

LO FANTÁSTICO COMO CATEGORÍA ESTÉTICA: TRADICIÓN MUSICAL Y NEORROMANTICISMO EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS DEL SIGLO XX

CARLOS A. CUÉLLAR ALEJANDRO

Departament d'Història de l'Art, Universitat de València

Abstract: This article analyzes five ancient European Folk songs, remade by modern musicians, as an example of the new-romantic connection between artistic creation in the late 19th century and the early 20th century, and some artists working from the last decades of the 20th century forward. For the proper study of these works pertaining to the fantastic genre we must use the legacy of esoteric knowledge in order to get a suitable understanding of their subjects.

Key words: Esoterism / Legend / Metamorphosis / Mythology / New-romanticism / World Music / 19th century / 20th century / 21st century.

Resumen: Este artículo analiza cinco antiguas canciones folclóricas europeas, en versiones de músicos contemporáneos, como ejemplo de la conexión neorromántica existente entre la creación artística de finales del s. XIX y principios del s. XX, y la obra de algunos artistas en activo desde las últimas décadas del s. XX en adelante. Para el correcto estudio de estas obras, pertenecientes al género fantástico, y entender adecuadamente su temática debemos hacer uso del legado proporcionado por las ciencias esotéricas.

Palabras clave: Esoterismo / Leyenda / Metamorfosis / Mitología / Neorromanticismo / World Music / siglo XIX / siglo XX / siglo XXI.

Introducción

El Arte contemporáneo es, por naturaleza, romántico. Defender esta afirmación supone entender el Romanticismo no en un sentido reduccionista y trasnochado como estilo exclusivo de un periodo histórico determinado y ya concluido, sino como actitud seminal y constante que define la naturaleza de la creación contemporánea. Su densidad creativa, complejidad estética y heterogeneidad estilística no deben impedirnos captar la coherencia interna de su evolución y la sucesión lógica de muchas de las corrientes estéticas que lo han conformado hasta la actualidad. En el Romanticismo encontramos la base que posibilitará el Impresionismo y la Abstracción, el espíritu que luego retomará en parte el Expresionismo, y la materia prima de corrientes como el Prerrafaelismo, el Simbolismo, el Art Nouveau y el Art Déco, movimiento este último que no viene a ser sino una sofisticada estilización geométrica del Art Nouveau.

Las características propias del Romanticismo tuvieron continuidad en el arte posterior gracias, en

gran medida, al importante filtro polarizador que supuso el movimiento prerrafaelista y sus seguidores. Son características que perviven en la actualidad hasta el punto de definir algunas corrientes contemporáneas: el gusto por lo sobrenatural y lo macabro materializados por el uso habitual de lo Fantástico como categoría estética; la sacralización de la Naturaleza a través de un panteísmo en el que lo Sublime se impone como una de las categorías fundamentales de la praxis artística; el sentimentalismo exaltado que supone la idealización del ser amado y que desemboca en una malograda pasión amorosa; la búsqueda y defensa de la libertad artística por encima de todo; y, tan importante como lo ya mencionado, el respeto e interés hacia el pasado histórico, el folklore nacional y las culturas exóticas, reductos naturales en los que los románticos se refugian y se protegen de un presente que no les satisface.

Uno de los fenómenos más fascinantes de los últimos veinte años es comprobar cómo el Neorromanticismo de finales del siglo XIX y principios del XX ha encontrado su reflejo en una parte impor-

tante de la práctica artística actual, a caballo entre el siglo XX y el XXI, y que responde a una semejante inquietud estética. Como si de un ciclo se tratara, las décadas finales de los últimos dos siglos han presentado una activa e influyente actividad estética de similar signo.

La cantante, compositora e instrumentista canadiense Loreena McKennitt, el grupo musical francés (ya desaparecido) Malicorne y el grupo sueco-finlandés Hedningarna son una muestra significativa de la estética musical conocida con el nombre genérico de "World Music". Este artículo, a partir del comentario de algunas de sus canciones, pretende plantear una hipótesis sustentada en tres puntos:

a) Una parte importante de la praxis artística de finales del siglo XX supuso el renacimiento del espíritu neorromántico de la segunda mitad del siglo XIX, tomando como referente y fuente de inspiración la cultura folclórica medieval y renacentista adscritas, muchas veces, al género Fantástico. Aunque los ejemplos propuestos son musicales, el fenómeno de equivalencia entre los dos períodos de transición secular (del s. XIX al XX y del s. XX al XXI) se extiende, como ya se ha tratado en artículos anteriores, a otras disciplinas artísticas.¹ En este sentido, tengo la convicción de que estamos viviendo la manifestación de una corriente artística contemporánea equivalente a la que vivió la transición entre los siglos XIX y XX.

b) Carece de sentido científico interpretar de forma literal relatos antiguos basándonos exclusivamente en nuestra mentalidad y cosmovisión actuales, pues el evidente desfase histórico podría conducirnos fácilmente a la mala interpretación de las obras estudiadas. El historiador o historiadora del Arte debería, si quiere aproximarse a una comprensión fiel de la obra que analiza, esforzarse por adoptar el punto de vista del momento en que la obra fue creada. La tarea no es sencilla y requiere de un estudio profundo del contexto histórico, aspecto, por desgracia, cada vez más desatendido en el sistema de enseñanza actual.

c) Creo en la necesidad, si queremos abordar científicamente obras artísticas adscritas al género Fantástico, de utilizar la información que nos brindan el Ocultismo, las filosofías esotéricas y las diferentes ciencias herméticas, de este modo podremos analizar la temática planteada por dichas

obras, establecer su contexto ideológico y, así, ser capaces de interpretarlas correctamente. Esta actitud metodológica, que debería ser obvia para todos los investigadores, es, sin embargo, rechazada a causa de los prejuicios culturales que minan su supuesta objetividad. Deberíamos conocer las supersticiones, el folclore y las ciencias ocultas para estudiar lo Fantástico en el arte del mismo modo que, en otros ámbitos, se hace necesario el conocimiento del Neoplatonismo para entender y explicar el Renacimiento italiano; la mitología egipcia y su sentido metafísico para explicar el arte figurativo de dicha cultura; o las Sagradas Escrituras y la evolución histórica y doctrinal del Cristianismo para entender el Barroco.

