

# Una novela inédita de Eduardo Chicharro

Jaume Pont

**A**ntes de leer *Los jeroglíficos del caballo* (o «*El Caballero, la Muerte y el Diablo*»), una de las cinco novelas hasta hoy inéditas de Eduardo Chicharro (1) –fundador, junto a Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, del *Postismo* (1945), movimiento estético-literario de vanguardia que originara no poco revuelo crítico entre los sectores inmovilistas de la España cultural de la inmediata posguerra–, la existencia de dicha novela se limitaba para nosotros a una escueta nota bibliográfica de Gonzalo Armero incluida en *Música Celestial y otros poemas* (2). Una coincidencia extraña, sin embargo, excitaba nuestra curiosidad. El título dado por Gonzalo Armero –*El Caballero, la Muerte y el Diablo*– casaba literalmente con el de otra novela también inédita de Carlos Edmundo de Ory. El interrogante tendría cumplida respuesta con la intercensión aclaratoria del propio Ory. En 1944, en plena gestación del *Postismo*, sus tres miembros fundacionales –Chicharro, Ory y Sernesi– decidían acometer una empresa singular: la escritura por separado de sendas novelas, con un motivo o *ilustración-estímulo* común: el conocido grabado de Alberto Durero «*El Caballero, la Muerte y el Diablo*». Al parecer, sólo Chicharro y Ory –Sernesi desistiría del proyecto muy pronto– llevarían adelante el sueño de aquella triple empresa (3).

Eduardo Chicharro concluyó su novela durante el decenio de los años cincuenta. Un nuevo título, *Los jeroglíficos del caballo*, venía a añadirse al inicial homónimo del grabado de Durero (4).

## Claves para una novela «fantástica»

*Los jeroglíficos del caballo* responde a un hilo argumental que se inscribe directamente en las líneas maestras de la novela gótica. La huella de Poe, como se verá, excede lo puramente tangencial y en muchas ocasiones alcanza la paráfrasis apasionada. Todo en la novela de Chicharro tiende a la reconversión de los ficticios límites que separan lo maravilloso de lo usual cotidiano. El género fantástico asume en esta encrucijada el papel evanescente de un espacio misterioso, sacrilego, no hollado por pie humano y, como tal, sujeto a la barbarie de peligros inefables.

Desde un principio, la trama de la novela chicharriana agolpa personajes, anecdota-

rios extraños y motivos de especulación en función de una intriga alucinada. El final de la novela, como suele ocurrir en los relatos abiertos de la literatura sobrenatural y de la novela gótica (*the Gothic Novel*), mucho más que acometer la solución explicativa al problema de la historia narrada, insinúa al lector un espacio «abierto» de significado indeciso. Esta vacilación es, según Tzvetan Todorov, la clave analítica del género fantástico: «vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la “realidad”, tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso» (5).

En la novela de Chicharro lo maravilloso y lo extraño son parte indisoluble de un mismo proceso de caracterización. Por un lado encontramos el componente de lo sobrenatural explicado, de lo extraño, sujeto a múltiples pesquisas especulativas, científicas o pseudocientíficas; por otra, nos enfrentamos con algunos hechos de difícil explicación racional que por sus características de inverosimilitud tocan abiertamente la sobrenatural aceptado, es decir, lo maravilloso. La diferencia entre ambas opciones estriba en que en la primera de ellas todo lo que ha sucedido creemos que puede recibir una explicación racional –al estilo de las novelas de Ann Radcliffe–, mientras que en la segunda los acontecimientos sobrenaturales no reciben ninguna explicación y, como ocurre con las novelas de M.G. Lewis, Robert Mathurin y Horace Walpole, el vacío creado excede la naturaleza argumental de nuestro mundo.

En *Los jeroglíficos del caballo* la realidad se encuentra siempre más allá de las formas admitidas por el acervo común de la sociedad o las disciplinas metafísicas del espíritu. Más allá de la tierra, más allá de la vida misma, las claves de los misterios de la novela de Chicharro recaban en el subconsciente aletargado del hombre y asumen los esquemas mediumnísticos de extraños jeroglíficos. El jeroglífico adquiere en Chicharro, como en Poe, el trasunto simbólico de los misterios de la vida: enormes y complicadas máquinas, aparentemente guiadas por el azar, que simulan un entramado de precisión casi matemática. El hombre, ante las fuerzas de ese ritmo combinatorio que parece obedecer a los designios inescrutables del más allá, se nos presenta como un ser a merced de las corrientes psíquicas impersonales. Todo lo personal queda desdibujado, alienado, arrebatado por ciertas fuerzas exteriores de penetración sobrehumana. Poco importa que la perfecta determinación de los medios mentales o especulativos atisbe la realidad de un engranaje racional de perfección consumada. En último término, los resultados de este proceso especulativo no harán otra cosa que ensanchar aún más, si cabe, las fronteras de lo inexplicable.

