e absurdo que o de *Os botes do Glen Carrig*.

Admitindo todas as súas eivas, así e todo estamos ante unha das máis poderosas obras de imaxinación macabra xamais escritas. A imaxe dun planeta morto mergullado na noite eterna, cos sobreviventes da raza humana concentrados nunha colosal pirámide de metal e asediados por monstruosas, híbridas e inconcibíbeis forzas das tebras, é algo que ningún lector pode esquecer. Sombras titánicas e entidades inhumanas de estirpe inaudita, os que roldan na escuridade, o mundo inexplorado e alleo aos humanos que rodea a pirámide, están suxeridos e parcialmente descritos cunha potencia fóra do común, mentres que a paisaxe da terra da noite cos seus abismos, abas e volcáns moribundos, adquiren un terror case tanxíbel baixo a pluma do autor.

Contra a metade do libro o protagonista principal aventúrase fóra da pirámide nunha procura a través de rexións enmeigadas e libres de presenza humana durante millóns de anos, e na lenta e minuciosa crónica do seu progreso, día a día, ao longo de distancias inimaxinábeis inzadas de tebras inmemoriais, percíbese un sentido de alienación cósmica, de misterio sufocante e estarrecedora incerteza que non ten paralelo na literatura. A última parte do libro arrástrase dun xeito miserábel, mais non desvirtúa o tremendo poder do conxunto da obra.

O último libro de Hodgson, *Carnacki, The Ghost-Finder* ('*Carnacki, detective de fantasmas*') consiste en varios contos publicados anteriormente en revistas. En calidade está moi por baixo do nivel dos outros libros. Atopámonos aquí cunha figura máis ou menos convencional do tipo «detective infalíbel», fillo de M. Dupin e Sherlock Holmes e parente próximo do John Silence de Algernon Blackwood, que se move a través de escenas e eventos esvaecidos por unha

atmosfera de «ocultismo» profesional. Uns poucos episodios, con todo, son de interese indubidábel e amosan brillos do peculiar xenio que caracteriza o autor.

Naturalmente, é imposíbel investigar nun breve bosquejo todas as vertentes modernas do elemento terrorífico. Este ingrediente debe figurar, por necesidade, en calquera creación literaria que abranga a vida na súa totalidade. Non debemos sorprendernos ao atopalo en escritores tales como Robert Browning, cuxo poema *Childe Harold* está inzado de ameazas tenebrosas, ou no novelista, Joseph Conrad, que a miúdo escribiu sobre os escuros segredos do mar e do inexorábel poder do destino que proxecta sombra sobre a vida de aventureiros solitarios e obsesivos. Estas liñas teñen infinitas ramificacións, mais debemos limitarnos aquí ao elemento máis puro, ao que define e domina a obra de arte que o contén.

Un pouco á marxe da tradición británica, achamos esa liña sobrenatural na literatura irlandesa, que rescatou o Renacemento Celta nos últimos anos do século XIX. As lendas espectrais e feéricas foron sempre de grande importancia en Irlanda, e durante máis dun século foron rexistradas por unha cantidade de fieis copistas e tradutores, como William Carleton, T. Crofton Croker, Lady Wilde —nai de Oscar Wilde—, Douglas Hyde e W. H. Yeats. Este corpus mitolóxico foi coidadosamente recompilado e investigado polas novas xeracións, e os seus trazos máis sobranceiros están presentes na obra de Yeats, J. M. Synge, «A. E.» (George Russell), Lady Gregory, Padraic Colum, James Stephens e os seus colegas.

Aínda que polo xeral é máis fantasioso que estarrecedor, este folclore e o seu reflexo artístico contén moitos elementos que se integran no ámbito do terror cósmico. Historias de funerais en igrexas

mergulladas baixo a superficie de lagos enmeigados, descrições do agoireiro *banshee* e do sinistro «nenos escuro,» baladas que falan de fantasmas e criaturas impías, todo iso ten o seu conmovedor e claro estremecemento, e define un forte e inequívoco elemento fantástico. Malia o telúrico-grotesco e a unha absoluta inxenuidade, hai auténtico pesadelo no tipo de narración que representa a historia de Teig O' Kane, que en castigo pola súa vida salvaxe foi condenado a levar ás costas durante toda a noite a un horribe cadáver que pedía ser enterrado, visitando cemiterio tras cemiterio onde os mortos rexeitaban admitir o acabado de chegar. Yeats, a personalidade máis destacada do renacemento irlandés é quizais o maior poeta da nosa época, realizou notábeis contribucións tanto na creación de obras orixinais como na codificación de vellas lendas.

## OS MESTRES MODERNOS

Os mellores contos de terror moderno, ao abeiro da ampla evolución do xénero, posúen unha naturalidade, convicción artística e destra intensidade cuxo atractivo se acha alén de toda comparación coas fantasías góticas do pasado. A técnica, o estilo, a experiencia e os coñecementos psicolóxicos avanzaron enormemente co paso dos anos, de xeito que as obras antigas nos parecen inxenuas e artificiais; redimidas, se cadra, só polo xenio que pode superar incómodas limitacións. O ton xovial e declamatorio de corte romántico, cheo de falsas motivacións, que asigna a cada evento un significado duplo e un irresponsábel *glamour*, pertence agora ás fases máis liviás e caprichosas da literatura fantástica. Os contos sobrenaturais modernos, pola súa consistencia e fidelidade á natureza, son intensamente realistas, agás na única desviación máxica que se permite o artista. Tamén poden mergullarse no reino absoluto da fantasía, adaptando con grande habilidade a atmosfera á visión dun delicado mundo irreal e exótico alén do tempo e do espazo onde todo é posíbel, a condición de que esas posibilidades harmonicen con determinados tipos de imaxinación e

ilusión normais para un espírito sensíbel. Isto, cando menos, é a tendencia dominante; aínda que sabemos de moitos grandes escritores contemporáneos que caen de cando en vez en posturas ostentosas de romanticismo pouco maduro, ou na xiria oca e absurda do «ocultismo» pseudocientífico, que nesta época se acha nunha das súas periódicas mareas altas.