Ejemplos prácticos

El primer ejemplo propuesto es el de *La Mule*, composición musical interpretada y editada por el grupo francés Malicorne en 1979 en su disco *Le Bestiaire*. Comenzaré transcribiendo la letra original de la canción.

Dis-moi dis-moi forgeron
combien pour ferrer ma mule ?
c'est cinq sols mon prince
cinq sols et un denier
dis-moi dis-moi forgeron
si tu tiendras ma mule ?
j'en ai tenu d'autres
celle-ci je tiendrai
au premier fer que tu mettras
elle va t'appeler père
au premier clou qu'il plante
mon père elle l'appelait
qui est donc cette mule
qui m'appelle père ?
votre fille Jeanne
qui est morte et enterrée
dis-moi dis-moi Jeanne
qui t'a changée en mule ?
le curé de Lalande
c'est lui qui m'a fait damner
le long de la Bruyère
quand j'étais jeune fille
une fois la semaine
il venait m'y trouver
à ma sœur allez dire
ne va pas à la Bruyère
autrement mon père
elle ira se damner
mes habits à la maison
que jamais ne les porte

¹ Remito a los artículos "Bram Stoker's Dracula y el Prerrafaelismo", *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, nº 45, Valencia, Universitat de València, 1995; y "Peter Weir y el secreto femenino", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 9-10, Valencia, Departamento de Historia del Arte, Universitat de València, 2000, cuya autoría reside en el autor del presente texto.

prenez-les bien vite
c'est pour les faire brûler
vous mettez les cendres
dans un drap de toile blanche
à la lune montante
au vent faut les jeter.

Malicorne ofrece su versión "a capella" de un canto tradicional en el que se cuenta la extraordinaria sorpresa experimentada por un hombre que lleva a herrar su mula cuando ésta se dirige a él haciendo uso de la palabra razonada (facultad exclusivamente humana) y llamándole "padre" (con lo que propone un parentesco en principio imposible). La mula le explica que es su hija fallecida convertida en bestia por un sacerdote con quien tuvo trato sexual. La intención de la "hija-mula" es, en definitiva, relatar a su padre lo acontecido para evitar que pueda ocurrirle lo mismo a su hermana.

La voz solista de Gabriel Yacoub es acompañada por un coro de cuatro cantantes (tres hombres y una mujer) uno de los cuales, Brian Gulland, hace tanto la voz de bajo como la de contra-alto. El coro repite polifónicamente la estrofa cantada previamente por el solista, pero su función no es reiterar la información narrativa sino estilizarla usando sus voces como instrumento hasta el punto de hacer prácticamente incomprensible el texto cuando es cantado por el coro.

En un interesante artículo publicado por el Doctor Inocencio V. Pérez Guillén,² se incluían ilustraciones populares que reproducían el tema de la "Damamula". Una de las estampas en concreto databa del año 1739 y representaba a la damamula de Alfarnate. "En 1739 en la Puebla de Alfarnate una señora principal fue convertida en mula -en centaura cabría decir, ya que conservó al menos su cabeza humana-, como castigo divino a su mala vida y, no sólo eso, para escarmiento y vergüenza, ante todo el pueblo, fue herrada de pies y manos..."³

Obteniendo un provecho ejemplar del reducido espacio, el autor de la estampa compuso una escena en la que aparece un ser con cuerpo de asno y cabeza de mujer. A su lado se sitúan dos hombres, uno de ellos sosteniendo una de sus patas traseras para que el otro pueda herrarla, es decir, la estampa representa exactamente la situación descrita al inicio de la canción comentada en la

que, a diferencia de la estampa, la bestia no es monstruosa, su apariencia es totalmente animal, se trata de una mula que comienza a hablar con voz femenina y se identifica como una antigua mujer reencarnada en équido.

En ambos casos la metamorfosis tiene un sentido negativo al plantearse como castigo del personaje que la experimenta. En la canción el clérigo maldice a la protagonista femenina y esta se transforma, tras su óbito, en mula. La historia, pues, tiene un carácter claramente fantástico por la presencia de un hecho sobrenatural que perturba la normalidad cotidiana pero que es aceptado como verosímil. El texto cantado expone la moral patriarcal de origen judeocristiano sobre la que se sustenta la cultura occidental. En este sentido transmite una ideología puritana que condena, por un lado, el sexo fuera del matrimonio y, por el otro, la práctica sexual por parte del clero. Curiosamente, sin embargo, la mujer parece ser la única castigada como responsable exclusivo de dicha praxis. No se mencionan las consecuencias sufridas por el sacerdote pero se deja bien claro las padecidas por su compañera sexual. En este sentido esta canción no hace sino corroborar la tradicional hipocresía misógina de la sociedad patriarcal europea.

Creo, además, que la composición del grupo Malicorne y la estampa del siglo XVIII narran la misma historia, sin embargo la comparación entre ambas suscita inevitablemente una pregunta: ¿A qué obedece que la mula de la canción carezca de rostro antropomorfo? ¿Son dos historias diferentes o se trata de dos versiones de la misma historia? Y en ese caso ¿a qué obedece tamaña diferencia?

De todos es conocida la "ley de los ecotipos" según la cual las leyendas reciben diferentes formas según las culturas y las épocas que las evoquen, sin embargo la hipótesis que propongo como respuesta a la incógnita planteada es lo que llamo "ley de la traducción artística" según la cual medios de expresión diferentes plantean formas de representación distintas, es decir, cada disciplina artística utiliza un código específico para representar un mismo tema y, por ello, la diferencia iconográfica entre las distintas obras no supone divergencia temática sino adecuación a la naturaleza del propio medio. En este caso concreto, la forma gráfica más eficaz y sencilla de transmitir la idea de que una persona se ha transformado en

² Pérez Guillén, Inocencio V., "Sombras en el siglo de las Luces, monstruos, demonios y prodigios en la estampería popular del siglo XVIII", *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, nº 4, Departamento de Historia del Arte. Universitat de València, 1993.

³ Idem, p. 123.

animal, es representándola como un ser híbrido que conserva rasgos de sus dos naturalezas, la pretérita y la presente, la humana y la animal, con lo que se representa simultáneamente el "antes" y el "después" en un mismo cuerpo. La diferencia iconográfica entre la estampa y la canción comentadas responde a la economía expresiva y condensación icónica propias de la estampería popular, no a diferencias en cuanto a la naturaleza del ser maravilloso que protagoniza el relato.

