



Universidad de Valladolid

**Máster en Estudios Filológicos Superiores: Investigación y
Aplicaciones Profesionales**
Facultad de Filosofía y Letras

TRABAJO FIN DE MÁSTER:

**La relectura de la mitología europea en la
literatura fantástica actual**

Alumno: Francisco Navarro Ortega

Tutora: Dr.^a Sara Molpeceres Arnáiz

Curso académico 2016-2017

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. Los mitos fantásticos desde la Literatura Comparada.....	7
2.1 La Literatura Comparada y el mito	7
2.2. El mito y la literatura fantástica actual	10
3. Hadas y elfos: la evolución del mito	13
3.1 Descripción de las hadas	13
3.1.1. Categorización y denominación	13
3.1.2. Características de las fatas.....	18
3.1.3. El País de las Fatas	22
3.2. Las fatas en las novelas de caballerías y la literatura romántica	26
3.3. Las fatas en la literatura fantástica actual.....	36
3.3.1 Motivos del auge de la mitología céltica.....	36
3.3.2. La fata prototípica. Felurian	39
3.3.2.1. Cambios y permanencias en las fatas prototípicas	40
3.3.2.1.1. Hacia una nueva visión del ser fantástico.....	40
3.3.2.1.2. Las fatas y el hierro	46
3.3.2.1.3. Las fatas como demonios	51
3.3.2.1.4. La verdad tras las leyendas.....	54
3.3.2.1.5. Las fatas y la verdad.....	58
3.3.2.2. El País de las Hadas en Rothfuss: Fata y Felurian	60
4. Conclusiones	75
5. Bibliografía.....	77
5.1. Fuentes primarias.....	77
5.2. Fuentes secundarias	78

1. Introducción

En el presente trabajo analizaremos con detenimiento uno de los mitos célticos de mayor calado en el folclore de la Edad Media, el Romanticismo y la literatura de fantasía actual: las hadas. Veremos cómo el folclore celta pervive y se transforma, evolucionando, en nuestra literatura actual.

Las razones por las que hemos elegido este tema son diversas. En primer lugar, si bien hay muchos estudios que analizan la pervivencia de la mitología clásica en la literatura actual y, aunque en menor medida, de la nórdica, hay muy pocos que se preocupen de la céltica, cuando este conjunto de leyendas y mitos tiene una importancia capital no solo en el devenir de la historia y la ideología europea, sino también en las novelas de fantasía actuales. La amplia mayoría de niños de la generación nacida a finales del siglo XX han crecido con la versión de Disney de *Peter Pan*,¹ con el hada Campanilla, han continuado con Harry Potter² y sus elfos domésticos y, ahora, convertidos en adultos, leen obras como *El nombre del viento*³ o *El temor de un hombre sabio*,⁴ con seres feéricos como Bast, Felurian o el temible Cthaeh.

Por lo tanto, la pervivencia de los mitos célticos, es decir, la presencia y también las modificaciones realizadas en ellos, que han influido de manera tan constante en toda una generación desde la infancia hasta la madurez, han de recibir la debida atención como motivos literarios sustanciales en un importante conjunto de novelas actuales.

Señala Flahaut que todos los hombres tienen dos cordones umbilicales, uno físico, que se corta cuando nacemos, y otro tejido con lenguaje.⁵ Esta unión, mucho más fuerte que la primera, nos proporciona no sólo una conexión con nuestra madre, como el primer cordón, sino con todos los integrantes de una comunidad.

Esta conexión que nos ata con todos los demás integrantes de nuestra sociedad está, como hemos dicho, cimentada en obras que tienen como base la mitología céltica,

¹ Geromini, C., Jackson, W. y Luske, H.. (1953) *Peter Pan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

² El primer volumen de la serie: Rowling, J.K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher's Stone*. Londres: Bloomsbury. El último: Rowling, J.K. (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Londres: Bloomsbury.

³ Rothfuss, P. (2009). *El nombre del viento*. Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial. Traducción de Gemma Rovira.

⁴ Rothfuss, P. (2011). *El temor de un hombre sabio*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Gemma Rovira.

⁵ Flahaut, F. (1998). "Imaginación y mitología. La literatura contemporánea (Tolkien, Lovecraft) y la ciencia ficción" *Diccionario de las mitologías*. Volumen IV. Eds. V. Cirlot, J. Pòrtulas y M. Solana. Barcelona: Ediciones Destino. (p. 673).

y, más concretamente, el mito del hada, en el que hemos decidido centrarnos por ser el más difundido de esta mitología.

