paces de revitalizar nuestro panorama literario, deben prodigarse y esperamos interesados la paciente labor de Jesús Fernández Santos que, sin prisas, con trabajo como el que demuestra en la presente y sobre todo con esa sagacidad que, nos ha parecido, capacita al escritor para ahondar en la realidad y saber mostrarla transformada y vitalizada.

Sé que esta rotunda alabanza de una nueva novela podría parecer petulancia por mi parte, pero me creo obligado a ello por cuanto *El hombre de los santos* puede servir de aleccionadora encrucijada para dilucidar qué sea eso de la «nueva novela española» de la que tanto se ha hablado —y más se ha escrito— últimamente.—JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN. *(San Diego de Alcalá, 32, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.)*

NOTAS BREVES SOBRE REALISMO FANTASTICO

El realismo fantástico, pensamos, está necesitado de un eficaz barniz clarificador que racionalice críticamente sus tareas, sus funciones, sus logros, sus aciertos y sus limitaciones. El irracionalismo *Planète* con su carga aparente de capacidad subversiva no ha conducido a funcionalizar grandemente muchos puntos y, frente a sus indudables dosis de mixtificación y mímesis en torno a la obra de arte, sus equilibrios entre el redescubrimiento obligado y diario de autores «malditos» y «olvidados» por el *establishment* cultural y un aparato crítico frecuentemente inoperante, se establece una contradicción en la que con particular benevolencia caen los idealistas que adoptan el realismo fantástico como método de conocimiento, investigación o creación artística. La contradicción nace de los anhelos progresistas, revolucionarios incluso, de autores y críticos en contraposición a la visión excesivamente tradicional, a nuestro juicio, que poseen de las funciones de la obra de arte en la sociedad, de su estatismo y apego hacia unas convenciones fuertemente conservadoras, calando en los autores tradicionales del realismo fantástico sólo epidérmicamente, cercenando un estudio sincrónico de sus estructuras, haciendo uso, a veces, de una sincronía pueril y estetizante que impide el estudio histórico, la justificación histórica, ya que, en el mejor de los casos, la validez de los autores se considera en función de un impreciso, nebuloso, acrítico y sublimado «retorno a la imaginación», con doloroso, pertinaz olvido de las condiciones objetivas donde se desarrolló, nació, la obra de arte y, cuando la referencia es de un autor contemporáneo se solicita en él más la sumisión a una tra-

dición impuesta y falseada que su contacto con la realidad inmediata. El realismo fantástico de Cortázar, pongo un ejemplo poco ilustre, no está bien visto por las ortodoxias de esta nueva (?) corriente estética; Cortázar es «otra cosa»; su violencia, su disuasoria mortal para los enclaustrados tradicionalismos, su radical, tajante, fatal no sumisión a las imposiciones del dogmatismo supuestamente renovador, no puede compaginarse con la remansada quietud de las aguas adocenadas por la inoperancia, haría violencia a la virginidad espiritual de los puristas de la nueva escolástica.

Rafael Llopis, en la discutible introducción a su excelente antología sobre Lovecraft y *Los mitos de Cthulhu* (1), escribe: «Lovecraft se aferró al racionalismo estrecho y rígido del siglo XVIII y, al hacerlo, no pudo asimilar, en una razón más amplia, las fantasías nacidas de su situación vital.» Vale. ¿Rígido Voltaire?, ¿estrecho Montesquieu?, ¿rígido Rousseau?, ¿estrecho Diderot?, ¿Goethe rígido?, ¿estrecho Buffon?, ¿rígido Henry Fielding?, ¿estrecho Choderlos de Laclos? Serenidad, serenidad, por favor. La visión de Llopis es que (continúa refiriéndose a Lovecraft) «a su represión debemos su alucinante obra literaria». Dicho sea de otro modo: Lovecraft, «lógico, materialista, racionalista, ateo», «patológicamente», era «un monstruo», un ser deforme mentalmente, un neurótico, un tarado, y sus taras, sus neurosis, dieron nacimiento a su literatura alucinada. Es posible; si aspiramos al racionalismo no podemos negar a Llopis su voluntad de creación de unas coordenadas donde enmarcar la obra de Lovecraft. Sólo que disentimos profundamente de ellas.