Entre os creadores modernos do terror cósmico elevado ao seu punto artístico máis alto, poucos poden agardar rivalizar co versátil Arthur Machen, autor dunha ducia de relatos onde os elementos de terror oculto e ameaza sinistra alcanzan unha esencia incomparábel e unha agudeza realista. Machen, home de letras e posuidor dun estilo exquisitamente lírico e expresivo, puxo se cadra máis esforzo na súa picaresca *Chronicles of Clemendy* ('Crónicas de Clemendy'), nos seus ensaios lúcidos, na súa vívida autobiografía, nas súas elegantes traducións e por riba de todo, na sobranceira epopea dunha mente estética e sensíbel titulada *The Hill of Dreams* ('O outeiro dos soños'), na que o heroe xuvenil responde á maxia dos personaxes na antiga Gales (terra do autor) e vive unha existencia onírica na cidade romana de Isca Silurum, antigo emprazamento onde agora descansa a vila de Caerleon-on-Usk, inzada de reliquias. Pero é un feito que os seus poderosos contos de terror escritos a fins do século pasado e comezos do actual, permanecen como exemplos únicos e definen unha época na historia desta forma literaria.

Machen, coa susceptibilidade da súa herdanza celta unida aos intensos recordos dos outeiros salvaxes, os bosques arcaicos e as enigmáticas ruínas dos campos de Gwent, desenvolveu unha imaxinación de rara beleza, intensidade e profundidade histórica. Leva, no sangue o misterio medieval dos bosques sombrizos e os antigos

costumes, e é un namorado da Idade Media en todos os seus aspectos, entre eles a fe católica. Tamén se rendeu ao encanto da vida na antiga Britannia romana, que se desenvolveu na súa rexión natal, e atopa estrañas maxias nos recintos fortificados, os pavimentos lastrados con mosaico, os fragmentos de estatuas e outras reliquias que lembran os días en que imperaba o clasicismo e o latín era o idioma do país. Un novo poeta norteamericano, Frank Belknap Long, soubo expresar as virtudes e a maxia verbal deste soñador no soneto titulado *On Reading Arthur Machen* ('Sobre a lectura de Arthur Machen'):

*Hai gloria no bosque de outono,  
os vellos camiños da Inglaterra serpean e ruben  
a través dos máxicos carballos e as sebes de tomiño  
cara a onde se levanta a fortaleza do poderoso imperio:  
Hai encanto no ceo de outono;  
as nubes púrpuras retórcense no resplandor  
dunha xigantesca fogueira, e hai alustros  
leonados onde morren as achas.  
Agardo, pois el hame mostrar, claro e frío,  
no afastado Norte o perfilado esplendor  
das aguias Romanas, e entre a néboa dourada  
as lexións en marcha que xorden dela:  
Agardo, porque de novo quero compartir con el  
a antiga fe e a antiga dor.*

O máis famoso dos contos de terror de Arthur Machen é quizais *The Great God Pan* ('O gran deus Pan'), de 1894, que narra a historia dun experimento terríbel e as súas consecuencias. Unha muller nova comeza a ter visións da vasta e monstruosa deidade da natureza por mor dunha

operación de cerebro. Tolea e morre aos poucos meses. Anos despois unha nena estraña, estarrecedora e de aspecto estranxeiro, chamada Helen Vaughan, fica ao coidado dunha familia de campesiños en Gales, e esta criatura enmeiga os bosques dun xeito inexplicábel. Un neno perde a razón ao espiar xunto a ela alguén ou algo inaudito, e unha rapariga sofre o mesmo destino terríbel. Todo este misterio está estrañamente relacionado con antigos fragmentos de esculturas que se achán espaxados pola rexión e que representan deidades romanas. Pasan algúns anos e unha muller de beleza exótica e inquietante aparece en sociedade, arrastra o seu home cara ao horror e a morte, impulsa un artista a pintar imaxes inconcibíbeis do Sabbath das bruxas, provoca unha epidemia de suicidios entre os homes que se relacionan con ela e, finalmente, descóbrena nos máis baixos antros de vicio en Londres, onde mesmo os máis perversos senten arrepios polas súas excentricidades. A través dunha laboriosa comparación de datos que fan as persoas que escoitaron falar dela en varias etapas da súa carreira, chega a saberse que esta muller era a nena Helen Vaughan, quen á súa vez nacera de xeito inaudito do ventre da vítima do sinistro experimento. Ela é a filla do gran deus Pan, que por último morre entre horribéis transmutacións de forma e sexo e descende ás manifestacións máis primixenias da vida.

Porén, o atractivo do conto áchase no xeito de narrar. É preciso seguir con atención a preciosa orde con que Machen desprega as súas suxestións e insinuacións para poder describir o crecente suspenso e horror que enchoupa cada parágrafo. A melodrama está presente e as coincidencias abundan nun nivel que nos parecen absurdas unha vez que as analizamos, mais todo isto desaparece tapado pola maligna feitizaría do relato, e o lector sensíbel conclúe a lectura cun arrepió

agradábel e unha tendencia a repetir as palabras dun dos protagonistas: «É demasiado incríbel, demasiado monstruoso. Esas cousas non poden existir neste mundo tranquilo... Pois se iso fose posíbel, a nosa terra sería un pesadelo.»