Por ello, analizaremos a estas criaturas célticas para comprender y explicar, primero, el auge moderno de esta mitología, y segundo, los motivos que llevan a las modificaciones que han sufrido a lo largo de su recorrido, y finalmente, su significado acerca de nuestra sociedad actual y nuestros miedos, deseos y obsesiones.

Con este fin, dividiremos el trabajo en tres partes fundamentales. En la primera explicaremos brevemente el método seguido según la Literatura Comparada, y los mecanismos de la misma que hacen posible el presente trabajo. En la segunda parte describiremos, con tanta precisión como sea posible, los mitos célticos con los que vamos a trabajar, y señalaremos las características principales que estos mitos presentan en sus versiones originales. Por último, analizaremos su evolución, desde la Edad Media a la fantasía actual de los siglos XX y XXI, pasando por el Romanticismo, y veremos cómo y por qué ha cambiado este mito a lo largo de los siglos.

Para la realización de estos análisis recurriremos a dos obras del Romanticismo, las *Leyendas* de Bécquer y “el retrato oval” de Edgar Allan Poe. Posteriormente, en la parte dedicada a la literatura fantástica, recurriremos principalmente (a dos obras de Patrick Rothfuss, *El temor de un hombre sabio*⁶ y *El nombre del viento*,⁷ a dos obras de Andrzej Sapkowski, *La Dama del Lago*⁸ y *La torre de la golondrina*,⁹ y a una obra de Cassandra Clare, *Cazadores de sombras: Ciudad de hueso*.¹⁰

⁶ Rothfuss, P. (2009). *Op. cit.*

⁷ Rothfuss, P.. (2011). *Op. cit.*

⁸ Sapkowski, A. (2015) *La dama del lago*, Madrid: Alamut. Traducido por José María Fajardo.

⁹ Sapkowski, A. (2011). *La torre de la golondrina*, Madrid: Alamut. Traducido por José María Fajardo.

¹⁰ Clare, C. (2009). *Cazadores de sombras I: Ciudad de hueso*, Madrid: Destino Infantil & Juvenil.

2. Los mitos fantásticos desde la Literatura Comparada

En este apartado explicaremos las bases teóricas que sostienen el trabajo en su conjunto. Primero, analizaremos brevemente en qué consiste la Literatura Comparada y por qué la empleamos para este estudio. A continuación, trataremos el tema del mito y cómo se incluye su estudio en la tematología comparatista. Para terminar, hablaremos sobre el mito en la literatura fantástica actual, y cómo se vehicula ese tema en este género literario.

2.1 La Literatura Comparada y el mito

La Literatura Comparada ha tenido, desde sus orígenes, muchos problemas de definición y controversia acerca de sus métodos, y, principalmente, sus objetivos.¹¹ Tal y como dice Martín, incluso ha sido discutida su naturaleza de disciplina autónoma.¹²

En España, solo desde hace muy poco tiempo se ha admitido su estudio como disciplina válida, incluyéndolo en la licenciatura ‘Teoría de la Literatura y Literatura Comparada’. El quedar así adosada a la Teoría de la Literatura no es algo que haya ayudado a los intentos de sus estudiosos por reivindicar la autonomía de la disciplina, y hay aún autores, como Carlos García Gual, que aún la consideran “más un método de enfocar lo literario y una actividad que un conjunto bien esquematizado de reglas”.¹³

Los problemas con la Literatura Comparada comienzan desde su misma denominación, que se remonta, como señala Martín, a las conferencias dadas por Abel François Villeman en París, pues no es el término más afortunado, ya que decir ‘Literatura Comparada’ nos hace creer que se compara con algo externo y no con las diversas literaturas nacionales entre sí.

De hecho, a este respecto dicen Welck y Warren:

¹¹ Guillén, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona: Crítica (pp. 122-123).

¹² Martín Jiménez, A. (1998). “Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria”, *Castilla: Estudios de literatura*, 23: 129-150.

¹³ García Gual, C. (1995). “Breve presentación” *1616 Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, 9: 7-8 (p. 7).