Herbert Longley es el narrador protagónico de la novela. En sus espaldas parece recaer el peso autobiográfico de una historia de ascensiones y caídas múltiples. Narrador homoautodiegético (6), personaje implícito, el «yo» del narrador se proyecta desde el *presente* sobre un *pasado* plagado de experiencias. Hombre de ciencia –médico de profesión–, Longley ha anotado en su diario los hechos claves de su historia.

Desde un buen principio la narración de Longley es presentada por Chicharro con

visos de inverosimilitud aparente: «Lo que voy a contar es una cosa dramática y áspera, aparentemente cuajada de embustes y, cuando no, sapicada de hipérbolos» (7). El lector debe hacerse cargo, *ab initio*, de una narración de caracteres fenoménicos sujetos a la incertidumbre y a la incredulidad racional. El narrador, personaje omnisciente de su autobiografía, avanza el carácter extraordinario de la narración: «*los acontecimientos jamás vistos ni oídos en este mundo*», «*la inverosimilitud de una aventura vivida por mí en un rincón del mundo que se halla enclavado en la punta del Canadá*».

La memoria autobiográfica del narrador implícito progresa desde la infancia hasta un *presente de la escritura* de distinto signo espacial y temporal. La voz del narrador se sitúa en un lugar de los Países Bajos, presumiblemente Ostende, desde el cual narra los extraños avatares de su periplo vital.

Nacido en el sur de los Estados Unidos de América, en el seno de una familia acomodada, Lóngley no podrá eludir el peso de un destino que conducirá su vida por los caminos de una existencia errática. De sus padres guarda la imagen difusa del conflicto edípico: el padre potestativo y la madre idílica. La guerra de Secesión hace que tome partido a favor del Norte. Su carrera de medicina, que aparentemente podría proporcionarle cierto equilibrio profesional, no hace otra cosa que sumirle en nuevos problemas. Amante de las nuevas técnicas quirúrgicas y especialista en injertos, el nuevo cirujano se verá involucrado en la muerte de uno de sus pacientes. Obligado a huir al Canadá, recalará en Vancouver.

Su nuevo habitat le proporciona los medios de subsistencia necesarios, aunque en condiciones –debido a su condición de expatriado– mas bien perentorias. Limitado al ejercicio médico en las zonas suburbanas de Vancouver, Lóngley disfruta de una paz discreta y silenciosa. Sin embargo, un hecho imprevisto vendrá a conturbiar su vida de forma decisiva. Un día, recibe una misteriosa carta de un no menos misterioso personaje apodado «El Caballero» requiriendo urgentemente sus servicios quirúrgicos. Se le insta a que acuda a un extraño paraje llamado «El Círculo de los Buitres». Se le adelanta que por sus oficios será recompensado espléndidamente.

La cita requerida le descubre a Lóngley un sinfín de sorpresas: «El Caballero», que guarda celosamente su incógnito tocado por un pañuelo que cubre casi en su totalidad su cara, le conduce a su mansión vendándole previamente los ojos. En aquel lugar recóndito le espera el objeto de su viaje. «El Caballero», médico que practica la ciencia oculta, le muestra su terrible secreto: un ser diabólico de caracteres porcinos coronado con un gran cuerno de asta de reno. En su fisonomía se intuye su origen humano, ampliamente deteriorado por una profunda metamorfosis. Aquel ser no es otro que la creación demoníaca de «El Caballero». La presencia de Lóngley se limita a la cauterización del cuerno infectado. Una larga estancia en la mansión le pone al corriente de los propósitos de aquel extraño personaje, empeñado en rencarnar en su criatura los atributos del Diablo. A tan terrorífico descubrimiento se le suman otros de no menor desasosiego: la mansión está también habitada por un viejo de apariencia fantasmática que parece la misma reencarnación de la muerte; el perro de «El Caballero» asemeja un híbrido de castor; una de las habitaciones contiene innumerables fetiches, animales disecados (entre los que destacan una serpiente y un lagarto), y un cuadro, oculto bajo un lienzo, deja entrever la imagen de un enigmático caballero medieval. Tras un sueño en que Lóngley identifica a «El

Caballero» con el caballero medieval del cuadro, aquel abandona la mansión.