Menos famosa e menos complexa na súa estrutura que *O gran deus Pan*, aínda que superior en atmosfera e valor artístico, é a curiosa e suxestiva crónica titulada *The White People* ('O pobo branco'), cuxa parte principal se presenta como o diario ou notas dunha nena á que a súa aia introduce nos escuros segredos da maxia e en sinistros cultos das bruxas, cultos de tradición lendaria que murmuran xeracións inmemoriais de campesiños por toda a xeografía europea, e cuxos adeptos saen furtivamente polas noites, un a un, e se reúnen en bosques asombrados e lugares solitarios para celebrar as orxías do Sabbath Negro. A narración de Machen, un triunfo de sobriedade artística e intelixente selección, vai gañando un gran poder a medida que se introduce nun mundo de suxestións estrañas expresadas en linguaxe inocente e infantil: «ninfas», «dholes», «voolas», «cerimonias brancas», «xogos Mao» e demais. Os ritos que a aia aprendeu da súa avoa sonlle transmitidos á nena cando ela ten tres anos de idade e as simples descrições das perigosas e escuras revelacións posúen un horror profundo, xenerosamente mesturado con patetismo. Feitizos malignos que os antropólogos coñecen ben están expresados con inxenuidade infantil e por último chega unha viaxe de solpor invernal cara aos vellos outeiros de Gales, onde o poder dunha imaxinación en éxtase outorga á abatida paisaxe un clima sólido de irrealidade estraña e grotesca. Os detalles desta viaxe teñen unha intensidade marabillosa que para o ollo crítico conforman unha obra mestra da literatura fantástica, co seu poder case ilimitado para suxerir horrores colosais e aberracións



cósmicas. Finalmente, a nena, que xa ten trece anos, atopa un obxecto dotado dunha beleza enigmática e funesta no corazón dunha fraga inaccesíbel. Un sinistro horror revoa sobre ela, unha ameaza que o autor prefigura nas primeiras páxinas do conto, mais a nena foxe ao inxerir veneno. Do mesmo xeito que a nai de Helen Vaughan en *O gran deus Pan*, ela contemplou esa espantosa deidade. Atopan o seu corpo no bosque xunto ao obxecto misterioso que ela achara. As xentes, arrepiadas, destrúen o obxecto, unha escultura pagá de resplandor esbrancuxado, centro e orixe de terríbeis rumores medievais.

Na novela episódica *The Three Impostors* ('O tres impostores'), unha obra cuxo mérito xeral está debilitado por unha imitación dos manierismos de Stevenson, inclúe certos relatos que talvez representen o punto máis alto do talento de Machen como artesán do terror. Aquí achamos elaborado de xeito artístico un concepto favorito do autor: a noción de que por baixo dos montes e as rochas dos outeiros inhóspitos de Gales habita unha raza subterránea de seres primixenios, cuxos vestixios deron orixe ás lendas populares de fadas, elfos e a «xente pequena», e aos que se considera aínda na actualidade os responsábeis de certas desaparicións inexplicábeis e ocasionais substitucións de «nenos escuros» por crianzas normais. Este tema recibe a súa máis brillante execución no episodio titulado *The Novel of the Black Seal* ('A novela do Selo Negro'), onde un profesor, logo de descubrir unha identidade singular entre certos caracteres enigmáticos esborrachados sobre rochas calcarias de Gales cos signos dun selo prehistórico de Babilonia, emprende unha investigación que o arrastra a eventos descoñecidos e terríbeis. Un curioso parágrafo nos escritos do antigo xeógrafo Solinus, unha serie de desaparicións misteriosas en solitarias rexións de Gales, unha campesiña que dá a luz un neno idiota tras unha

experiencia de espanto: todas esas cousas suxiren ao profesor horríbeis relacións e unhas circunstancias aborrecíbeis para calquera persoa que respecte a especie humana. Toma ao seu servizo o raparigo idiota, que ás veces balbuce estrañamente cun seseo noxento e sofre curiosos ataques epilépticos. En certo momento, logo dun deses ataques nocturnos no estudio do profesor, maniféstanse uns cheiros inquietantes e rastros de presenzas anormais, e pouco tempo despois o profesor deixa un voluminoso manuscrito tras el e pérdese nos tenebrosos outeiros cunha ansiedade febril e un estraño terror no corazón. Xamais regresa, mais xunto a unha fantástica pedra na rexión máis inhóspita descóbrense o seu reloxo, o seu diñeiro e o seu anel, envolvidos nun pergameo marcado cos mesmos caracteres do selo babilonio e a rocha das montañas galesas.

O manuscrito explica dabondo como para espertar as visións máis horríbeis. O profesor Gregg, a partir das grandes evidencias que presentan as misteriosas desaparicións, a inscrición na rocha, as descricións dos antigos xeógrafos e o selo negro, tivo a certeza de que unha escura raza de seres primixenios de antigüidade inmemorial perduraba nas entrañas dos outeiros solitarios de Gales. Investigacións posteriores permitiron descifrar a enigmática mensaxe do selo negro e revelaron que o raparigo idiota, fillo dun pai inconcibíbel, era o herdeiro de memorias e suxestións monstruosas. Naquela estraña noite no seu estudio, o profesor invocara a «a terríbel transmutación dos outeiros» coa axuda do selo negro, e espertara no híbrido idiota os horrores da súa espantosa paternidade. Viu «que o seu corpo se inchaba e se desinchaba como unha vexiga, mentres o rostro se puña negro...» E cando os supremos efectos da invocación se manifestaron, o profesor Gregg contemplou o pánico cósmico na súa forma máis escura. Tivo

conciencia do abismo insondábel de anomalías que deixara en liberdade e foi cara aos outeiros preparado e resignado. Enfrontaríase coa inaudita «xente pequena» e o manuscrito finaliza cunha observación racional: «Se por desgraza non regreso da miña viaxe, non hai necesidade de conxurar aquí unha imaxe do meu espantoso destino.»