Interesa destacar, por otro lado, un tema común a muchas canciones similares: la vinculación de la muerte con el animal resultado de la transformación. El asno, en el contexto onírico, suele estar relacionado con la defunción y ejercer como mensajero de muerte, por lo que resulta lógica la transformación de la joven en cuanto que la chica reencarnada en asno recuerda su propia muerte y relata las circunstancias que la rodearon como recurso para evitar el futuro deceso de su hermana. Una última cuestión parece quedar sin resolver: ¿Por qué ha sido la joven transformada en mula y no en otro animal? La respuesta podría encontrarse en las creencias folclóricas que afirmaban que algunos magos despechados por las mujeres a las que deseaban, preferían convertirlas en mulas y gozar de ellas en ese estado que no hacerlo en absoluto, así lo atestigua, al menos, Pierre de Lancre en su obra *Tableau de l'inconstance des mauvais anges et démons*, publicada en París en 1612. En este sentido la canción utiliza esta superstición para tratar con sentido mitológico la práctica sexual conocida como bestialismo o zoofilia.

Por supuesto, la casuística es amplia a este respecto, otras canciones tradicionales puestas al día por grupos musicales contemporáneos ofrecen temas semejantes. El segundo ejemplo que comentaré forma parte del disco *Malicorne IV*, del mismo grupo, editado en 1977, aunque la canción ha sido interpretada y grabada, con ligeras variantes, por grupos como el dúo provenzal Anwynn, por citar un ejemplo. Su título es *La Blanche Biche* y su texto el que sigue:

M'envoient jeter de l'eau dans les chemins de fées
ils m'ont donné un don qui m'a toujours resté
je suis fille le jour et la nuit blanche biche
tous les jours les chiens du château me poursuivent
la chasse est après moi les barons et les princes
et mon frère Renaud qui est encore bien pire
allez ma mère allez bien promptement lui dire
dites-lui de rappeler ses chiens je vous prie
où sont tes chiens Renaud et ta chasse gentille?
ils sont dedans les bois qui courent blanche biche
arrête-les Renaud arrête je t'en prie

par trois fois son cor a sonné la blanche biche est prise
mais quand le dépouilleur va dépouiller la biche
elle a les cheveux blonds et le sein d'une fille
a pris son grand couteau en quartiers il l'a mise
dans un plat d'or et d'argent l'ont servie
nous voici tous ici où est ma soeur gentille?
vous n'avez qu'à souper suis la première assise
ma tête est dans le plat et mon cœur aux chevilles
et dessus vos noirs charbons mes os grillent.

Ahora la voz solista es femenina, la de la cantante Marie Yacoub, y es acompañada por un coro formado por cuatro hombres. Podemos considerarla una polifonía "a capella" si empleamos el término con generosidad pues, en realidad, las voces corales han sido manipuladas por un "órgano de voz", instrumento ideado por Bruno Menny y desarrollado por Nick Kinsey en la década de los 70. El "órgano de voz" grabó en cinta magnética las voces de los cantantes y las mezcló en tres pistas de modo que cada nota estaba construida con un acorde de voz. En este sentido el laboratorio de mezclas es concebido como instrumento y los ingenieros de sonido como instrumentistas.

La canción cuenta cómo una joven, dotada de la capacidad mágica de transformarse por la noche en cervatillo blanco, es cazada por su malvado hermano. Cuando el animal es desollado su piel descubre el cuerpo de la chica muerta quien, tras ser troceada y cocinada, es servida a su familia como cena en una bandeja de oro y plata.

Es importante señalar que el primer verso de la canción vincula a su protagonista con el agua, "M'envoient jeter de l'eau dans les chemins de fées", con lo que ya desde el inicio de la historia se nos avisa sobre su carácter sobrenatural pues el agua es un elemento que suele marcar la frontera entre el mundo cotidiano y el del más allá. Además, por si hubiera alguna duda, la doncella echa el agua en los "camino de las hadas". Como se verá también en la siguiente canción, el agua (en forma de lago, río o mar) constituye un acceso habitual a otro tipo de realidad. El ser humano siempre se ha visto reflejado en el agua o en superficies como los espejos, del mismo modo que ha sido consciente de la existencia de su sombra. Estas proyecciones y reflejos han sido posteriormente asociados con la creencia en los dobles (astrales, físicos, etéricos, etc.), lo que potencia todavía más, si cabe, las connotaciones sobrenaturales del medio acuoso.

A diferencia de *La Mule*, la metamorfosis de mujer joven en animal en *La Blanche Biche* no se presenta desde una perspectiva negativa sino como

una "bendición" que, desgraciadamente, desencadena una tragedia. En efecto, la protagonista que, además, es narradora homodiegética de la historia, revela el origen mágico de lo que para ella es un "don". La tradición clásica ofrece ejemplos numerosos de metamorfosis positivas, como aquel mito en el que la diosa Artemio convierte en corza a Ifigenia para salvarla de la muerte cuando su padre Agamenón pretendía ofrecerla en sacrificio.

El tema de la metamorfosis "mujer-cierva blanca" ha gozado de gran éxito a lo largo de la historia tal y como demuestran sus diferentes versiones, como la escrita en 1860 por Gustavo Adolfo Bécquer con el título de *La corza blanca*. En la canción la maravillosa habilidad que permite a la joven una transformación que la libera del encasamiento de su vida humana proporcionándole una libertad en contacto directo con la naturaleza, se convierte también en su perdición al ser cazada por su propio hermano (o por su enamorado en la leyenda reinterpretada por Bécquer). La metamorfosis animal simboliza la entrega temporal del personaje a sus propios instintos, aspecto difícil de percibir a causa de su representación simbólica y del carácter fragmentario de la canción. Como afirmaba ya Ramón Menéndez y Pidal, la usual brevedad de la mayoría de los romances medievales y renacentistas obedece a que éstos no son sino fragmentos desgajados de composiciones originales mucho más extensas,⁴ de este modo el romance reproduce momentos de clímax del relato de donde proviene, al presentarse de forma aislada y autónoma pierde su contexto diegético original y, con ello, la claridad semántica de alguno de sus elementos. De hecho, la historia completa de *La Blanche Biche* parece aclararse si la conectamos con la tradición mitológica de la que sin duda deriva. Las mitologías celtas y escandinavas ofrecen ejemplos varios sobre el tema del hada y su doble en forma de "animal conductor" que guía a su amado hacia el bosque para propiciar la unión sexual entre ambos, unión que, leída en clave espiritual, hace referencia a la hierogamia entre el hombre y su doble psíquico o, lo que es lo mismo, la fusión perfecta e ideal entre el alma y el cuerpo (los principios espiritual y material del ser humano). El amor sobrenatural entre un hada y un hombre es una tradición presente incluso en esferas legendarias tan alejadas geográficamente como la japonesa con historias muy similares a las celtas, como la de la "doncella-cisne", la