A partir de este momento todos los esfuerzos de Lóngley se encaminarán a conseguir un nuevo encuentro con el alquimista. Los resultados no podrán ser más desesperanzadores, a pesar de contar con la pretendida ayuda de Roberto «El Loco», un retardado mental que, con el tiempo, resultará ser un avisado chantajista del mismo Lóngley. Caballo y perro de «El Caballero» son vistos por los aledaños de Vancouver, mientras sigue sin encontrar ningún rastro de su dueño. El encuentro con el caballo va a tener una importancia fundamental: por un mecanismo de asociación, Lóngley reconoce en aquel caballo al caballo del cuadro y, paralelamente, identifica a los seres vistos en la mansión como los personajes y animales del grabado de Durero (Caballero, Muerte, Diablo, perro, caballo, lagarto, serpiente). Entonces, Lóngley recuerda las palabras de «El Caballero»: «...vivía anteriormente allá por el año 1513»; la misma fecha estampada en el grabado de Durero. ¿Un caso de reencarnación?

Las pesquisas del protagonista se verán abruptamente entorpecidas con el descubrimiento del cadáver de Oliver Thomas Ships, difunto que después de las indagaciones fisonómicas correspondientes resulta ser «El Caballero». Sin embargo, la providencia pondrá a Lóngley tras nuevas pistas. Después de abandonar el hospital y una casa de salud –internamientos obligados por su obsesivo peregrinaje vital– se hace con el misterioso grabado en la tienda de un chamarilero. La estampa presenta varias partes numeradas y una leyenda en letra menuda. Todo parece indicar que Lóngley se encuentra ante un criptograma o un jeroglífico para descubrir un tesoro. Sin embargo, sus investigaciones van a ser interrumpidas por un hecho inesperado: en un paraje recóndito de las montañas, Lóngley reencuentra a «El Caballero» y sus terroríficas criaturas. Es evidente que el difunto Ships sería su doble. Lóngley apresa al alquimista y acepta jugar una partida de ajedrez con el viejo fantasmático, «la Muerte» del grabado. La Muerte impone las reglas y el precio del juego: el cambio de su amo por la vida de Lóngley. Aquel ser espectral muestra gran dominio en el juego de los caballos, los cuales repiten jugadas en arabescos muy estudiados. Es entonces cuando Lóngley cae en la cuenta que los arabescos tienen una relación con los criptogramas del grabado. El descubrimiento le conducirá a la interpretación de las inscripciones y al enclave geográfico del tesoro. Las ilusiones de Lóngley no tendrán recompensa material: el tesoro está vacío. Sin embargo, en el fondo del baúl, el médico descubre la visión de la faz del Criador. Una enorme plaga de langostas da paso a extraordinarios sucesos: la metamorfosis del Diablo del grabado, fuerzas de la naturaleza desencadenadas, la muerte de Roberto «El Loco» a manos de Lóngley y la ocultación del tesoro con una gran piedra. El Diablo, tocado de poderes fantásticos, se lleva por los aires a Lóngley. Después de nuevas metamorfosis del diabólico personaje del grabado en compañía de Lóngley –una bella mujer que responde al nombre de «La Bella Ferraresa», la primitiva figura del hombre que antes ha sido, un perro–, ambos tienen que huir apresuradamente del cabaret «El Penmicán». Perseguido por el sheriff O’Patt, Lóngley huye desesperadamente ayudado por la noche. Cansado y maltrecho, nuestro protagonista decide no proseguir su huida. En este punto, con la luna encendiendo las aguas del mar, se interrumpe bruscamente la narración.

### **Traductor apócrifo y traductor real**

A esta historia de ficción se le añaden dos apartados más: un «epílogo» y una «con-

clusión». Ambas operan desde un presente sincrónico que se sitúa a finales del siglo XIX. El narrador protagonista en primera persona del «epílogo» resulta ser el traductor de la novela, del que teníamos noticia a tenor de sus continuas acotaciones intratextuales. En sus llamadas al lector, este traductor nos había adelantado cumplida información de sus relaciones personales con Lóngley. Sólo ahora, por mediación del epílogo, conoceremos con más detalle los avatares que le llevaron a aceptar su función de «homo transcriptor» de los manuscritos del médico, al que conoció en Rotterdam.