El término comparative literature, empleado por los estudiosos anglosajones, es embarazoso, y constituye, indudablemente, una de las razones por las cuales esta importante modalidad de los estudios literarios ha tenido menos éxito académico del esperado.¹⁴

El antiguo paradigma de la Literatura Comparada se basó en los contactos entre literaturas,¹⁵ aunque concretamente se reducían estos a los contactos entre literaturas europeas generalmente valoradas como de primer orden entre la crítica¹⁶ (así, por ejemplo, entre la italiana, la francesa, la alemana o la inglesa).

Esta aproximación quedó obsoleta tras la aparición de la Teoría de la Literatura, y ahora, como señala Pujante, “no puede consistir simple y sencillamente en la recuperación de los presupuestos de una disciplina que había sido criticada con gran seriedad desde casi principios del siglo XX”¹⁷, imponiéndose así la necesidad de nuevos modelos comparativos.

Este nuevo enfoque parte desde una concepción estructuralista-tipológica,¹⁸ y entiende que la Literatura Comparada no se dedica solo a las relaciones que pueden establecerse entre una o varias literaturas, sino también a las relaciones de la literatura y el resto de manifestaciones artísticas. El nuevo paradigma de la Literatura Comparada, por tanto, se basa en un concepto de sistemas y subsistemas de ideas, y analiza conceptos más que influencias, de tal manera que lo que interesa en el nuevo paradigma son los ‘temas’ o ‘conceptos’ que recorren la literatura.¹⁹ Es de esta concepción de los temas como conceptos centrales de la disciplina de donde surgen los estudios tematólogicos.

Sin embargo, como señala Pujante, si se toma este aperturismo con demasiada amplitud:

Se hace inmediatamente evidente cuál es el peligro de una apertura de este tipo: su exceso, la posible confusión de objetivos y métodos, como indica Gillespie;²⁰ incluso que

¹⁴ René Wellek y Austin Warren. (1966). *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, 57-65. (pp. 57) Citado en Pujante, D. (2006). “Sobre un nuevo marco teórico metodológico apropiado a la actual tematólogía comparatista en España” *Hispanic Horizon*, 25: 82-115 (p. 86).

¹⁵ Pujante, D. (2006). *Op. cit.* (p. 86).

¹⁶ Swiggers, P. (1982) “A New Paradigm for Comparative Literature”, *Poetics Today*, 3: 181-184.

¹⁷ Pujante, D. (2006). *Op. cit.* (p. 86).

¹⁸ *Ibidem.* (p. 87).

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ Gillespie, G. (1995). “La literatura comparada en los años 90 en Estados Unidos”, *1616 Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, 9: 1995 (pp. 39-50).

se pierda de vista que estamos en el terreno de la literatura, como ha sucedido en el caso de los llamados estudios culturales.²¹

Estos estudios tematólogicos, que se acercan a la Historia de las Ideas, tienen su origen en Alemania durante el Romanticismo, donde comenzamos a ver un gran interés en el folklore y la literatura de cada pueblo, con, por ejemplo, las recopilaciones de los hermanos Grimm²² sobre el cuento. Sin embargo, esta búsqueda del “espíritu de los pueblos”²³ quedó pronto relegada a meros recuentos, y no es hasta el siglo XX cuando se comienza a hablar de ‘mitos’, insertándose así en esquemas más complejos donde aparecen todo tipo de manifestaciones, tanto artísticas como no artísticas.²⁴

Por lo tanto, podemos concluir, como hace Pujante, citando a Chevrel, que el concepto ‘tematología’ se ha sustituido por el de ‘mito literario’,²⁵ es decir, de la suerte de hilo vertebrador que recorre la historia de la literatura, que Pujante llama “hilo primario, sustentamiento de todo lo demás”.²⁶ Pujante define su estudio como “un modo de interrogarnos sobre las representaciones que los hombres hacemos de nosotros mismos en relación con el mundo en el que estamos insertos”.²⁷

Para estudiar estos mitos hemos de entender que, ya en la época clásica, el conocimiento sufre un cambio de paradigma, con el que los mitos pasan de ser considerados una forma de conocimiento a considerarse como no verdaderos, y por lo tanto como no válidos como fuentes de conocimiento.²⁸ Sin embargo, no debemos pensar en los mitos en términos de verdadero y falso, sino que el mito era operativo a nivel socio-pragmático.²⁹

En esta conferencia, S. Molpeceres establece la diferencia entre un pensamiento racional, que funciona de manera analítica y es lógico y referencial, y un pensamiento mitológico o simbólico, que funciona de manera sintética y opera con un lenguaje sujeto a interpretaciones y cambios.³⁰

²¹ *Ibidem.*

²² Grimm, Jacob y Grimm, Wilhelm. (1812-1815) *Kinder-und Hausmärchen (Cuentos para la infancia y el hogar)* Berlín: Realschulbuchhandlung.