En *Os tres impostores* inclúese tamén *Novel of the White Powder* ('A novela do po branco'), que se achega á absoluta culminación do medo aberrante. Francis Leicester, un mozo estudante de dereito, atafegado polo traballo e o encerro, ten unha receita que lle facilitou un vello boticario non moi coidadoso sobre o estado das súas drogas. A substancia, segundo se revela despois, é un sal moi peculiar que o tempo e as mudanzas de temperatura transformaron accidentalmente en algo moi estraño e terríbel. Para ser breve, nada menos que o *vinum sabbati* medieval, cuxa libación nas horríbeis orxías do Aquelarre Negro causaba espantosas transformacións e, mal empregado, consecuencias inenarrábeis. Con toda a inocencia, o mozo inxire regularmente o po nun vaso de auga despois das comidas e nun comezo sente grandes beneficios. Porén, aos poucos esa melloría convértese en disipación: auséntase a miúdo da súa casa e aparecen rastros dunha noxenta mudanza psicolóxica. Certo día unha estraña mancha lívida xorde na súa man dereita e el retorna entón ao seu encerro, polo que se fecha no seu cuarto e non deixa entrar a ninguén da súa familia. Un doutor solicita velo, pero sae do lugar tremendo de horror e dicindo que el non pode facer xa máis nada nesa casa. Dúas semanas despois, a irmá de Francis albisca desde a rúa unha figura monstruosa na xanela do enfermo e os serventes declaran que a comida que se lle deixa á beira da porta fechada está sen tocar. Os chamados só obteñen como resposta un son esvaído e unha voz mesta e apenas audíbel que pide que o deixen só.

Á fin, unha criada arrepiada observa un feito espantoso: o teito do cuarto de debaixo do de Leicester está manchado cunha aborrecíbel substancia escura que pinga e deixa charcos de abominación viscosa sobre a cama. O doutor Haberdon, a quen persuaden para volver á casa, derruba a porta do mozo e, armado cunha barra de ferro, golpea unha e outra vez a criatura blasfema e medio viva que alí se acha. É unha masa negra de podremia, afervoando de corrupción, nin líquida nin sólida, que se funde e muda constantemente. Puntos ardentes como ollos brillan no medio dese horror, e antes do final tenta levantar o que podería ser un brazo. Pouco despois o doutor, incapaz de aturar a lembranza do que vira, morre no mar mentres realiza unha viaxe a América na procura dunha nova vida.

Arthur Machen regresa á «xente pequena» nos contos *The Red Hand* ('A man vermella') e *The Shining Pyramid* ('A pirámide brillante'). No relato titulado *The Terror* ('O terror'), escrito durante a época da Gran Guerra, trata dun xeito obvio a decadencia espiritual do ser humano moderno e a posterior posta en cuestión da súa supremacía no reino animal, que se une para o exterminar. Máis sutil, e pasando do simple horror ao xenuíno misticismo é *The Great Return* ('O gran retorno'), unha historia do Graal, tamén froito do período de guerra. Demasiado coñecido para necesitar descrición é o conto *The Bowmen* ('Os arqueiros'), que tomado como un feito real, provocou a moi difundida lenda dos «Anxos de Mons», fantasmas dos vellos guerreiros británicos de Crecy e Agincourt que, milagrosamente, pelexaron en 1914 xunto ás tropas inglesas nos campos de Francia.

Menos intenso que Machen para debuxar o horror puro, aínda que infinitamente próximo á idea dun mundo irreal que ameaza constantemente o noso é o talentoso e prolífico Algernon Blackwood,

entre cuxa obra, voluminosa e desigual, pode acharse a mellor literatura fantasmal desta ou de calquera outra época. O xenio de Blackwood está lonxe de toda dúbida, pois ninguén se aproximou á destreza, seriedade e minuciosa fidelidade coa que el rexistra os tons de estrañeza en ámbitos e experiencias ordinarias, ou a notábel perspicacia coa que constrúe detalle por detalle todas as percepcións que levan da realidade cara a unha vida ou visión sobrenatural. Aínda que non conta cun dominio sobranceiro da maxia verbal, Blackwood é o mestre absoluto e incuestionábel da atmosfera fantástica, e pode suxerir toda unha historia a partir dun simple fragmento de descrición psicolóxica simple e concisa. Por riba de todos el comprende a paixón coa que algunhas mentes sensíbeis se agarran a vivir por sempre nos límites do soño, e o relativa e feble que é a diferenza entre as imaxes que se forman a partir de obxectos reais e aquelas que excita o xogo da imaxinación.

As obras menores de Blackwood teñen varios defectos como o didactismo ético, algúns momentos de fantasía insípida, a simpleza dun sobrenaturalismo benigno, e o uso moi liberal da xiría do «ocultismo» moderno. Unha eiva dos seus esforzos máis pretensiosos é a vaguidade e verborraxia que resulta dun intento demasiado elaborado por visualizar sensacións concretas e matices de suxestión fantasmal, co lastre dun estilo máis ben plano e xornalístico, sen maxia, cor nin vitalidade. Porén, as obras maiores de Blackwood chegan ao nivel de clásicos e evocan como ningunha outra cousa un sentido convincente e estarrecedor da presenza de entidades estrañas e esferas espirituais.

A ben nutrida serie de volumes de Blackwood inclúe novelas e contos, algúns destes últimos con personaxes en común. En primeiro lugar debe considerarse o relato *The Willows* ('Os salgueiros'), onde unhas presenzas sen nome acosan un par de viaxeiros nas soidades das illas do

Danubio. Nel a arte e a rigorosidade da narrativa chegan ao seu desenvolvemento máis alto e producen unha impresión perdurábel e conmovedora sen un só parágrafo forzado e nin unha falsa nota. Outro conto sorprendente e poderoso, aínda que menos artístico en canto á redacción, é *The Wendigo* ('O Wendigo'), onde nos enfrontamos á estarrecedora evidencia dunha colosal entidade dos bosques, sobre a que os leñadores do Norte falan polo baixo á noitiña. O xeito en que certas pegadas revelan feitos incríbeis é un verdadeiro triunfo de destreza literaria. En *An Episode in a Lodging House* ('Un episodio nunha casa de hóspedes'), observamos terribéis aparicións dos espazos exteriores invocadas por un feiticeiro, e *The Listener* ('O que escoita') describe un noxento residuo psíquico que asexá na casa onde morrera un leproso. No volume titulado *Incredible Adventures* ('Aventuras incríbeis') aparecen algúns dos mellores contos de Blackwood, onde guía o fantástico cara a ritos salvaxes en outeiros asombrados, cara a escenas secretas e terribéis por detrás das aparencias e cara a inimaxinábeis criptas de misterio soterradas nas areas e pirámides de Exipto; todo iso cunha delicadeza e finura que convence alí onde un tratamento máis torpe ou lixeiro só conseguiría manter o lector entretido. Case non se lles pode chamar contos, senón estudos de impresións esvaídas e fragmentos de soños apenas lembrados. En todos eles o argumento ten escasa importancia e a atmosfera reina sen límites.