de Kaguya-hime o la del pescador Urashima Taro. La propia tradición greco-latina contiene numerosos casos de unión carnal entre deidades y seres humanos, como podemos comprobar en *La Iliada* de Homero o las *Metamorfosis* de Ovidio, por citar sólo dos casos de entre los más populares. En estas leyendas, las hadas y los hombres a los que seducen son capaces de engendrar descendencia y si se intenta completar la historia narrada en "La Blanche Biche" aplicando la mitología comparada, la doncella protagonista podría tener un origen similar al sugerido por Bécquer en su cuento, donde la heroína Constanza es hija del caballero Don Dionís y de una madre de incierta procedencia y misteriosa naturaleza. El poder sobrenatural y la capacidad de transformarse en corza o cervatillo blanco indican que tanto Constanza como la protagonista de la canción son fruto de la unión entre un hombre y un hada de quien han heredado sus poderes. En este sentido constituyen ambas una especie de "semi-hadas", de seres que participan de ambas naturalezas y por ello se convierten en intermediarias entre el mundo natural y el sobrenatural.

En esta canción, como en la anterior, nos encontramos de nuevo con el peso de una moral que asimila el placer al pecado movido por el instinto animal y enfrentado a otros valores pretendidamente superiores, propios del hombre como ser favorito del Creador. Es por ello que el deseo inconsciente de la protagonista, materializado a través de su transformación animal, la hace víctima de un "castigo" (su caza) erigido como vehículo por el que el patriarcado restituye a la mujer en las limitadas funciones a las que le asigna. Si en *La Mule* la intención condenatoria era explícita, en *La Blanche Biche* es implícita pero ambos son buenos ejemplos de cómo el discurso masculino construye, según su propio interés, la imagen de la mujer, construcción en la que no ha podido participar un discurso femenino prácticamente inexistente al haber sido reprimido y boicoteado por la sociedad patriarcal y que, cuando ha existido, la propia historiografía, tradicionalmente escrita por hombres, se ha esforzado en ocultarlo.

Lo fascinante de *La Blanche Biche* desde el punto de vista moral es que la muerte de la protagonista se erige en castigo por sus deseos incestuosos. La obviedad de esta lectura radicaría en que la doncella, atraída por su hermano, intenta consumar el acto sexual con él utilizando el método propio de muchas hadas: emplear su forma animal para

⁴ Remito al proemio escrito por Ramón Menéndez Pidal para su antología *Flor nueva de romances viejos*.

alejarse del ámbito doméstico y atraerlo al bosque (región del inconsciente) para recuperar su forma humana y realizar la unión. La tragedia, en este caso, se desata a causa de la ignorancia de su rudo hermano que desbarata el plan cazando a su hermana todavía en forma animal. No obstante, el final de la canción plantea una curiosa "justicia" cuando el cruento cazador, inconscientemente atraído por su hermana (al menos en el plano físico), consume literalmente la incestuosa unión carnal a través del canibalismo.⁵

Las numerosas versiones de esta historia delatan su popularidad. El tema de la caza del ciervo o cierva blancos es recurrente en la novela de caballerías y parece tener un origen celta. Desde el *Perceval, li contes del Graal*, de Chrétien de Troyes hasta *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell, pasando por el "lai" bretón *Guigemar* de María de Francia, el cervido albino actúa generalmente como guía del héroe hacia lo sobrenatural o hacia cambios extraordinarios en su vida.

Un aspecto argumental secundario pero de gran interés, el hecho de que el cuerpo de la joven aparezca bajo la piel del cervatillo desollado, entronca esta canción con la creencia sobrenatural en ciertas culturas de que un ser humano podía transformarse en oso o en lobo al cubrirse con la piel de uno de esos animales, volviendo a su estado humano original si se la quitaban. Por ello, desprovisto de su piel blanca (el color es el modo de indicar la naturaleza "especial" del animal) el cervatillo vuelve a ser la joven protagonista.

En el ejemplo siguiente, el texto tradicional de *The Bonny Swans* fue recuperado por la cantante canadiense de origen irlandés Loreena McKennitt e incluido en su disco *The Mask and the Mirror*, publicado en 1994. La letra de la canción sigue la línea de las comentadas anteriormente:

A farmer there lived in the north country
 a hey ho bonny o
 And he had daughters one, two, three
 The swans swim so bonny o
 These daughters they walked by the river's brim
 a hey ho bonny o
 The eldest pushed the youngest in
 The swans swim so bonny o
 Oh sister, oh sister, pray lend me your hand
 with a hey ho a bonny o

And I will give you house and land
 the swans swim so bonny o
 I'll give you neither hand nor glove
 with a hey ho a bonny o
 Unless you give me your own true love
 the swans swim so bonny o
 Sometimes she sank, sometimes she swam
 with a hey ho and a bonny o
 Until she came to a miller's dam
 the swans swim so bonny o
 The miller's daughter, dressed in red
 with a hey ho and a bonny o
 She went for some water to make some bread
 the swans swim so bonny o
 Oh father, oh daddy, here swims a swan
 with a hey ho and a bonny o
 It's very like a gentle woman
 the swans swim so bonny o
 They placed her on the bank to dry
 with a hey ho and a bonny o
 There came a harper passing by
 the swans swim so bonny o
 He made harp pins of her fingers fair
 the swans swim so bonny o
 He made harp strings of her golden hair
 the swans swim so bonny o
 He made a harp of her breast bone
 with a hey ho and a bonny o
 And straight it began to play alone
 the swans swim so bonny o
 He brought it to her father's hall
 with a hey ho and a bonny o
 And there was the court, assembled all
 the swans swim so bonny o
 He laid the harp upon a stone
 with a hey ho and a bonny o
 And straight it began to play alone
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my father the King
 with a hey ho and a bonny o
 And yonder sits my mother the Queen
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my brother Hugh
 with a hey ho and a bonny o
 And by him William, sweet and true
 the swans swim so bonny o
 And there does sit my false sister, Anne
 with a hey ho and a bonny o
 Who drowned me for the sake of a man
 the swans swim so bonny o.