Galvano della Volpe ya hablaba hace años de esa visión del arte, de la imagen poética, que lo admite vehículo de verdad, y sobrentiende, a la vez, que «esa naturaleza no se debe en modo alguno a la copresencia orgánica o eficiente en algún modo del intelecto o discurso de ideas (las cuales son según eso el gran amigo de la poesía), pese a lo cual se insiste en la «veracidad» de las «imágenes», y, consiguientemente, en su cosmicidad o universalidad y valor cognoscitivo («intuitivo», según se dice). Queremos recordar que Della Volpe desmontaba lúcidamente estas teorías. En este caso nuestro deseo sería la investigación de la capacidad gnosealógica de la novela de terror, del realismo fantástico y, por tanto, responder a una interrogante equívoca, la del reaccionarismo o racionalismo estético de Lovecraft que, en última instancia, podría servir como jalón para una ulterior problematización global del género.

Cuando Lovecraft comienza a escribir, la Norteamérica puritana se

---

(1) LOVECRAFT y otros: *Los mitos de Cthulhu*. Alianza Editorial, Madrid, 1969.

debate en un caos, en un magma de la confusión. Acuciada por fabulosos problemas sociales, la nación se está abortando dolorosamente; abandonada por los espíritus sensibles que viajan a Europa, a Londres, para no mezclarse con la hedionda plebe de apátridas, mercenarios, aventureros, esclavos, tahúres, pistoleros, emigrantes, contrabandistas, la politización de las masas es algo confusa; el padre Henry James ve a su país desde su prisma de hombre de mundo; Chicago, su *boom* demográfico y su jungla urbana, son percibidos desde la elegancia parisiense del salón de los hermanos Goncourt; en literatura, un realismo crítico se acerca a la realidad intentando cambiarla frecuentemente; Franck Norris ha publicado *Los rapaces* en 1899; *Sister Carrie,* la famosa novela de Dreiser, es de 1901; *La jungla,* de Upton Sinclair, causa sensación en 1906; los escritores luchan abiertamente contra la censura religioso-político-social; el crítico literario William D. Howells (1837-1920) es quien introduce sistemáticamente realismo y naturalismo combativos, traduciendo a los rusos, a Zola; la brutalidad de la realidad inmediata fascina a los novelistas, que la afrontan honesta pero un tanto primariamente; es el esteticismo de Henry James quien intenta efectuar una recomposición de la experiencia bruta para darle una nueva dimensión artística. Y nace la Generación Perdida. Mencken y su *American Mercury* tipifican durante toda una época el progresismo liberal puritano que responde a un tiempo al compromiso oficial y al integrismo de las estructuras, su marginación es meramente de orden estético frente a la ramplonería insultante de la aristocracia del dinero. Diarios y revistas vetan absolutamente una terminología que no sea *bien propre et bien comme il faut.* Algunos rebeldes emigran a Europa a mamar consejos a la parisiense rue de Fleurus, chez Gertrude Stein. Jack London ha visto pasar su época dorada. Lovecraft (1890-1937) ha nacido en un intervalo de tiempo que separa a T. S. Elliot (1888) de Henry Miller (1894). Dashiell Hammett está políticamente muy definido; los grandes niños neorrománticos, frustrados, malditos, cosmopolitas, borrachos, estetas, de la Generación Perdida, herederos de O. Henry y Sherwood Anderson, redescubridores de Marck Twain, corren hacia su holocausto vital. La figura siniestra y patética de Edgar Allan Poe flota en el ambiente como un sopor maléfico, trágico, fatal, irremediablemente predestinado al martirio, a la condena, a la marginación violenta. La Norteamérica del dolar no puede aceptar una puesta en duda radical. Thomas Alva Edison está domeñando a la ciencia con su irracionalismo genial. Wall Street y la industria cultural vigente sólo pueden aceptar, sus limitaciones odiosas son las mismas que las de *La letra escarlata,* de Harthowne, la bahía de Salem y sus brujas epilépticas, sólo pueden aceptar el nihilismo consciente de Hemingway y Fitzgerald; y el universo de