El epílogo tiene, además, una función suplementaria: «*lo añade el Traductor para que los lectores puedan enterarse de cómo concluye la historia del Dr. Lóngley (N. del T.)*». Por este motivo pasa a tener menos importancia de la presumible. Lo verdaderamente relevante son las suposiciones del traductor respecto a la autoría del manuscrito: a) ¿sería la fidedigna autobiografía de Herbert Lóngley, o, por el contrario, b) el manuscrito sería apócrifo? Algunas objeciones técnicas, literarias o expresivas hechas por el traductor parecen remitir a esta última suposición: a) el doctor Lóngley afirma ser norteamericano, mientras algunas alusiones diseminadas a lo largo de la narración, «como la que se refiere a Cervantes, o la que alude a las murallas abulenses, y una nota en la que se menciona el *Gil Blas de Santillana*», parecen desmentirlo; b) «también habrán podido observarse multitud de locuciones y giros totalmente impropios del inglés (y no es que yo los haya querido así en la traducción, sino que tales aparecían en el manuscrito, *¡como ya vertidos literalmente a esa lengua de otra que me callo!*)»; c) además de la impertinencia expresiva de locuciones que pertenecen a otra lengua –concretamente a coloquialismos y frases hechas castellanas–, el autor menciona la acentuación gráfica –caso de Lóngley–, cuando la lengua inglesa carece de ese signo auxiliar; d) el traductor declara asimismo que casi ninguna de las llamadas con nota, y especificadas como N. del T., han de atribuirse a él y sí al autor del manuscrito, el cual con esta argucia entendía, por lo visto, «imponer el espíritu de esas notas a cualquier futuro editor, o inclusive traductor, de su obra autobiográfica»; e) por último, y pese a las prevenciones de Herbert Lóngley contra «toda debilidad retórica», la pericia literaria y sus fuentes de ficción (relación con un genial novelista norteamericano, dice el traductor sin mentar su nombre: evidentemente se trata de Edgar Allan Poe) hacen pensar en un autor de pensamiento pronunciadamente literario; f) todos estos elementos se unen a no pocas imprecisiones geográficas respecto a la región de Vancouver.

Las supuestas conversaciones del traductor con el ya viejo Lóngley aclaran pocas cosas más. Lóngley, tras el punto donde queda suspendido el final de la novela, fue recluido de nuevo en una casa de salud y posteriormente viajaría a Europa. Sucesos extranovelescos que poco añaden a la intriga de la narración. El final del epílogo añade nuevas disquisiciones y dudas sobre la autoría. El traductor –que había entrevistado al doctor Herbert Lóngley con el único ánimo previo (según dice) de recoger datos sobre la ciudad de Vancouver para la redacción de una novela que ya tenía bosquejada– acaba comprando el manuscrito. El epílogo se cierra con estas palabras del traductor: «*Semanas después, en un buque de la compañía neerlandesa de las indias, viajaba yo rumbo a América del Norte. Pensaba en el tesoro sepultado. También calculaba firmar con mi propio nombre el manuscrito, después de transformarlo un poco y cambiar los personajes. Aunque, como se ve, acabé por no hacerlo*». ¿Hasta qué punto son ciertas estas palabras? O, por el contrario, sólo se trata de una estratagema de carácter ficticio tras la

cual esconder los secretos de la autoría del manuscrito? A la luz de los datos con los que contamos cabe establecer las siguientes suposiciones al respecto: a) el autor del manuscrito es el doctor Herbert Lóngley; o b) el autor del manuscrito es un escritor con experiencia literaria sumido en el anonimato (Lóngley se habría hecho con el manuscrito y arreglado de él lo que le convenía: suplantación de nombres y personajes); o bien, c) el autor es el traductor, quien, a pesar de su advertencia final, habría reelaborado, transformado un poco o mucho la historia de ficción; o bien d) desde un buen principio el único autor del manuscrito es el traductor, con lo que la mediación extraliteraria de Lóngley quedaría reducida a una invención apócrifa; e) en contrapartida, en el caso de ser Lóngley el autor también cabría la posibilidad de un traductor apócrifo.

Tales disyuntivas, lejos de clarificarse, se acrecientan en la «Conclusión», donde un nuevo traductor, que dice ser «el verdadero y único traductor de esta obra», afirma que *«el Epílogo del otro traductor es apócrifo. Para decirlo más claramente, tal traductor no existió nunca. El Manuscrito, por curiosa ocurrencia del autor, comprende esa extraña y enrevesada añadidura colocada allí de su puño y letra»*. Según este nuevo traductor, el doctor Herbert Lóngley no era el autor del manuscrito, sino «El Caballero». La complicada tela de Ariadna de esa nueva autoría adquiere en la voz explicativa del nuevo traductor proporciones no menos misteriosas. El manuscrito lo compró el nuevo traductor a unos pescadores: *«Venía encerrado no en una botella, sino en dos. Porque no cabía todo en una. Las botellas, arrojadas por el mar a la playa, iban atadas juntas con unos bramantes. El documento, escrito con letra menudísima y en papel de seda estaba embutido dentro de las botellas a fuerza de introducir y apretujar hoja por hoja, tal vez mediante una varilla de mimbre. Las botellas eran de esas cuadradas de viejo whisky escocés»* (8). Tras la lectura del manuscrito, el nuevo traductor procede a una serie de averiguaciones en Vancouver sobre los personajes de la novela. En caso de responder a una presencia biográfica, su existencia sería corroborada por los lugareños. Y así sucede: la existencia de los personajes de ficción es rememorada con los lugareños, aunque con significativos trueques entre nombres y personajes. Lo más asombroso, sin embargo, es la coincidencia de nombre entre alguno de los personajes entrevistados y los personajes de ficción. Según sus investigaciones, Lóngley habría muerto misteriosamente hacía unos treinta años. No así «El Caballero», al que encuentra internado en un manicomio y del que sus guardianes dicen que enloqueció a resultas de la muerte de un hombre. El mencionado Caballero pone al corriente al nuevo traductor de sus grandes hazañas y le muestra sus posesiones más preciadas: el grabado de Durero y su armadura. Uno de sus guardianes le hace al nuevo traductor una revelación capital:

*«— Ahora está mejor. Se ha pasado el invierno escribiendo sus memorias, las ha metido en unas botellas y las ha arrojado al mar. Después de todo, ¿sabe usted?, puede que alguien las encuentre... ¡y le salven!».*

*«— ¡Cosas de loco! —comenté, y me fui más que aprisa».*

Para el nuevo traductor, dueño del manuscrito, algunos extremos quedaban aclarados: a) el autor del manuscrito era «El Caballero», el cual usurpaba el nombre de Herbert Lóngley al redactarlo y se atribuía la figura y el carácter de éste en el «Epílogo»; b) Herbert Lóngley, que no era médico, fue asesinado por una tal Mary Renner, sirvienta suya; c) quien también era médico era un tal Oliver Thomas Ships, muerto, al parecer, a causa de un desprendimiento de tierras producido mientras buscaba un tesoro escondido; d) no

cabía duda que los nombres y los atributos de los personajes estaban cambiados.

El nuevo traductor da fin a su «Conclusión» con intenciones parecidas al traductor del epílogo: trasladarse al lugar del tesoro y, en segundo término, si tiene éxito, publicar el manuscrito con su propio nombre. Sin embargo, sus últimas palabras acaban disuadiendo al lector: «*Como fácilmente se alcanza, mis planes fracasaron. Un movimiento telúrico había deshecho el anfiteatro totalmente. Por eso puede verse aquí la historia tal como la escribió un hombre que se creía el Caballero del grabado*». Una disuasión relativa, dado que el lector no tiene garantías de su veracidad, es decir, de que el presente traductor sea real y no apócrifo. Nos encontramos ante un cúmulo de suposiciones de autoría que, como en el caso anterior, nada concretan. Las suposiciones siguen en pie: ¿Es Lóngley el autor del manuscrito? O bien: ¿lo es el Caballero? ¿un escritor anónimo suplantado? ¿el traductor n.º 1, que habría impostado la voz de Lóngley? ¿el traductor n.º 2, por causas similares? En otro sentido: ¿es el traductor n.º 2 el traductor real del manuscrito, de acuerdo con la historia de la «Conclusión»? ¿O lo es el traductor n.º 1 de acuerdo con el «Epílogo»? En cualquiera de los casos, uno o ambos traductores son apócrifos.

### **De lo «extraño» y lo «sobrenatural-maravilloso»**

¿Por qué ese interés del autor de *Los jerglíficos del caballo* en dar una explicación racional a todos los hechos que en el relato ocurren, sean estos extraños o sobrenaturales? La clave reside en que el novelista dota a sus sucesos maravillosos de un aparente grado de verosimilitud. Se trata de una convención implícita con el lector. Lo extraño puede ser explicado. Sólo hace falta que el fabulador recurra a las *excepciones* de la vida humana y de la naturaleza. Lo usual cotidiano, lo intranscendente y vacuo, el detalle de apariencia superflua, puede encerrar o ser fuente de insospechados misterios. Lo extraño abarca el subconsciente del mundo real. El problema surge cuando nuestra experiencia se agarra únicamente a nuestro mundo consciente. Y, sin embargo, vemos a menudo que lo extraño e inexplicable se reduce a simples golpes de azar o, si se quiere, a un «pandeterminismo» (9) sobrenatural (los diferentes encuentros de Lóngley con el perro y el caballo del Caballero), al influjo del sueño (Lóngley sueña el grabado de Durero), a la ilusión de los sentidos (las imágenes dobles de Lóngley), a los juegos trucados (relación entre el juego del ajedrez y el grabado de Durero), a la locura (Caballero, Lóngley y Roberto, apodado «El Loco», no escapan a su influencia), etc.