²³ Pujante, D. (2006). *Op. cit.* (p. 96).

²⁴ *Ibidem.* (p. 96)

²⁵ *Ibidem.* (p. 100)

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.* (p. 101)

²⁸ Molpeceres, S. (2014). *De héroes clásicos a superhéroes del cómic: la necesidad de los mitos, de la Antigüedad hasta hoy* [Conferencia en el curso *héroes, dioses y otras criaturas: mitos clásicos y modernos en la cultura popular actual*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 16/10/2014].

²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

Queda claro, pues, que para un estudio literario sobre la pervivencia de ciertos modelos antiguos, debemos operar con los conceptos de ‘mito’ que apunta Molpeceres, es decir, como superación del concepto de ‘tema’. Entenderemos, así, que un mito no es un lenguaje único e inequívoco, sino que se transforma y evoluciona según se transforman y evolucionan las personas que los crean, pero que están siempre presentes, configurando el ‘tema’.

De la misma forma que conceptos determinados como el amor, la muerte, los celos, la desgracia, etc, están presentes a lo largo de todo el recorrido de la literatura universal, siempre los mismos pero siempre cambiantes, encontramos que los mitos también perviven como ‘ideas’ o ‘conceptos’ que se reformulan continua y constantemente.

No debe pensarse, por tanto, que ya no necesitemos los mitos, ni que hayamos dejado de escribir sobre ellos y hayamos sustituido nuestro paradigma por el racional, ya que son tan eternos en la literatura como los conceptos antes mencionados, y como tales se siguen reformulando por siempre en el imaginario colectivo y, por supuesto, en la literatura.³¹

Es por este entendimiento de los mitos como temas, que han dejado ya de ser considerados fuentes de conocimiento, pero que siguen ayudándonos a explicar la realidad, por lo que elegimos la Literatura Comparada como método de estudio en el presente trabajo.

2.2. El mito y la literatura fantástica actual

Tal y como dice Roas, en un principio habían convivido sin problemas ni conflictos las explicaciones científica, religiosa y supersticiosa de la realidad, y los elementos fantásticos eran extraordinarios, pero no imposibles.³²

Sin embargo, en el siglo XVIII, las relaciones entre estos tres elementos cambiaron de forma fundamental, al desplazar la razón a las otras dos, y, aunque no podemos afirmar que fuera un siglo de reivindicación del ateísmo,³³ sí es cierto que una

³¹ Pujante, D. (2006). *Op. cit.* (p. 106)

³² Roas, David. (2011). *Voces de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma. (p. 15)

³³ *Ibidem.*

visión mecanicista desplazó a la visión más sobrenatural de la realidad y la religión, de forma que devino la razón en paradigma único del conocimiento:

El universo se concibe como una serie de elementos cuyas relaciones pueden ser formalizadas por leyes geométricas o matemáticas, al modo de cualquier máquina; unas leyes que existen en la naturaleza porque Dios así lo ha querido y a través de cuyo conocimiento es posible ver el mundo como una obra llena de belleza y armonía que nos habla de la existencia de Dios sin necesidad de exégesis bíblica o revelación alguna.³⁴

Por lo tanto, en este siglo, lo sobrenatural no solo queda expulsado del paradigma del conocimiento, sino también de la literatura y el arte, pues el desprestigio como forma de conocimiento trae aparejado el desprestigio estético. Sin embargo, para explicar cómo la fantasía surgió precisamente en ese ambiente de desprestigio, recurrimos a Roas, cuando dice: “La emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura.”³⁵

Efectivamente, la razón había expulsado lo sobrenatural, pero en ningún caso pudo eliminar el miedo humano, la emoción que siente cada una de las personas del mundo ante lo desconocido, lo extraño, lo maravilloso.