estos hombres es negro, tenebroso, fatalista, pero están inmersos en la estructura, la tragedia nace de esa imposibilidad de lucha frente a una oscuridad que las luces de neón, la iridiscencia frágil y artificial de Broadway, se esfuerzan en iluminar; ellos son conscientes de sus frustraciones, de la existencia de otros mundos de amor, pero asumen su tragedia sin voluntad de transformación, últimamente desesperados, retornando al recuerdo de un edén lejano y maravilloso. Cuando una mujer le dice a un personaje de Hemingway que hubiera sido hermoso vivir otra vida, el hombre, borracho ante su impotencia, borracho de Martinys del Palace y Rioja Alta de «Botín», responde desde su soledad infinita: «Sí, ¿no es hermoso pensarlo?»

Frente a una sociedad en crisis la novela de terror ha cumplido frecuentemente una labor corrosiva. Era Rafael Conte quien afirmaba que un análisis sociológico de las épocas de florecimiento de la literatura fantástica descubriría datos interesantes, recordando que la novela gótica surgió en un momento de transición, en puertas de la Revolución francesa; luego, en los años veinte, con el retorno, la sociedad se mueve en una aparente posguerra, y el irracionalismo imperante se hizo realidad con el *crack* del veintinueve y la segunda guerra mundial. ¿Estamos hoy en otra época de transición? El tiempo precisará. Pero positivistas, cientifistas, estructuralistas, neomarxistas, psicoanalistas, están socavando los cimientos ya tan inconsistentes de nuestra cultura y, por otra parte, la sociedad del consumo está liberando hasta extremos inauditos la batalla del terror, los aparatos policíacos están alcanzando grados tan altos de eficacia y control, la ofensiva de la manipulación de las conciencias es global; el intelectual acepta sus frustraciones, asume deliberadamente la incapacidad notoria de su obra ante el cambio de estructuras, y se limita a testificar, a arrojar su vómito, que el *establishment* se encarga de semantizar convenientemente; en otro caso, debiera abandonar explícitamente sus tareas intelectuales para sustituirlas por la guerrilla, el maquis, la ametralladora, si sus diferencias son más radicales y no se manifiestan totalmente con una contestación más o menos airada; en última instancia, si sólo aspira a realizarse asimismo mínimamente a través de la obra de arte, su problema, el enfrentamiento a las estructuras artísticas tradicionales, tampoco se ofrece como de solución muy explícita, ya que las soluciones en su mano son varias y están rígidamente mediatizadas por su cosmogonía individual y sus soluciones frente a las imposiciones que le vienen dadas (desde el lenguaje a la historia). Una de esas soluciones, quizá no de las más radicales, es la novela de terror.

Este sucinto, esquemático y pueril análisis sería aplicable a Lovecraft y su época, con una agravante, y es que, en su día, el terror literario