*John Silence, Physician Extraordinary* ('John Silence, médico extraordinario') é unha colección de cinco relatos relacionados entre si, a través dos cales un só personaxe desprega a súa carreira triunfal. Apenas destinxidos por un leve toque da atmosfera convencional e popular do conto de detectives, xa que o doutor Silence é un desexenios benévolos que empregan os seus sobranceiros poderes para

axudar os seus semellantes, esas narracións conteñen moito da mellor obra do autor e producen unha ilusión ao mesmo tempo enfática e perdurábel. O primeiro conto, *A Psychological Invasion* ('Unha invasión psíquica'), relata o que lle acontece a un escritor sensíbel nunha casa que noutro tempo foi escenario de escuros acontecementos, e de como foi exorcizada unha lexión de demos. *Ancient sorceries* ('Antigas bruxarías'), talvez o conto mellor rematado do libro, describenos dun xeito vívido e case hipnótico unha antiga aldea francesa onde algunha vez o impío Sabbath das bruxas estivo integrado por feiticeiros transformados en gatos. En *The Nemesis of Fire* ('A némesse do lume') invocan un horríbel elemental polo sangue acabado de derramar, mentres que *Secret Worship* ('Culto secreto') fálanos, dunha escola alemá onde se practicaba o satanismo e que mantén unha aura de malignidade. *The Camp of the Dog* ('O campo do can') é un conto de lobishomes, mais hai certos elementos moralistas e de ocultismo profesional que o debilitan.

Sutís de máis se cadra para as clasificar como historias de terror, aínda que máis xenuinamente artísticas nun sentido absoluto, son as novelas *Jimbo* e *The centaur*. Blackwood acada nesas fantasías poéticas unha proximidade viva coa substancia máis íntima dos soños, e provoca estragos coas barreiras convencionais entre realidade e imaxinación.

Imposíbel de superar no feitizo dunha prosa musical e transparente, e sobranceiro na creación dun mundo marabilloso e lánguido de visións exóticas e iridescentes, é Edward John Moreton Drax Plunkett, décimo oitavo Barón Dunsany, cuxos contos e pezas teatrais breves constitúen un elemento case único na nosa literatura. Inventor dunha nova mitoloxía e dun folclore sorprendente, Lord Dunsany está firmemente dedicado a un estraño mundo de beleza e fealdade da realidade diúrna. O seu punto de vista é o máis propiamente cósmico da literatura de

calquera período. Tan sensíbel como Poe aos valores dramáticos e ao significado das palabras e os detalles, e moito mellor equipado a nivel retórico grazas a un estilo simple e lírico baseado na prosa da *Biblia do rei James*, este autor bebe cunha enorme efectividade en case todo corpus mitolóxico e lendario da cultura europea, e grazas a iso produce un ciclo composto ou ecléctico de fantasía onde o colorido oriental, a forma helénica, as tebras teutónicas e a melancolía celta se mesturan de tal xeito que cada parte sostén e complementa o resto sen sacrificar a homoxeneidade. Na meirande parte dos casos, as rexións de Dunsany son fabulosas «alén do oriente» ou «nos confíns do mundo». O seu método para imaxinar nomes orixinais de persoas e lugares con influencias extraídas de fontes clásicas e orientais, é unha marabilla de inventiva versátil e discriminación poética, como se pode observar nestes exemplos: «Arximenes», «Bethmoora», «Poltarness», «Camorak», «Iluriel» ou «Sardathrion».

A beleza máis que o terror é a clave na obra de Dunsany. Ama o brillante verde do xade e o cobre das cúpulas, e o delicado resplandor do solpor nos templos de cidades imposíbeis de ilusión. O humor e a ironía están a miúdo presentes para outorgar un cinismo xentil e modificar o que podería chegar a se converter en inxenua intensidade. No entanto, como é inevitábel nun mestre da irrealidade, na súa obra existen eventuais toques de pánico cósmico que se integran na auténtica tradición. Dunsany gusta de insinuar dun xeito malicioso e hábil seres monstruosos e inconcibíbeis maldicións, igual que as suxestións nun conto de fadas. En *The Book of Wonder* ('O libro das marabillas') lemos sobre Hlo-Hlo, o xigantesco ídolo-araña que non sempre fica na súa gorida; sobre o que a Esfinxe tiña no bosque; sobre Slith, o ladrón que saltou sobre o bordo do mundo despois de ver certa luz e saber quen a



acendera; sobre antropófagos Gibbelins, que habitan nunha torre endiañada e vixían un tesouro; sobre os Gnoles, que viven no bosque e aos que non se debe roubar; sobre a Cidade do Nunca e os ollos que vixían nos Pozos Inferiores, e sobre outras criaturas e cousas semellantes. *A Dreamer's Tale* ('O conto dun soñador') fala do misterio que despoboou a cidade de Bethmoora no deserto; do inmenso portal de Perdondaris que foi construído dunha soa peza de marfil; e da viaxe do pobre Bill, cuxo capitán maldiciu a tripulación e realizaba visitas a desagradábeis illas acabadas de xurdir do océano e onde había chozas de palla con xanelas escuras e tenebrosas.