Es así como la fantasía se abre camino, debido a que, como apunta Buxton, cada sociedad o época tiene sus motivos recurrentes:

In the contemporary West, the folklore of the city clusters round a limited group of themes: the dangers of technology (microwave ovens which incinerate pets), the alienating remoteness-from-the consumer of mass-produced goods (ghastly finds in tinned food), hideous threats from impersonal urban living-systems (motorway killers; giant alligators roaming the sewers).³⁶

Estos motivos recurrentes, que se repiten del mismo modo que lo hacían en la Antigüedad, evidencian nuestra necesidad de ‘mitos’, entendidos estos tanto en su sentido antropológico como en el sentido que le da la Literatura Comparada, similar a un tema con rasgos arquetípicos, es decir, a un concepto recurrente que atraviesa toda nuestra historia, variando siempre, pero estando también siempre presente.

La razón fracasa en su intento por desterrar lo sobrenatural en tanto que, como dice Roas, subsiste la ‘emoción’ que éste produce, como ejemplifica la frase de

³⁴ Fernández, L.M. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas en los siglos XVIII y XIX*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela. (p. 630).

³⁵ Roas, David. (2011). *Op. cit.* (p. 15).

³⁶ Buxton, R. (1994), *Imaginary Greece. The contexts of mythology*, Cambridge, CUP. (p. 76)

Madame Du Deffand sobre los fantasmas que cita este autor: “No creo en ellos, pero me dan miedo.”³⁷

Queda entonces la mitología (ahora refugiada en la literatura, una literatura desprestigiada pero de gran calado entre el público) con la función que siempre ha tenido: la explicación de lo desconocido, de aquello que aterroriza al hombre, como aquello que hay más allá de la vida (la muerte y el Más Allá). Como indica Buxton:

Once more, we can see myth as a device for making explicit, for highlighting what is behind life. But, paradoxically, one of the aspects of the world made explicit in myths is the *incompleteness* of human understanding of the world, and the *insufficiency* of human models of behaviour for comprehending divinity.³⁸

Ya que la mitología, que nos es tan necesaria, ha pasado a estar refugiada en la literatura, la fantasía se hará cargo de explorar y explicar los reinos de lo inexplicable, lo sobrenatural y lo aterrador. La fantasía forma así una nueva mitología, que, aunque ya no tiene en el paradigma validez como forma de conocimiento, sí sirve para reflejar las constantes preocupaciones de la sociedad como antiguamente lo habían hecho las mitologías ‘oficiales’.³⁹

Tolkien, por ejemplo, usa mitología con diferentes significados: “un cuerpo de historias, un corpus épico”, o “construcción conceptual con poder imaginativo”,⁴⁰ y, en varias ocasiones, se refiere a su propia obra como ‘mitología’.⁴¹ Por ello podríamos aventurar que la obra fantástica crea una ‘nueva mitología’, que nos era totalmente necesaria aunque la razón la expulsase del paradigma del conocimiento, y que haya en este género reflejo todo tipo de miedos e inquietudes que aquejan al hombre, de la misma forma que llevan haciéndolo desde el principio de los tiempos.

³⁷ Roas, D. (2011). *Op. cit.* (p. 15).

³⁸ Buxton, R. (1994). *Op. cit.* (p. 78).

³⁹ Molpeceres, S. (2014). *Op. cit.*

⁴⁰ Stenström, A. (2003). “¿Una mitología? ¿Para Inglaterra?”, *Tolkien o la fuerza del mito. La tierra media en perspectiva*, Eduardo Segura, Guillermo Peris (ed.), Madrid: Libroslibros (p. 181).

⁴¹ *Ibidem.* (p 180).

3. Hadas y elfos: la evolución del mito

En este apartado vamos a hablar del mito de las hadas, unas criaturas del folklore celta que han hallado gran arraigo en las historias desde sus orígenes hasta hoy. Empezaremos definiendo qué son las hadas, y abordando cuestiones de orden terminológico y a continuación pasaremos a concretar sus principales características definitorias. Tras ello, expondremos unas breves notas sobre la morada de estos seres, el País de las Hadas, de gran importancia en estos relatos, para luego señalar algunos aspectos relevantes sobre la concepción de la muerte y los muertos que tenían los celtas. Después, expondremos brevemente los aspectos más relevantes de las hadas en las novelas de caballerías y en la literatura romántica. Por último, hablaremos de las hadas en la fantasía actual, tanto de las que son similares a la tradición como las que van evolucionando y separándose de ella. Terminaremos con unas notas sobre la dirección hacia la que se orienta el mito en la actualidad.