poseía una capacidad subversiva que en nuestros días, pensamos, ha decrecido plausiblemente. Pero, en el caso de Lovecraft, ¿puede hablarse sencillamente de literatura de terror? Las imprecisiones, con frecuencia, conducen a atolladeros sin salida. Convencionalmente sí es terrorífica la novela de Lovecraft (bueno, terrorífica...). Pero para nosotros no es tan importante el que suscite inquietudes, cuyo funcionamiento y motivaciones sería prudente precisar a niveles individual y general, como el análisis de las estructuras que originan esas inquietudes y que, por encima de las adhesiones pueriles, deberán concretarse en una posición frente al mundo, implícita en el pensamiento del autor. Este análisis debiera apoyarse en la obra completa del escritor; sin embargo, como el motor que mueve esta nota es un libro determinado que abarca numerosos autores de calidades varias (esta es la relación: Lord Dunsany, Ambrose Bierce, Robert W. Chambers, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Lovecraft, Frank Belknap Long, Robert E. Howard, Clark Ashton Smith, Hazel Heald, Henry Kuttner, Robert Bloch, A. Derleth, J. Ramsey Campbell y Juan Perucho), creemos más funcional apoyarnos sólo en alguno de los textos recopilados por Llopis.

El primer cuento de H. P. Lovecraft recogido en este libro es *The festival* («El ceremonial»), escrito en 1923, según la traducción de F. Torres Oliver. Se abre con una cita de Lactancio: «Los demonios hacen que lo que no es, se presente, sin embargo, a los ojos de los hombres como si existiera.»

Fuera de su contexto la cita es ya sintomática. Es la premonición, augurio, de un mundo donde la realidad se ve transformada por unos seres irracionales. Se nos advierte de antemano que el orden establecido es sólido, pero que esos seres, portadores ideales del mal, poseen especificidades que podrían hacernos engañosa una situación dada.

Adentrándonos mínimamente en el cuento, el campo se amplía suficientemente. El «terror» nace como consecuencia de una visión que se aparta de nuestras convenciones. Una puerta que conduce a otra dimensión (relatividad del espacio), la imposibilidad de codificar convenientemente la situación, una bibliografía pintoresca, la lectura de un libro inexistente y muy grato a Lovecraft, el célebre *Necronomicón* del árabe loco Abdul Alhazred, son los medios de que se vale el autor para transportarnos al mundo de la pesadilla (recordemos que son los demonios quienes nos ofrecen la visión). Un encuentro digamos delicioso, antecedido de una duda sistemática ante la percepción sensorial, nos introduce en el mundo mágico del terror lúcido ante la visión racional de una genealogía desconocida y nunca sospechada. Un *voyage* a través de la relatividad del espacio y del tiempo descubre a los «monstruosos» antepasados del protagonista. Hasta aquí la percepción de la realidad

podría ser bastante reaccionaria, y al final del cuento el personaje lee varias frases de un «espantoso capítulo» del *Necronomicón*. Transcribimos:

> Las cavernas inferiores son insondables para los ojos que ven, porque sus prodigios son extraños y terribles. Maldita la tierra donde los pensamientos muertos viven reencarnados en una existencia nueva y singular, y maldita el alma que no habita ningún cerebro. Sabiamente dijo Ibn Shacabad: bendita la tumba donde ningún hechicero ha sido enterrado y felices las noches de los pueblos donde han acabado con ellos y los han reducido a cenizas. Pues de antiguo se dice que el espíritu que se ha vendido al demonio no se apresura a abandonar la envoltura de la carne, sino que ceba e instruye al mismo gusano que roe, hasta que de la corrupción brota una vida espantosa, y las criaturas que se alimentan de la carroña de la tierra aumentan solapadamente para hostigarla, y se hacen monstruosas para infestarla. Excavadas son, secretamente, inmensas galerías donde debían bastar los poros de la tierra, y han aprendido a caminar unas criaturas que sólo debían arrastrarse.