A estos sucesos el novelista les dará una solución explicativa que procede de la novela gótica y del método inductivo-deductivo-inductivo de la novela policial. La especulación llega a la apariencia de verosimilitud mediante el ejercicio científico o pseudocientífico de la mente. El exceso de racionalidad actúa como una corriente simpática que se transmite al lector, dispuesto a identificarse, con sus mismas armas, al agente de la especulación. El novelista propone la intriga como una *captatio* del lector en la que es parte indispensable el juego. A este fin, Chicharro coloca como objetos de convicción de su relato dos elementos o funciones en clave de misterio:

- la búsqueda de un *tesoro*.
- la interpretación de un *jerglífico* como clave que ha de conducir al protagonista al lugar donde se encuentra dicho tesoro.

Ambos arquetipos de figuración remiten al cuento folklórico y la novela de aventu-

ras (interpretación de cartas y mapas). Al introducir el esquema del jeroglífico, Chicharro, al igual que Poe respecto a Auguste Dupin —el personaje protagónico de *El misterio de Marie Roget*, *Los asesinatos de la calle Morgue* y *La carta robada*— se verá obligado a dotar a su personaje protagónico, Herbert Lóngley, de unas cualidades de raciocinio que rozan lo obsesivo. Lóngley se inscribe así en el clan de los «razonadores puros», es decir, en una zona mental privilegiada donde por el simple ejercicio de la razón se es capaz de dar soluciones a los crímenes más tortuosos, explicar misteriosos mecanismos de comportamiento o descifrar complicados criptogramas. Lóngley es un genio excéntrico, maltratado por la vida, al que nada parece importarle. Sin embargo, a pesar de la desintegración psíquica de su vida, es lo suficientemente ardoroso en sus convicciones morales como para actuar incluso al margen de *la ley*: porque *su ley* arranca de una fuerza libre que poco tiene que ver con las coacciones, prejuicios, reservas y condicionamientos comunes. Y esta fuerza no es otra que el raciocinio intelectual en busca de lo recóndito: una fuerza maravillosa donde culminan las facultades llamadas *lógica*, *imaginación poética* e *intuición*, como quería Poe.

Con todo, el perfil psicológico de Lóngley no posee la dimensión que emana de su entorno. Es precisamente este entorno, o lo inefable de él, el objeto primario de caracterización. La realidad de los razonamientos de Lóngley siempre parece encontrarse más allá de las formas humanas. Aunque los medios obedezcan a una determinación científica o pseudocientífica que asemeja una máquina de relojería de perfección consumada, los fines quedan raramente explicados porque pertenecen a un significado de ámbito sobrenatural. Hay en la novela de Chicharro, como lo hay en lo más sustancial de Poe, unas fuerzas psíquicas impersonales, unos procesos generales de caracterización física y espiritual difíciles de doblegar: el poder, la ambición, la Muerte, lo diabólico, etc. Los caracteres de los personajes simulan pequeños títeres manejados por estos procesos generales o, si se quiere, se manifiestan como máscaras individualizadas de aquellos procesos anteriores.

De ahí la importancia que en la novela de Chicharro adquiere el misterio iconográfico del grabado de Durero, *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, transposición alegórica del Caballero de la Iglesia Católica rodeado de los símbolos que acrisolan el poder espiritual y el poder material: la Muerte y el Diablo, Claroscuro, en fin, de una Edad Media agonizante y de las nacientes guerras de religión del Renacimiento europeo. Pero Chicharro no se limita a recoger el cuadro de Durero como motivo de contemplación. Muy al contrario, lo transforma en motivo de fabulación de su novela. Los personajes del grabado de Durero, redivivos y reencarnados, pasarán a ser parte integrante de la realidad de la ficción novelesca. Lóngley es la pieza de convicción de aquel proceso que parece responder a designios paranormales o sobrenaturales. El Caballero es el oficiante. Todo parece indicar que se trata de un caso de metempsicosis, de reencarnación y transmigración de las almas de los personajes del grabado a aquellos seres de pesadilla que van a alterar definitivamente la existencia de Lóngley.

Los tres personajes reencarnados reúnen las características propias del grabado de Durero, habitan una mansión situada en un lugar oculto de las montañas y mantienen una existencia secreta. Con la presencia de estos tres personajes nos encontramos de lleno en el terreno de lo fantástico. La explicación racional ya no es aquí posible, como sucedía con los casos que calificábamos de extraños. A lo sumo, la explicación entra —caso de la



metempsicosis– dentro del campo de las creencias y las religiones. Las acciones de estos tres personajes descansan en leyes pertenecientes a lo *fantástico-maravilloso*. ¿Cómo explicar, sino, los eventos que se deducen de la personalidad del Caballero, hacedor de monstruos, cabalista o Iniciado con poderes metempsíquicos? (10). No menos inexplicable resulta la caracterización de la Muerte en la partida de ajedrez con Lóngley o sus poderes para abatir aves en pleno vuelo por la sola facultad de deseirlo. Y otro tanto podría decirse de las facultades del Diablo, ser mutante o metamórfico capaz de transformarse en una plaga de langostas, una hermosa mujer, un hombre o un perro, hacer estallar montañas enteras y, en último término, volar por los aires en compañía de su sorprendido doctor.