3.1 Descripción de las hadas

3.1.1. Categorización y denominación

En este apartado señalaremos aspectos de orden terminológico y algunas de las características de las hadas, que necesitaremos para el posterior análisis de esta figura en la literatura.

Antes de empezar a hablar de las hadas, sería necesario hacer una aclaración de categorización. Es muy común, a la hora de estudiar mitología y folklore de otras culturas, aplicar los modelos, formas de pensar e incluso los valores morales actuales a las obras, sucesos y mitologías de la antigüedad, tratando de adaptar a nuestra concepción del mundo sus costumbres, sus dioses, sus leyes, y, por supuesto, sus seres fantásticos o mitológicos, de la misma forma que tendemos a interpretar las religiones paganas según nuestra manera de interpretar las grandes religiones de Estado.⁴²

Sin embargo, no podemos pretender ver a estas criaturas a través del filtro de nuestros tiempos, de nuestra herencia cultural de hombres modernos, por mucho que

⁴² Bernárdez, E. (2014). *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza Editorial (p. 14).

pretendamos aplicar nuestra ansia racionalista de que todo debe tener una explicación clara y concreta a los pueblos de la antigüedad. Bernárdez, en su obra *Los mitos germánicos*, explica este punto recurriendo a la siguiente anécdota:

En el cementerio de un pueblecito gallego vi hace pocos años un nicho. Era la tumba de un niño pequeño, y delante del murillo que ocultaba el ataúd habían construido una hornacina cerrada con cristal; en ella había una plaquita de recuerdo de sus compañeros de clase y unos cuantos juguetitos dejados allí por sus amigos y familiares. Ahora piense un poco. ¿Qué significa todo eso? Aquellos juguetitos ¿están allí para uso del difunto en el otro mundo? ¿Para que los visitantes comprueben el amor que todos sentían hacia la pobre criatura? ¿Para que padres y hermanos recuerden mejor al niño perdido al ver las cosas que amaba? ¿Como una ofrenda a los dioses de la muerte? Seguramente no conseguiré hacerse una idea plenamente coherente. Y sin embargo esperamos de otras culturas más antiguas y simples una unidad y una estructura que ni siquiera intentaríamos buscar en la nuestra propia.⁴³

Resulta evidente que no podemos pretender encontrar ese tipo de estructuras y unidad en una cultura de la antigüedad como la céltica o la nórdica. A partir del siglo XVIII, con la Ilustración, el mundo vive una explosión de cientificismo, una verdadera obsesión de comprensión y organización. Las Enciclopedias no sólo compendian el conocimiento, lo categorizan, lo organizan. En los siglos XVII y el XVIII vivimos algo que no se puede sino definir como una obsesión enciclopédica, un ansia categorizadora. Como dice Bernárdez, por esa ansia categorizadora, en la actualidad:

Así que preguntamos: ¿Qué quiere decir que se enterraba a los muertos acompañados de un ajuar? Y esperamos una respuesta única y bien clara, y al hablar de germanos o escandinavos o vikingos exigimos una respuesta clara: los vikingos hacían con sus muertos esto y aquello y por estos motivos.⁴⁴

Por ello, por mucho que esa ansia de exactitud arraigada en nuestra mente desde el siglo XVII nos haga rechazar la idea, debemos tener siempre presente que, simplemente, tal exactitud no es posible la mayoría de las veces. Podemos ilustrarlo con el ejemplo del mundo animal.

Los animales no quedaron fuera de este afán, por supuesto: los estudios de Carlos Linneo⁴⁵ los categorizan, los ordenan. Ningún animal conocido queda fuera de esta organizada disposición, y es un sistema que permite incluso la integración de más

⁴³ *Ibidem.*(p. 77).

⁴⁴ *Ibidem.*(pp. 77-78).

⁴⁵ Carlos Linneo (1707- 1778), naturalista sueco al que debemos la taxonomía del mundo natural que sigue plenamente vigente.

especies en el mismo según se vayan descubriendo. Para que nada quede fuera de nuestro ordenado conocimiento enciclopédico de la realidad. Y hoy, en el siglo XXI, arrastramos aún con fuerza esa necesidad de orden de lo que nos rodea.