Loreena McKennitt es la virtuosa responsable de la voz solista así como la intérprete del acordeón y el sintetizador, delegando en otros músicos las percusiones y los instrumentos de cuerda (guitarra

⁵ Un esquema sobre la lógica estructural de este tipo de leyendas lo ofrece Claude Lecouteux en el capítulo primero de su obra *Hadas, brujas y hombres lobo en la Edad Media. Historia del Doble*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Editor, 1999, pp. 16 y 144.

acústica, guitarra eléctrica, violín, bajo y balalaika). Esta canción, a partir de la cual se ha realizado un "video-clip" con referencias iconográficas y estilísticas a los tapices medievales y a la pintura prerrafaelista, introduce una variante importante al plantear la metamorfosis como algo completamente positivo en cuanto que no sólo posibilita una nueva "vida" a la protagonista asesinada sino que sirve, además, de instrumento a la Justicia. McKennitt adapta un texto tradicional en el que se narra cómo dos hermanas enamoradas del mismo hombre pasean cerca del cauce de un río y la mayor, celosa, ahoga a la más joven al empujarla al agua y negarle el socorro. La muerte transforma a la desdichada víctima en un cisne que es encontrado por la hija de un molinero que la recoge del agua. Un arpista que pasa por el lugar usa el cuerpo del cisne como materia prima para construir un arpa mágica capaz de producir música sin necesidad de intérprete. Cuando es llevada en presencia de su antigua familia, el arpa interpreta una canción cuya letra delata a la autora de su asesinato. En efecto, la reencarnación de la protagonista en cisne y su posterior transformación en instrumento parlante posibilita el castigo, o al menos la denuncia, de su envidiosa y criminal hermana. Este tema es habitual en la tradición folclórica europea como demuestran los hermanos Grimm en algunos de los cuentos de hadas que recopilaron y recrearon, caso de *El hueso cantor*, donde el asesinado delata a su hermano asesino al ser tallado uno de sus huesos y transformado en boquilla de un cuerno musical.

En esta canción descuellan claramente dos elementos simbólicos: el cisne y el arpa, íntimamente ligados ya desde la antigüedad clásica al ser el cisne un animal consagrado a Apolo, dios griego de la música e intérprete de arpa en algunas representaciones de su variada iconografía. Por otro lado, el arpa y el cisne tienen en la muerte otro nexo: el cisne puede ejercer función de montura mortuoria que viaja al ultramundo, y el arpa facilita el tránsito como puente simbólico que une la esfera terrestre con la celeste. Juntos, el cisne y el arpa simbolizan el martirio, lo que, aplicado a *The Bonny Swans* rememora el asesinato de la inocente protagonista. Además, la figura del arpista representa a la muerte como agente de transformación, lo que corrobora el sistema de correspondencias entre el simbolismo de la canción y el de la tradición cultural europea.⁶ A este respecto ca-

bría destacar otra leyenda en la que un ser humano utiliza los huesos de un animal acuático para transformarlos en un instrumento de cuerda, me refiero al mito finlandés por el que Vainamoinen, héroe de la epopeya *Kalevala*, construye el citado instrumento dotado de poderes mágicos a partir de las espinas de un pez gigante.

La penúltima canción propuesta, *Räven*, pertenece al disco *Trä*, editado en 1994 e interpretado por el grupo Hedningarna. Como se puede comprobar, la letra de esta canción emplea recursos narrativos diferentes a los mencionados en los casos anteriores:

Röda läppar döljer dina tänder
och din tunga är så sträv
Eld och rimfrost är i dina ögon
Är du kvinna eller räv?
Jagar slugt och vilt i natten
Långå ärmar döljer dina klor
Leker lystet med ditt byte
munnen din är röd av blod
Nouse kirki kimalle
perähyöry höngylle
Nouse ilman nojumata
kihko ilman kirromata
Vild och farligt vacker är du
Kjolen döljer knappt din svans
Lockar längre ut i mossen
med din galna rovdjursdans
Just när dina kläder fallit
och din nakna kropp jag sett
skrattar du och öppnar käften
ger mig djupa kärleksbett
Nouse kirki kimalle
perähyöry hongylle
Nouse ilman nojumata
kihko ilman kirromata.

La canción folclórica recuperada y adaptada por el grupo Hedningarna combina dos puntos de vista diferenciados idiomáticamente. Por un lado, el texto está focalizado a través de un personaje masculino seducido por una mujer a la que describe en sueco, por otro, la mujer fatal impreca en finés. El uso de dos idiomas en el mismo texto obedece a la praxis habitual del grupo musical y a la diferente nacionalidad de sus miembros pues el músico que canta como solista masculino es sueco y las cantantes que encarnan a la mujer son finlandesas. La canción se inicia con la sensualidad animal de la pesada respiración interpretada por las cantantes femeninas del grupo cuyo jadeo es

⁶ Para estos temas remito a Cirlot, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, S. A., 1988, pp. 83, 84, 132 y 133.

inmediatamente eclipsado por el acompañamiento instrumental folclórico. La solemne gravedad de la voz patriarcal que denuncia la sensual capacidad destructora de la mujer contrasta con el timbre y el tono de las voces femeninas.

Esta canción de explícito carácter sexual muestra la transformación animal como una amenaza destructiva, y el relato fantástico sugiere lo sobrenatural a través de la metáfora. La letra ofrece la descripción del personaje femenino al que se le presenta de forma ambigua como un ser femenino entre humano y bestial: "Rojos labios ocultan tus dientes y tu lengua es muy áspera (...) ¿Eres mujer o raposa? Cazas astuta y salvaje por la noche (...) Juegas voluptuosamente con tu presa. Tu boca está roja de sangre."