Moitas pezas teatrais de Dunsany están inzadas de arrepío. En *The Gods of the Mountain* ('Os deuses da montaña') sete esmoleiros fanse pasar por sete ídolos verdes dun outeiro afastado e gozan de comodidades e honras nunha cidade de adeptos até que ouven dicir que os verdadeiros ídolos desapareceron dos seus pedestais. Menciónase que ven á tardiña unha visión moi pouco agradábel: «as rochas non deberían camiñar no crepúsculo» e á fin, mentres agardan a que chegue un grupo de bailarinas, notan que os pasos que se achegan son un pouco máis pesados do que deberían. Daquela os feitos precipítanse e finalmente os presuntos blasfemos son convertidos en estatuas de xade verde de mans das mesmas efixies viventes cuxa santidade violaran. No entanto, o argumento é o último mérito desta obra marabillosamente efectiva. Os incidentes e o desenvolvemento son propios dun mestre supremo, polo que o conxunto forma unha das contribucións máis sobranceiras da época actual, non só ao teatro senón á literatura en xeral. *A Night at an Inn* ('Unha noite nunha taberna') conta a historia de catro ladróns que rouban o ollo de esmeralda de Klesh, un monstruoso ídolo hindú. Conseguen enganar e asasinar na súa gorida os tres sacerdotes que

seguían o seu rastro para vingarse, mais á noitiña Klesh chega camiñando ás apalpadelas na procura do seu ollo, e logo de se apropiar da esmeralda sae fóra da taberna e chama un por un os ladróns para lles inflixir un descoñecido castigo na escuridade da noite. En *The Laughter of the Gods* ('A risa dos deuses') hai unha cidade maldita nos límites da xungla e o son fantasmal dun laúde que soamente escoitan os que van morrer (semellante ao clavicordio espectral de Alice en *A casa dos sete tellados* de Hawthorne); e na obra *The Queen's Enemies* ('Os inimigos da raíña') reelabora a anécdota de Heródoto onde unha raíña vingativa alaga coas augas do Nilo un palacio subterráneo no que ofrecera un banquete aos seus inimigos.

Mais esta breve descrición só pode expresar unha pequena parte do intenso encanto de Dunsany. As súas cidades prismáticas e rituais afastados e máxicos están tallados cunha firmeza que só a mestría pode conceder, e cáusannos arrepiós porque fai que nos sintamos auténticos partícipes dos seus misterios secretos. Para o lector dotado de auténtica imaxinación, Dunsany é o talismán e a chave que permite albiscar as riquezas sen fin do mundo dos soños e as memorias perdidas, polo que podemos consideralo non só como un poeta, senón como alguén que fai de cada lector un poeta.

No polo oposto do xenio, e dotado cun poder case diabólico para invocar sutilmente o horror no medio da vida cotiá e prosaica, temos o erudito Montague Rhodes James, reitor de Eton, anticuario de sona e recoñecida autoridade en manuscritos medievais e historia catedralicia. O doutor James, moi afeccionado a contar contos de fantasmas no Nadal, converteuse aos poucos nun autor de literatura fantástica de primeira orde, e desenvolveu un estilo e un método distintos, que probabelmente sirvan de modelo a toda unha longa serie de discípulos.

A arte do doutor James non é nin moito menos casual e no prefacio a unha das súas coleccións de contos formulou tres preceptos moi razoábeis para a composición de relatos macabros. Un conto de fantasmas, di el, debe ter lugar nun marco familiar e contemporáneo que o achegue á esfera de experiencias do lector. Ademais, os fenómenos espectrais deben ser malignos máis que benignos, dado que o medo é a principal emoción que se debe espertar. E por último, debe evitarse coidadosamente a xiria ocultista ou pseudocientífica para non sufocar a ilusión de verosimilitude nunha pedantería pouco convincente.

O doutor James, aplicando o que formula, enfronta os seus temas dun xeito livián e a miúdo locuaz. Unha vez creada a ilusión de eventos cotiáns, introduce os seus fenómenos inquietantes con cautela e aos poucos, aliviando a cada momento a tensión con pinceladas de costumismo prosaico e, de cando en vez, un toque ou dous de erudición de anticuario. Consciente da íntima relación entre o fantástico moderno e o peso das tradicións, James fornece a miúdo os seus acontecementos de antecedentes históricos remotos, para así poder empregar dun xeito acertado o seu exhaustivo coñecemento do pasado, e o seu dominio da linguaxe arcaica. Un escenario favorito para un conto de James é algunha catedral antiga, que o autor pode describir con toda a minuciosidade dun especialista nese eido. Nas súas narracións abundan as viñetas de humor malicioso, os cadros de costumes e as caracterizacións realistas, que nas súas mans potencian o efecto xeral máis que o debilitan, tal como acontecería cun artesán menos habelencioso. Ao inventar un novo tipo de fantasma, James afástase moito da convencional tradición gótica. Os vellos fantasmas eran pálidos, maxestosos e moi visíbeis, mentres que un típico espectro de

James é enxoito, encolrido e peludo, unha abominación infernal que se arrastra pola noite a medio camiño entre a besta e o ser humano, a quen polo xeral se toca antes de o ver. Algunhas veces o fantasma é dunha feitura aínda máis excéntrica: un rolo de pano con ollos de araña, ou unha entidade invisíbel que se moldea nunhas sabas e amosa un rostro de tea engurrada. É evidente que o doutor James ten un coñecemento intelixente e científico dos nervios e sentimentos humanos, e sabe como distribuír as afirmacións, a imaxinaría e a suxestión sutil para se asegurar os mellores resultados cos seus lectores. É un artista na composición de incidentes máis que na creación de atmosfera, e ataca as emocións dun xeito intelectual, nunca dun xeito directo. Este método, coas súas ocasionais ausencias de clímax, abofé que ten os seus inconvenientes, igual que as súas vantaxes, e moitos lectores acharán de menos esa tensión opresiva que outros escritores como Machen se preocupan por construír coidadosamente con palabras e imaxes. Así e todo só un pequeno grupo de relatos pecan de insubstancialidade. Polo xeral, a revelación lacónica e experta de eventos sinistros é moi eficaz para producir o efecto desexado de avance inexorábel do horror.