Estos elementos sobrenaturales acaban siendo una pura convención entre autor y lector. El segundo acaba aceptándolos como procedimiento formal o estilístico que no necesita un proceso secundario de significado. Se trata, pues, de improntas míticas de convención literaria, de fabulación o de ficción, sin cuya aceptación sería imposible proceder dialécticamente en el decurso del relato. Las dimensiones prodigiosas de estos sucesos se trasladan hacia suposiciones que la ciencia contemporánea no reconoce: instrumentos de ciencia oculta, magnetismo, poderes mágicos, mecanismos donde los hechos, a partir de premisas irracionales, se encadenan con perfecta lógica. Nos encontramos con lo que ha dado en llamarse *ciencia-ficción*, que no es nada más que la justificación científica –por métodos que caen dentro de lo verosímil imaginado– del mundo de lo maravilloso.

### **Vestigio metafísico y sentido cósmico del miedo**

En *Los jeroglíficos del Caballo* Eduardo Chicharro no excluye el significado metafísico. Toda la novela es una búsqueda, caracterizada por la máscara de Lóngley, del poder y la gloria. No importa que esta búsqueda roce la fractura de lo permitido. Como en el mito de Fausto, la inmortalidad acaba siendo el señuelo moral del destino humano y el espejo de sus limitaciones. Más allá de ese dominio transgresivo que separa la vida de la muerte, el ahora del ayer, lo explicable de lo inexplicable, la razón de la sinrazón –esto es: Lóngley del Caballero–, sólo cabe encontrar la locura. El Caballero acaba en el manicomio; Lóngley, después de varios internamientos, permanece recluido en una ciudad de Holanda, devorado por sus fantasmas interiores y por una voluntad catártica de la que su novela, como confesión, parece ser su muestra inequívoca. El mismo Lóngley, en el preciso momento en que abre el cofre del presunto tesoro, está preparando su fractura moral. El tesoro está vacío. Y del fondo de aquel recipiente soñado con incontables riquezas va a surgir un hálito divino, ambiguo, etéreo, situado por encima del bien y del mal. La visión de Lóngley cree percibir en una de las langostas del cofre –las que después se transformarán en Diablo– la presencia de Dios: «*Varias langostas saltaban ya en su interior. Me apoderé de una y la contemplé. Mis conocimientos de biólogo se despertaron. La fe cristiana me hizo sentir la grandeza de la vasta creación circundante: el cielo inmenso, el alto acantilado, el mar, el viento, las hojas... Y en la perfección de los varios miembros y órganos del insecto, en sus ojos rayados, en los ganglios nerviosos que debía de contener su tórax, advertí la presencia de Dios. La faz del Criador, bañada de calma y gravedad augusta, estaba también dentro del cofre. Me santigué. Un escalofrío recorrió toda mi persona y me sacudió como rama de almendro. El éxtasis de una paz infinita fue*

*invadiéndome con la suavidad con que se llena una vasija introducida levemente en el agua».*

La novela de Chicharro, como cualquier historia de ficción gótica, es una narración complicada, a veces incoherente, sin demasiada base sociológica o histórica. Sus imprecisiones espaciales y temporales, sin embargo, son poco relevantes para el proceso de caracterización de la novela. Su habilidad no reside tanto en la adecuación de los perfiles sociológicos, psicológicos o históricos de ambientes y personajes como en el desvelamiento subliminal de emociones y sentimientos.

En *Los jeroglíficos del caballo* la habilidad técnica del novelista para provocar el estremecimiento y mantener en suspenso el ánimo o atención del lector implícito corre pareja con la acumulación de motivos arquetípicos propios del género: mansión del Caballero en un lugar recóndito, puertas y habitaciones secretas, experimentos truculentos, trampas y pasadizos secretos, apariciones fantasmales o diabólicas, delitos o crímenes. La figuración de los motivos de ficción es ambigua y recargada, con un exotismo cuyo calibre fantástico transita desde un tema de la Edad Media (la alegoría del grabado de Dürero) hasta la segunda mitad del siglo XIX.