La raposa o zorra es un animal asociado con lo demoníaco y cuyo carácter traicionero data, como mínimo, de las fábulas concebidas en el siglo VI a. C. por Esopo. El discurso masculino es típicamente misógino en cuanto que expresa simultáneamente admiración y temor hacia la mujer, presentada como causante de la perdición del hombre y agente de pecado metaforizado en bestia depredadora: "Eres salvaje y peligrosamente bella. La falda apenas te oculta la cola. Me atraes al fondo del pantano con tu alocada danza carnívora. Justo cuando cae tu ropa y veo tu forma desnuda te ríes y abres las fauces."

Por su parte, la "mujer-raposa" invoca en el estribillo de la canción su propio deseo, entre sexual y depredador: "Álzate ahora, deseo salvaje, ascien- de como la sabia del abedul. Álzate sin necesidad de conjuro, abalanzate sin dar rodeos."

Del mismo grupo musical propongo una última canción, incluida en el mismo disco, cuyo texto también es tradicional. Su título resulta tan poético como significativo: *Vargtimmen* (en castellano "La hora del lobo").

Oi ei miun laule laulella pitäisi a pitäi
oi ei miun laule laulella pitäi
oi eik' iloita loita ensinkänä ensinkä
oi eik' iloita loita ensinkä

Det är i själva hjärtat
lögnen bor, och svek
Hur han jag därom tala
vist, med mildhet?
Kan inte göra ogjort
eller byta namn
innan du mä bli förlaten
sa bit huvud av skam

Jag svär att jag da aldrig
velat göra ont

men vart jag än ser nu
och om jag än ber
Sa göra jag dig illa
Natten är stilla,
men syndaren är vaken
och vargtimmen här

Jag har sagt att jag dig älskar;
det är också sant
Men jag kunde också säga
att jag älskar en ann'
Jag ville henna äta
med drägelkäft; en ulv
skulle också göra det
för dess egen skull

I min ensamhet-
för ingen annan vet-
jag älskar ju bada
och plagas av det-
utan ett straff och
utan en skuld?
Bara ett jag minns, är
Att vargtimmen finns.

Oi ei miun laule laulella pitäisi o lailai
oi eik' iloita loita ensinkänä
oi miul' on kulta kulta kulkemassa kulkemas
oi miul' on armas armas astumas

Far jag coma Hill dig?
Blott en liten stund.
Luther har gatt hem och
jag vill kyssa din mund.
Sen ska jag bestämma-
dett finns ännu tid.
Jag ser väld vad som hander,
det är mitt liv.

Innan denna dag
jag sag mig som ett lamm
och sa vill jag vara
och sa vill jag bliva
jag vill kvitta lika.
att det ska ge vika
och nu uppstiger solen
och vargtimmen flyr

De nuevo, las voces femeninas cantan en finés un lamento que se alterna con la voz masculina solista que canta en sueco. La segunda estrofa que compone el lamento femenino dice "Ay, no tendría que estar cantando./Ay, no tendría que estar tan alegre./Ay, mi amado se ha ido errante./Ay, mi amado se ha ido de viaje". Por su parte, la voz masculina realiza una especie de confesión exculpatoria en la que reconoce la comisión de un adulterio justificado por la propia naturaleza del adúltero que ama a dos mujeres y no es capaz de decidirse por ninguna. Afirma querer a su compañera (suponemos que es su esposa) pero se declara incapaz de vencer la tentación: "...la noche es

callada,/pero el pecador está despierto/y ha llegado la hora del lobo./He dicho que te quiero/y, además, es verdad,/pero también quiero a otra./ Quiero comérmela con fauces baboseantes; un lobo/lo haría también/por el simple hecho de hacerlo". La historia que plantea esta canción tradicional es el miedo que siente una mujer ante la sospecha de que las frecuentes ausencias y viajes de su marido encubran una relación adúltera con otra mujer. Por su parte, el marido confiesa su amor hacia otra persona y su irrefrenable pulsión sexual mediante la comparación con el hambre feroz que siente un lobo hacia el cuerpo de su presa.

Como muchas canciones del mismo tipo, y como ocurre en el romancero español, el texto resulta algo enigmático en cuanto que no narra la historia íntegra sino que tiende a seleccionar un clímax presentado a modo de síntesis de un relato global conocido por el público de la época pero ausente en la letra de la canción. En este sentido, para su correcta interpretación creo conveniente compararla con otra similar compuesta en el siglo XII. En efecto, en los famosos *Laís de Marie de France* se incluye *Bisclavret*,⁷ cuyas similitudes pueden despejar las incógnitas planteadas por *Vargtimmen*. La composición de María de Francia (que a su vez recoge una leyenda de tradición oral) se inicia informando de la existencia de seres humanos capaces de transformarse en bestias salvajes y feroces que reciben diferentes nombres según la región: "bisclavret", "garulf" (de donde deriva el francés "loup-garou"), es decir, lo que en gallego se llama "lobosome" o en castellano "hombre-lobo".

Bisclavret a nun en Bretan,
Garulf l'apelent li Norman.
Jadis le poeit hum oïr
e sovent suleit aveñir,
hume plusur garulf devindrent
e es boscages maisun tindrent.
Garulf, ceo est beste salvage ;
tant cum il est en cele rage,
humes devure, grant mal fait,
es granz forez converse e vait.

A continuación se cuenta la historia de un barón casado en feliz matrimonio que, sin embargo, empieza a preocupar a su esposa con sus continuos viajes semanales, pues la baronesa teme que su marido la engañe con otra mujer. De hecho, la pobre esposa hace partícipe al barón de su preocupación y le interroga:

Kar me dites u vus alez,
u vus estes e conversez!
Mun esciënt que vus amez,
e se si est, vus meserrez.