Os contos de M. R. James están reunidos en catro pequenos volumes, titulados respectivamente *Ghost Stories of an Antiquary* ('Contos de fantasmas dun anticuario'), *More Ghost Stories of an Antiquary* ('Máis contos de fantasmas dun anticuario'), *A Thin Ghost and Others* ('Un fantasma fraco e outros'), e *A Warning to the Curious* ('Unha advertencia para os curiosos'). Tamén temos unha magnífica fantasía xuvenil *The Five Jars* ('As cinco xerras') que posúe algunhas insinuacións espectrais. Entre esta riqueza de material non é doado seleccionar un conto especialmente característico ou favorito, aínda que cada lector terá, sen dúbida, as preferencias acordes co seu temperamento.

*Count Magnus* ('O Conde Magnus') é por certo un dos mellores, xa que constitúe unha verdadeira Golconda de suspenso e suxestión. O señor Wraxall é un viaxeiro inglés que a mediados do século XIX visita Suecia na procura de información para escribir un libro. Interésase pola antiga familia De la Gardie, que reside nas proximidades da vila de Raback. Estuda os seus arquivos e atopa unha especial fascinación na historia do fundador da vella mansión familiar, un tal Conde Magnus, do que se murmuran cousas estrañas e terríbeis. O Conde, que viviu a comezos do século XVII, era un terratenente de gran severidade, famoso pola crueldade coa que castigaba os cazadores furtivos e os delincuentes. Corrían escuros rumores sobre os estraños sinais que seguiron o seu enterro no gran mausoleo que el ordenara construír nas proximidades da igrexa, como no caso de dous campesiños que invadiran os terreos do conde certa noite un século despois da súa morte. Ouvíronse berros estarrecedores na fraga e despois, arredor da igrexa, unha gargallada arrepiante e o estrondo dunha pesada porta ao fecharse. Na mañá seguinte o sacerdote atopou os dous homes, un deles louco e o outro morto co rostro zogado até os ósos.

Wraxall ouve todas esas historias e atópase con referencias aínda máis sinistras relativas a unha Peregrinaxe Escura, que o Conde realizara nunha ocasión a Chorazin, en Palestina, unha das cidades denunciadas polo noso Señor nas Escrituras, e na que nacera o Anticristo, segundo afirman os vellos sacerdotes. Ninguén se atrevera xamais a investigar que era a Peregrinaxe Escura ou que estraña criatura acompañaba ao conde no seu regreso. Entrementres, Wraxall está ansioso por explorar o mausoleo do Conde Magnus, e finalmente consegue o permiso para o facer na compañía dun diácono. Atopa varios monumentos e tres sartegos de bronce, un dos cales é o do conde. Nos

bordos deste último poden verse unha serie de gravados que representan unha persecución singular e terríbel, a persecución dun home arrepiado a través dunha fraga por unha figura baixa, embozada e con tentáculos, dirixida por un home encarrapuchado desde unha cuíña próxima. O sartego ten tres enormes cadeados de aceiro, un dos cales xace aberto no piso, o que lembra ao viaxeiro un ruído metálico que el escoitara o día anterior cando pasaba fronte ao mausoleo pensando ociosamente en que lle gustaría ver o Conde Magnus. A súa fascinación aumenta e, cando se fai coa chave, realiza unha segunda visita en solitario ao mausoleo e atopa que outro cadeado se desprende. No día seguinte, o último da súa permanencia en Raback, regresa máis unha vez para se despedir desas reliquias mortuorias. Novamente sente o estraño e ridículo desexo de atoparse co nobre alí enterrado, mirando con inquietude o único cadeado que permanece no sarcófago. Nese mesmo momento, a última fechadura cae ruidosamente ao chan e escóitase o renxido duns gonzos. Logo, a monstruosa tapa semella levantarse moi amodo e Wraxall foxe estarrecido e esquece fechar a porta do mausoleo.

Durante o seu regreso a Inglaterra o viaxeiro sente unha curiosa inquietude sobre os pasaxeiros do barco co que cruza a canle. As figuras encarrapuchadas póneno nervioso e ten a sensación de que o observan e perseguen. Das vinte e oito persoas que viaxan, só vinte e seis aparecen durante as comidas, e as que faltan son sempre as mesmas: un home alto e encarrapuchado, e outro máis baixo e embozado. Unha vez que completa a súa viaxe en Harwich, Wraxall foxe nunha carruaxe fechada, mais albisca dúas figuras encarrapuchadas nunha encrucillada. Finalmente alóxase nunha pequena casa de campo e pasa o tempo escribindo freneticamente. No segundo día atópano morto e durante a investigación sete membros do xurado esvaécense ao ver o corpo. A

casa onde permanecera fica deshabitada durante medio século, e cando a derrúen descubren o seu manuscrito nun armario esquecido.

En *The Treasure of Abbott Thomas* ('O tesouro do Abade Thomas'), un anticuario inglés descifra un criptograma nunhas vidreiras renacentistas, e por ese medio descobre un tesouro oculto nun nicho que se abre na metade dun pozo situado no patio dunha abadía en Alemaña. Mais o previsor depositario deixara un gardián, e no escuro pozo algo semellante a uns brazos rodea o pescozo do investigador de tal xeito que a procura é axiña abandonada e manda buscar un sacerdote. Despois diso, durante cada noite o anticuario sente unhas presenzas silandeiras e detecta un fedor terríbel a balor na porta do seu cuarto de hotel, até que por último o sacerdote restaura en pleno día a pedra que ocultaba a cripta do tesouro no pozo, de onde algo xurdira para vingar a intromisión no ouro do vello Abade Thomas. Ao rematar a obra, o crego observa unha curiosa esfínxe con forma de sapo no antigo muro do pozo, cunha inscrición en latín: *Depositum custodi* «vixía o que deixo aquí».