Sin embargo, para los hombres de la antigüedad, y más concretamente para pueblos considerados bárbaros por los clásicos como celtas, germanos, íberos, vascones, etc, esta necesidad de catalogación científica no existía. Pocos son los pueblos de entre los considerados ‘bárbaros’ que se preocuparan por hacer una catalogación de los animales y poco era lo que se sabía a ciencia cierta sobre ellos. Incluso los animales más comunes y cotidianos, que compartían el día a día de las personas, eran objeto de creencias, supersticiones y errores variados, como la conocida creencia de los romanos, adoptada de los griegos, de que las cabras respiraban por las orejas.⁴⁶

Si tan poco análisis riguroso se aplicaba al estudio de los animales cotidianos, podemos imaginar que, con los seres fantásticos, la situación no era mejor. Tal y como señala Alberro, “Puesto que las *fairies* son criaturas nacidas de la imaginación, no es posible clasificarlas con reglas exactas e inmutables con visos científicos [...]”⁴⁷

Solemos creer, no obstante, que las criaturas mitológicas estaban claramente diferenciadas y categorizadas, y que cada una tenía unas características únicas e inequívocas.

Evidentemente, no es así. Los autores, desde los de las *Eddas* hasta los de las novelas de caballerías, ponen poco cuidado en identificar claramente los seres fantásticos, y es común encontrarse con que una entidad se llama de forma distinta en dos páginas de la misma obra.⁴⁸

Por todo ello, comprendase que si aquí no se hacen caracterizaciones más que generales y muy variables, es precisamente por esto. No se puede intentar categorizar de forma exacta a las criaturas célticas cuando los propios celtas no se dedicaron a ello, y, aunque trataremos de esclarecer algunas categorías y tipos, siempre será dentro de lo que permitido por la información de la que disponemos.

⁴⁶ McKeown, J.C. (2011). *Gabinete de curiosidades romanas*. Barcelona: Crítica. Traducción de Juan Rabasseda (p. 168).

⁴⁷ Alberro, Manuel (2004). *Diccionario mitológico y folklórico céltico*. A Coruña: Briga Edicions (s.v. *Fairies* [Gales], p. 135). Las cursivas son del autor.

⁴⁸ Es común, por ejemplo, encontrarse con discusiones en foros de Internet y otras plataformas similares sobre la categorización de los dragones, cuando todas ellas son modernas, o realizadas por juegos de rol o novelas de fantasía, y se tiende a pensar que se habla de criaturas diferentes cuando se encuentran términos diferentes, cuando con frecuencia no son más que traducciones. Por ejemplo, no es poco común que se crea que un dragón y un *wyrm* son dos cosas distintas, cuando *wyrm* no es más que el término usual para ‘dragón’ en las sagas nórdicas, que literalmente significa ‘gusano’.

El tema de la categorización y denominación de las hadas lo tratamos ya de forma bastante extensa en nuestro Trabajo de Fin de Grado, *Los monstruos en la novela de caballerías*.⁴⁹ Es necesario recuperar aquí lo que señalamos en ese trabajo sobre los problemas terminológicos asociados a la denominación de las hadas, provenientes en su mayoría de una falsa imagen actual de estos seres. La imaginación de las personas no versadas en estos temas, cuando se menciona la palabra ‘hada’, probablemente genere la imagen de un ser pequeño, con alas y varita mágica, lo que es básicamente un *pixie* o *piskie*, o tal vez algo semejante a las elfas de Tolkien.⁵⁰ Desde luego, en ningún caso se asociaría la palabra ‘hada’ con algo como un fantasma etéreo, recorriendo los pasillos de una casa mientras se lamenta, ni en una *banshee*, ser féérico que anuncia con su llanto la muerte de algún miembro de la familia. por ejemplo. Aunque ninguna de esas imágenes sería exactamente incorrecta, serían parciales, ya que las hadas en la mitología son una familia muy extensa que reúne gran cantidad de seres.

Por ello, y tal y como argumentábamos en el ya mencionado Trabajo de Fin de Grado,⁵¹ es necesario encontrar otro término en algún estudio académico sobre estos seres, un término que permita describirlas todas con propiedad. Alberro nos dice:

El estudio de las *fairies* se ve a menudo entorpecido por el uso indiscriminado del término *fairy* para designar a una gran cantidad de seres de los antiguos mitos, leyendas, sagas y folklore célticos. En español, el término “hadas” no es más adecuado para definir la personalidad de las *fairies*, ya que éstas se asemejan mucho más a las *mouras* gallegas que a las hadas, a pesar de que etimológicamente proceden ambas del latín *fata* [...].⁵²