Y el marido confiesa su secreto que, sorprendentemente, no es el adulterio sino su capacidad de transformarse en hombre-lobo ("Dame, jeo deviene bisclavret" afirma el barón) cuando se despoja de su ropaje de humano, lo que le obliga a ausentarse tres días a la semana para refugiarse en el bosque y alimentarse de otras bestias. Además, le informa a su mujer que sólo puede recuperarse en su forma humana si vuelve a vestirse con sus ropas. La baronesa, bien por miedo bien por decepción, deja de sentir amor hacia su marido y decide aceptar como amante a un caballero que la cortejaba desde hacía tiempo, ofreciéndose al caballero y cometiendo así adulterio ("M'amur e mun cors vus otrei:/vostre due faites de mei!"). Pero la traición de la baronesa no termina ahí, y ésta decide deshacerse de su esposo con la ayuda de su amante que roba las ropas del barón condenándolo a permanecer siempre en su forma monstruosa. La baronesa hace correr la voz de que el barón ha desaparecido en extrañas circunstancias y todo el mundo cree su versión. Pasado un tiempo contrae matrimonio con su amante caballero mientras el barón permanece impotente en el bosque y es perseguido en su forma bestial por el rey de quien es vasallo durante una partida de caza, pero consigue salvar su vida al demostrar raciocinio y suplicar ayuda a un rey que demuestra sabiduría y magnanimidad aceptando al "bisclavret" como miembro de su corte. Pasado un tiempo, el monarca descubre la verdadera identidad del "hombre-lobo" quien finalmente consigue recuperar sus vestidos y con ellos la forma humana, mientras que su adúltera esposa y su nuevo marido sufren un castigo que se extiende incluso a su descendencia.

No voy a entrar en más detalles al respecto porque los datos fundamentales ya han sido descritos. Mi teoría es que *Bisclavret* permite completar las elipsis narrativas (que no expresivas) de *Vargtimmen*. La conexión entre ambas obras es clara: una vez más el tema del "doble". La canción francesa narra completa una leyenda en la que el tema del adulterio masculino aparece velado mediante la metáfora maravillosa de la transformación en "hombre-lobo". Por su parte la canción nórdica selecciona de la leyenda únicamente el te-

⁷ Recomiendo para su lectura íntegra la edición publicada en 1990 por la Librairie Générale Française, presentada y traducida al francés moderno por el profesor Lawrence Harf-Lancher.

ma del adulterio masculino pero lo presenta de forma explícita, sin máscaras, y lo único que conserva de la metamorfosis fantástica es la comparación que el propio protagonista hace de su conducta con la del lobo. Una metáfora fantástica impuesta por la puritana moral cristiana del medioevo francés es transformada en mera comparación en la canción nórdica gracias a la mayor tolerancia reinante en la moral medieval de los países escandinavos. Por otra parte, no deja de ser curioso que la canción francesa disculpe el adulterio del barón transformándolo en una metamorfosis fantástica, mientras que condena el de la baronesa mostrándolo de forma explícita a causa de la natural misoginia de la cultura patriarcal del occidente cristiano.

Estas canciones no son sino una muestra pequeña aunque significativa del variado legado folclórico retomado por grupos musicales contemporáneos dentro de una corriente neorromántica bastante amplia y manifestada en diversas disciplinas creativas desde los años 70 hasta la actualidad.

Niveles de lectura

El Dr. Pérez Guillén aventuraba en el artículo citado una explicación sobre el tipo de recepción que podían tener las leyendas y la divulgación artística de hechos supuestamente sobrenaturales:

Estos monstruos imposibles no eran ofrecidos como visiones inciertas sino como hechos completamente ciertos según un recurrente juego bipolar: tratar de hacer verosímil lo irracional y racionalizar para hacer creíble lo inverosímil. Para ello se insiste en dos tipos de datos: la precisión geográfica y cronológica (...) la inmediatez del acontecimiento, y además el hecho de ofrecer descripciones minuciosas realizadas sobre las alimañas capturadas.⁸

No obstante, creo que la extrema complejidad del fenómeno requiere una explicación más amplia. Como ya he comentado, la canción recuperada por Malicorne demuestra que la representación de un monstruo híbrido (una mula con cabeza humana) no es sino el equivalente visual de la metáfora escrita. En este sentido podemos suponer que algunos de los monstruos entre los que se da una mixtura entre la forma humana y la animal, no obedecen a la creencia en la existencia de semejantes híbridos, sino al uso de un código lin-

güístico según el cual la coexistencia gráfica de rasgos humanos y zoomorfos significaba la transformación de un hombre o mujer en bestia. Estas historias eran, de hecho, interpretadas en tres niveles de lectura diferentes dependiendo de la base cultural de quienes las escuchaban.

a) Un primer nivel, el argumental, el más sensacionalista, popular y accesible a la mayoría de la población, era el aceptado por aquellas personas consideradas "supersticiosas" e "ignorantes" (campesinado, artesanos y comerciantes, fundamentalmente) por parte de la gente "cultivada" (la reducida élite intelectual entre los estamentos sociales dominantes). Entre este sector intelectualmente desfavorecido, mayoritario desde el punto de vista demográfico, un número importante creería en la veracidad literal de dichas historias fantásticas, y una minoría incrédula sería incapaz de apreciar su contenido intrínseco. La mayor parte de estas personas creían, en efecto, que las canciones narraban hechos reales.

b) Un segundo nivel de lectura, el que consideraba estas historias como meras supersticiones, era el aplicado por la población cuyos conocimientos "superiores" reconocían su irrealidad argumental. Clérigos, científicos, aristócratas más o menos cultivados y artistas usaban estas historias en las que no creían, unos para combatir la herejía, otros para poetizar lo preternatural a través de la praxis artística. Podría proponerse, incluso, una lectura socio-política según la cual determinadas instituciones instrumentalizaron algunos temores supersticiosos para mantener el control sobre las clases dominadas (agricultores, ganaderos, artesanos, etc.) tal y como afirma Hugo Cerdá: "... la Iglesia, que siempre estuvo al servicio de los intereses de la clase feudal, tuvo problemas para influir por la vía de la persuasión en las masas populares. En muchos casos se vio obligada a utilizar todos aquellos resortes afectivos y emocionales propios de la superstición y de la magia para mantener latente el temor frente a las fuerzas sobrenaturales y de esta manera, subordinar al pueblo a los principios de la causalidad mágica y de la voluntad divina."⁹ En mi opinión este grupo, consciente del carácter fantástico de este tipo de canciones y estampas, padecía serios prejuicios racionalistas o religiosos que determinaban su pensamiento y forzaban una lectura necesaria y exclusivamente moralizante de semejantes relatos y re-

⁸ Pérez Guillén, op. cit., p. 110.