En este proceso novelesco de *Los jeroglíficos del caballo* ocupa un lugar capital la caracterización física y psicológica del *miedo*. Chicharro entiende perfectamente, como lo hace la novela gótica, que la noción de miedo es inseparable de una dimensión estética y metafísica, esto es: de una iconografía vista o intuita, palpable o audible, y de una angustia que excede la propia inmediatez. Por decirlo de otro modo: se trata de caracterizar una concepción y un sentido cósmico del miedo. Vestigio ancestral, en fin, que implica la misma condición de hombre ligada a la realidad del Universo y la Muerte, en el mismo umbral que separa el Poder Temporal del Poder Divino. Dosificar esta realidad, suspenderla, ralentizarla con morosidad truculenta a veces, presagiar en la calma el estallido de la tormenta, hacer del suspense sabiamente dosificado el anuncio de la crisis o el drama, configurar en nuestro interior el cúmulo de una angustia, una espera o una incertidumbre que no son sino pequeños indicios de ese miedo atávico al Universo y la Muerte. Lo que ha de venir, desde el mismo centro del desasosiego, se siente entonces como algo más terrible que el mismo hecho.

## ADDENDA

Homenaje apasionado al maestro del género, Edgar Allan Poe, la novela de Eduardo Chicharro –enajenada e intrigante– espera, desde hace más de veinticinco años, que alguna mano providencial –como un acto de justicia poesco– rescate del pozo del océano «el manuscrito encerrado en una botella».

---

## NOTAS

- ( 1) Las otras cuatro novelas inéditas de Eduardo Chicharro (Madrid, 1905-1964), son: *Las tres esposas turcas de Patamala*, *Las pluricelestiales*, *Icaro caído en el jardín de Astarté* y *El pájaro en la nieve*.
- ( 2) Eduardo Chicharro, *Música Celestial y otros poemas*, edición de Gonzalo Armero, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974. Este volumen incluye la obra poética del autor, además de

algunas muestras de su obra ensayística y teórica. Para una referencia a la narrativa postista de Eduardo Chicharro, consúltense: Francisco Nieva, «Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella», *Trece de Nieve* (número dedicado a Eduardo Chicharro), n.º 2, Madrid, invierno, 1971-1972, págs. 49-52; *Ibid.*, «Datos sobre una novela alquímica», *Poesía*, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre, 1978, págs. 58-71; Jaume Pont, «El Postismo: génesis, teoría y obra», *Scriptura*, n.º 1, Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras de Lleida, 1986, págs. 37-47.

- ( 3) La imagen simbólica del grabado de Durero va estrechamente ligada al hito fundacional del Postismo. Así, a finales de 1944, en una entrevista radiofónica de Salvador Pérez Valiente, a la pregunta – «¿Qué motivación tuvo en vosotros el deseo de concretar de una forma especial las tendencias de hoy?», responden los postistas: – «Ante todo los grabados de Durero...» (Radio SEU, Madrid, 15 de noviembre de 1944; entrevista recogida por *Postismo*, Madrid, 1945, pág. 2). Otra obra de Durero, «Niño con una larga barba», servirá asimismo a Silvano Sernesi de *ilustración-estímulo* del relato «Casi casi los casó Voronoff» (*La Cerbatana*, Madrid, 1945, pág. 3).
- ( 4) Según el original mecanografiado que poseemos de la novela, fechado el 30 de octubre de 1958. (Agradecemos a los familiares de Eduardo Chicharro, en especial a su hijo Antonio Chicharro Papiri, la donación desinteresada de dicho ejemplar).
- ( 5) *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México, 1980, pág. 36.
- ( 6) De acuerdo con la terminología de Gérard Genette: «si se trata del héroe lo podremos considerar (...) narrador homoaودیegético» (*Figures*, Seuil, París, 3 vols., 1966, 1969 y 1972).
- ( 7) *Los jeroglíficos del caballo (o El Caballero, la Muerte y el Diablo)*, pág. 6. Citamos de acuerdo con el paginado del original mecanográfico que poseemos.
- ( 8) *Ibid.*, pág. 191. Motivo del «cuento folklórico» que recoge Poe en su relato «Manuscrito hallado en una botella». Las anotaciones apócrifas de editores y traductores son también de recursiva afición poética.
- ( 9) Según Todorov, «en el mundo sobrenatural no hay azar, sino lo que se puede llamar “pandeterminismo”» (*ob. cit.*, pág. 39).
- (10) Arguye el Caballero: «Los Cabalistas y los Iniciados), que alcanzan el comercio con los genios, consiguen metamorfosis momentáneas, pero nada más; no tienen el poder de alargar las varias transmigraciones que según la metempsicosis les son impuestas. Yo pertenezco aún a esta jerarquía, y como de mi poder depende mi liberación he de apresurarme».