Outros contos salientábeis de James son *The Stalls of Barchester Cathedral* ('Os sitiais da catedral de Barchester'), onde unha grotesca escultura adquire vida para vingar o asasinato secreto e sutil dun vello diácono a mans do seu ambicioso sucesor; *Oh, Whistle, and I'll Come to You* ('Asubía, e acudiré a ti'), que narra o horror invocado por un estraño chifre de metal achado nas ruínas dunha igrexa medieval; e *An Episode of Cathedral History* ('Un episodio de historia catedralicia'), onde o desmantelamento dun púlpito revela unha antiga tumba cuxo diaño espalla o pánico e a pestilencia. M. R. James, malia o seu ton livián, pode evocar o medo nas súas formas máis estarrecedoras, e sen dúbida ha

perdurar como un dos poucos mestres realmente creativos no eido das sombras.

Para quen gusta de especular sobre o futuro, o conto de terror sobrenatural é un campo moi fértil. Enfrontado a unha ondada crecente de realismo basto, de cínicos irresponsábeis e de desencanto sofisticado, malia todo continúa a florecer ao abeiro dunha marea igualmente crecente de misticismo, que xorde sexa a través da fatigada reacción dos «ocultistas» e o fundamentalismo relixioso en contra dos descubrimentos materialistas ou través do estímulo do marabilloso e o fantástico, que nace da amplitude de perspectivas que nos brinda a ciencia moderna coa súa química do átomo, a astrofísica, as doutrinas da relatividade e as investigacións nos ámbitos da bioloxía e o pensamento humano. A día de hoxe as forzas favorábeis semellan levar algo de vantaxe, posto que existe unha maior cordialidade cara ao conto fantástico que hai trinta anos, cando as mellores obras de Machen caeron no terreo estéril do elegante «fin de século». Ambrose Bierce, case descoñecido na súa propia época, acadou agora algo semellante ao recoñecemento xeral.

Con todo, non hai que agardar mudanzas sorprendentes en ningún de ambos os dous sentidos. En calquera caso continuará a existir un equilibrio de tendencias e malia que podemos agardar un avance da técnica e o estilo, non hai razóns para pensar que poida alterarse a posición xeral do fantástico na literatura. Trátase dun vieiro estreito malia que esencial da expresión humana e, como sempre, ha ser un atractivo para audiencias limitadas e dotadas dunha sensibilidade especial. Calquera obra mestra que no futuro poida xurdir do fantasmal ou do estarrecedor deberá a súa aceptación máis á suprema destreza do artista que a unha simpatía polo tema. Quen pode afirmar, así e todo,



que os temas escuros son unha desvantaxe? Radiante de beleza, a Copa de Ptolomeo estaba labrada en ónix.



Título orixinal:  
*Supernatural Horror in Literature.*

Licenza do texto orixinal:  
Dominio Público  
Licenza da tradución:  
CC 3.0 by-nc-nd España

Tradución:  
Tomás González Ahola  
Revisión:  
Urco Editora  
Deseño de cuberta:  
Denís Fernández Cabrera  
Maquetación:  
Sacauntos Cooperativa Gráfica

1ª edición en papel: 2012  
1ª edición en ebook: 2020

Edita:  
Urco Editora  
R/do Avío II, baixo  
15705, Compostela, Galiza  
[info@urcoeditora.com](mailto:info@urcoeditora.com)

Obra dixital realizada ao abeiro do Fondo de proxectos culturais  
Xacobeo 2021 da Xunta de Galicia



XUNTA  
DE GALICIA



Xacobeo 2021

galicia

A versión orixinal en papel deste título recibiu unha axuda da Consellería de Cultura e Turismo, Dirección Xeral do Libro Bibliotecas e Arquivos, na convocatoria de axudas para a tradución do ano 2011, consistente no 53,57% dos honorarios do tradutor.



Podes atopar a edición en papel deste e outros títulos de fantasía, ciencia ficción e terror no web de [Urco Editora](http://www.urcoeditora.com).

Formato eBook diagramado pola [Sacauntos Cooperativa Gráfica](http://www.sacauntos.com) utilizando o software libre Sigil, Inkscape, GIMP e LibreOffice.

Esta obra está publicada baixo unha licenza de Recoñecemento-Non comercial sen obra derivada 3.0 España de Creative Commons (CC 3.0 by-nc-nd). Isto significa que es libre de a copiar e distribuír sempre e cando cites a fonte e sexa sen ánimo de lucro

OUTROS TÍTULOS DA  
BIBLIOTECA H. P. LOVECRAFT:

Podes comprar copias en papel e descargar versións dixitais gratuítas da obra completa do Solitario de Providence nas seguintes ligazóns:

1. *A chamada de Cthulhu e outros contos de terror cósmico*
2. *O horror de Dunwich e O que murmura na escuridade*
3. *Nas montañas da loucura*
4. *A sombra sobre Innsmouth e O que asexo na escuridade*
5. *A cousa no limiar e A sombra fóra do tempo*
6. *Fungos de Yuggoth. Poemas impíos*
7. *Contos do Ciclo do Soño*
8. *A procura soñada de Kadath a Descoñecida*
9. *O terror sobrenatural na literatura*
10. *Alén do muro do soño e outros contos macabros*
11. *Herbert West, o reanimador e outras historias arrepiantes*
12. *As ratas nas paredes e outras historias de medo*
13. *A cor do espazo exterior e outros contos sobrenaturais*
14. *O caso de Charles Dexter Ward*
15. *De re Lovecraftiana – ensaios e proposta didáctica*