El recuerdo de Nietzsche es obligado, cuando recordaba la antigua leyenda del rey Midas persiguiendo al viejo, borracho, tripudo y feísimo Sileno, compañero de Dionisios, que cuando se vio alcanzado e interrogado por el rey, ante su insistencia por saber «qué cosa debía el hombre preferir a toda otra», se echó a reír y contestó: «Raza efímera y miserable, hija del azar y del dolor, ¿por qué me fuerzas a revelarte que lo que debes preferir a todo es, para ti, lo imposible: es no haber nacido, no "ser", ser la "nada". Pero después de esto, lo que mejor puedes desear es... morir pronto.» Cita que, a su vez, recuerda a Faulkner en aquella tan rotunda, como grata al novelista Juan Benet: «El conocimiento, no el dolor, es el que recuerda mil calles solitarias y salvajes.» Salvando las distancias que separan notablemente a estos tres nombres, la frase de Faulkner tiene gran capacidad de cohesión que las pudiera englobar. En crisis el racionalismo, por razones que no vamos ahora a especificar, el dolor, el miedo, el terror, la duda cósmica, la nada, el vacío, se convierten en el armazón retórico que supone la afirmación absoluta, en el no —lugar del lenguaje, que dice Foucault—, de un mundo coherente en sí mismo, y en contraposición violenta con la arquitectura mental impuesta por la realidad inmediata, se convierten en posible método esotérico de conocimiento. Para Lukacs, el sistema no es más que una flagrante afirmación irracionalista.

Sin embargo, irracionalista o no, su validez estética no puede ser valorada a través de una condena explícita de las aparentes motivaciones sociológicas que lo generan. Porque incluso un Nietzsche o un Lovecraft neuróticos podrían ser válidos desde el instante en que su

irracionalismo abriese camino a los positivistas que investigaran y sistematizaran después esos surcos que la ciencia sacralizada en sí misma no podía, o no se atrevía, a desbrozar; hasta que un revolucionario racionalista (Einstein) o un neurótico irracionalista (citemos a Lovecraft, por complacer a los alquimistas de la estética contemporánea) osan mancillar las verdades sagradas y de las ruinas del antiguo orden establecido florecen las semillas que el genio siembra.

Lovecraft no es, rotundamente, un genio del que parte una nueva visión del arte. En su caso, hemos acentuado premeditadamente los efectos para que se perfilen más nítidamente las causas. Nuestra visión es que su validez estética hoy, dada la visión del arte que tenemos, estriba en su capacidad gnoseológica de ruptura contra la literatura behaviorista de su tiempo, capacidad aún hoy no mancillada, porque pese a las sucesivas revoluciones (existencialismos, op, etc.) que han intentado socavar los cimientos de la literatura burguesa del Este y del Oeste, por razones varias esos cimientos continúan hoy, en determinados sectores, inamovibles.

¿Qué tiene que ver esta validez con ese supuesto «retorno a la imaginación» del que hablan los amantes del realismo fantástico? En principio, mera coincidencia sociológica entre los trabajos de algunos nuevos novelistas, o no tan nuevos, pero descubiertos más o menos últimamente. Este nuevo experimentalismo que adopta superficialmente, en este caso, las formas del sucesor de Poe, olvida notoriamente en función de qué esquemas ideológicos fue creada esa literatura; pero es que deseamos olvidar que ese nuevo experimentalismo, con harta frecuencia muestra palpable de incapacidad creadora, confunde la ideología con la teoría política, y la teoría política con inciertas e idealistas reivindicaciones sociales excesivamente prosaicas para sus anhelos estetizantes.

Entendemos que en un momento en que la visión racional del mundo ponía en franca contradicción sus intentos de renovación formal con su incapacidad efectiva de atentar contra su propia esencia pequeño burguesa, la literatura de Lovecraft era auténticamente subversiva. La visión racionalista se salvaba dada su capacidad de aunar ética y estética en la flamígera hoguera de sus valores en decadencia, de ahí la incierta tristeza que asoló las obras de la Generacién Perdida y toda la escuela de los *muckrakers* capitaneados por Dreiser o Upton Sinclair con su aliento de frustración inconfesada. El irracionalismo de Lovecraft no fue entonces más que una abertura sacrílega ante el pragmatismo calvinista de su tiempo y lugar.—JUAN PEDRO QUIÑONERO *(Desengaño, 11. MADRID).*