⁹ Cerdá, Hugo, *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Akal editor, 1985, p. 316.

presentaciones a los que consideraba ficción fantástica.

c) El tercer nivel de lectura, sólo accesible al reducido grupo de los iniciados, interpretaba estas leyendas y canciones como metáforas y símbolos de conocimientos filosóficos, algunos de ellos esotéricos. De este modo, una minoría selecta podía interpretar estas canciones bajo un prisma ocultista y trascender espiritualmente los hechos pretendidamente sobrenaturales que en ellas se narran. En este sentido, creo que el concepto del "Doble" es la teoría ocultista más útil para la interpretación temática de este tipo de composiciones.

El filósofo francés Alphonse Constant (1810-1875) fue el primero en teorizar sobre el tema del Doble y el cuerpo astral como explicaciones racionales de las leyendas sobre la transformación de seres humanos en animales. Con el pseudónimo de Eliphas Lévi escribió en 1856 su célebre *Dogma et Rituel de la Haute Magie* en la que afirmaba:

La forma de nuestro cuerpo sideral está conforme con el estado habitual de nuestros pensamientos, y modifica a la larga los rasgos del cuerpo material. (...) Osemos decir ahora que un lobo-duende no es otra cosa que el cuerpo sideral de un hombre, de quien el lobo representa los instintos salvajes y sanguinarios, y que, mientras su fantasma se pasea así por las campiñas, duerme penosamente en su lecho y sueña que es un verdadero lobo.¹⁰

Años después podemos encontrar en la obra literaria del célebre escritor inglés Algernon Blackwood (1869-1951) eruditas referencias al mismo tema. El valor testimonial del siguiente fragmento responde a que, aunque pertenezca a un texto de ficción, su seriedad teórica viene garantizada por los conocimientos ocultistas de su autor quien, como todos sabemos, perteneció a la famosa sociedad secreta del Alba Dorada (The Hermetic Order of the Golden Dawn).

...su Doble (...) su etéreo Cuerpo del Deseo, o cuerpo astral (...) esa parte donde residen las emociones, las pasiones y los deseos (...) si su Doble (...) por alguna razón constitutiva, no estuviese suficientemente anclado a su organismo físico, podría producirse alguna proyección ocasional (...) este Doble, o cuerpo fluido del hombre, tiene el poder de proyectarse

y volverse visible a los demás en determinadas circunstancias. Cierta enfermedad puede hacer esto factible; y ciertas drogas también. La enfermedad que estraga el cuerpo puede producir por un tiempo el efecto que la muerte produce de manera permanente, y liberar esa réplica del ser humano y hacerla visible a los ojos de los demás. (...) Un hombre-lobo (...) es una realidad física de profunda significación, aunque puede haber sido exagerada absurdamente por la imaginación del campesino supersticioso de los tiempos oscuros; porque un hombre-lobo no es otra cosa que los instintos salvajes, y posiblemente sanguinarios, de un hombre apasionado recorriendo el mundo en su cuerpo fluido, su cuerpo pasional, su cuerpo del deseo.¹¹

Un caso mucho más reciente, fuera del ámbito de la literatura de ficción o de la praxis mágica, es el del filólogo y medievalista francés Claude Lecouteux, dedicado al estudio y divulgación de la tradición folclórica medieval europea y autor de una serie de obras científicas que parten de las creencias ocultistas para explicar diversos mitos y leyendas europeos:

La creencia en el doble, es decir, en otro yo que posee una independencia bastante grande como para permitirle viajar lejos, permite explicar muchos fenómenos de los que todos conocemos ejemplos, como la ubicuidad o bilocación, la importancia del tema de los gemelos (Dioscuros) en las mitologías, los relatos de metamorfosis y muchas otras cosas. (...) La magia y la brujería operan sobre el Doble, no sobre el cuerpo real, esa es la explicación que proponemos. Mediante hechizos y conjuros, el mago extrae del hombre el otro yo animal, lo obliga a abandonar el cuerpo y a errar.¹²

Si la psicología admite la posibilidad de que el inconsciente humano proyecte sus instintos y pulsiones reprimidos en una "doble" personalidad que genera un comportamiento en el sujeto fuera del habitual, el ocultismo cree en la posibilidad de que esa "sombra" psíquica llegue a materializarse en un doble físico zoomórfico o en un doble psíquico inmaterial pero con apariencia zoomórfica. A partir de esta teoría se podría afirmar que las canciones comentadas, incluso en su época de origen, podían ser interpretadas por una minoría selecta como un mensaje cifrado a través de la poe-

¹⁰ Lévi, Eliphas, *Dogma y ritual de la alta magia*, Barcelona, Edicomunicación, S. A., 1989, p. 142.

¹¹ Blackwood, "El campamento del perro", en Molina Foix, J. A. (ed.), *Los Hombres-Lobo*, Madrid, Ediciones Siruela, S. A., 1993, pp. 160, 161, 171 y 173.

¹² Lecouteux, Claude, op. cit., pp. 16 y 144.

sía cuyo tema principal era el Doble y sus diferentes manifestaciones. De este modo comprobamos que, por un lado, las transformaciones sobrenaturales de la ficción fantástica son interpretadas por la ciencia oficial como metáforas de la proyección de los instintos reprimidos en el inconsciente humano. Por otro, las llamadas "ciencias ocultas" consideran estas metamorfosis como una metáfora de la actividad real del doble físico (el "hamr" de las creencias nórdicas) que todo ser humano posee y que es capaz de adoptar una apariencia zoomórfica a través de la experiencia exomática. En ninguna de estas dos interpretaciones se acepta la metamorfosis como una realidad, sino como un recurso poético que disfraza bien una disfunción psíquica, bien una manifestación paranormal. Por todo ello, algunos de los artistas que utilizan el tema de la metamorfosis eran plenamente

conscientes del mensaje oculto que transmitían en sus obras (plásticas, literarias o musicales), y lo mismo ocurriría con algunos de los espectadores, lectores u oyentes que las disfrutaban.

En suma, una de las corrientes musicales que en estos momentos está caracterizando el paso del siglo XX al XXI recupera, con un espíritu neorromántico semejante al que existía a finales del siglo XIX, un legado cultural de origen medieval basado en leyendas de posible interpretación esotérica y materializado a través del género fantástico. Una investigación más profunda de este fenómeno nos sorprendería, sin duda, al descubrirnos que los ejemplos expuestos no son sino la punta de un "iceberg" que cubre disciplinas artísticas tan variadas como la literatura, la música, el comic y los medios audiovisuales, en especial el cine y el video-clip.