Como se indica en esta cita, el nombre habitual de las hadas era *fairy* en el folklore céltico. Sin embargo, otro problema a la hora de estudiarlas es que rara vez se las llamaba así, sino que o bien con propósito eufemístico, o bien para evitar invocarlas, o bien para no incurrir en su ira, se las llamaba de muchas formas, todas ellas nombres benévolos o amables, que varían en cada región.⁵³ Se recurría así a una tradición similar a la que hallamos en muchos pueblos, como los lapones, que llamaban al oso “el anciano con el abrigo de piel”, o en Amman, donde se llama al tigre “el abuelo”.⁵⁴

⁴⁹ Navarro Ortega, F. (2016) *Los monstruos en la novela de caballerías*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

⁵⁰ *Ibidem.* (p. 19).

⁵¹ *Ibidem.* (pp. 19-20).

⁵² Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 142). Las cursivas son del autor.

⁵³ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Gales], p. 135).

⁵⁴ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Gales], p. 135).

Así, en Gales pueden ser llamadas *tylwyth teg*, ‘la gente’ o ‘la familia’, o *bendith* y *mamau*, ‘las bendiciones de sus madres’;⁵⁵ en Escocia, *daoine maithe*, *daoine sídhe*, *daoine uuaisle* (la buena gente, la gente del túmulo, la noble gente)⁵⁶ y, en nuestro país, los gallegos solían referirse al travieso *trasno* como *o do gorro colorao*,⁵⁷ con el mismo propósito. En otros lugares hay multitud de otros términos, e incluso cambian estos de un pueblo a otro del mismo país.

Está claro que estos seres tienen una función aleccionadora, y su presencia muchas veces en los relatos populares pretende promover la concordia entre las personas, aunque sea por temor a las travesuras con las que estos seres feéricos les castigarán si no son amables (por ejemplo, las criadas descuidadas recibían visitas nocturnas de las fatas que las pellizcaban toda la noche),⁵⁸ puesto que una de las funciones de estas criaturas era tratar en lo posible de mejorar la actitud de los vecinos.⁵⁹ Por poner un ejemplo, podemos citar aquí un cuento sobre un hombre que salía de su casa por la noche a pasear, hasta que un extraño se le apareció y le dijo que dejara de hacerlo, ya que debajo de la puerta de su casa había una morada subterránea de seres feéricos, y les molestaba cada vez que pasaba sobre ella. Como el hombre era amable, tapió la puerta y abrió otra al otro lado de la casa, y en agradecimiento las fatas libraron de enfermedades a su ganado.⁶⁰

Por todo ello, debemos elegir un término adecuado para el estudio de estos seres, como hace Alberro, que se decanta por *fairy*.⁶¹ Sin embargo aquí, por seguir con la tradición gallega que las denomina *fadas* y la etimología latina, preferiremos el término *fata*.

Ya con los problemas terminológicos más o menos esclarecidos, pasemos a intentar concretar qué son las fatas. No hemos encontrado ninguna fuente que ofrezca una definición que agrupe de forma satisfactoria todas las características y particularidades de estos seres. Puede encontrarse, no obstante, una definición de cada una de las fatas por separado (lo cual es problemático dado el enorme número que hay de fatas, además de los problemas a la hora de distinguir entre unas y otras) o bien una definición más o menos específica de las fatas de cada zona geográfica. Una de las

⁵⁵ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Gales], p. 135).

⁵⁶ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 142).

⁵⁷ *Ibidem.* (s.v. Trasno [o Trasgo], p. 281).

⁵⁸ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Gales], p. 137).

⁵⁹ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Gales], p. 137).

⁶⁰ Parry-Jones, D. (1992). *Welsh Legends and Fairy Lore*. Londres: Barnes and Noble. (p. 19).

⁶¹ Alberro, M. (2004) *Op. cit.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 142).

mejores definiciones, aunque no ideal, puede encontrarse en las páginas de un juego de rol fantástico: “Una fata es una criatura con aptitudes sobrenaturales y vínculos con la naturaleza, o alguna otra fuerza o lugar. Por lo general, las fatas tienen forma humanoide [...]”.⁶² Sin duda llama la atención que sea en un manual de un juego de rol y ello es sin duda debido a que la creación de uno de estos juegos exige precisamente lo que al principio de este apartado señalamos que no debe hacerse si se estudian estos seres en serio: categorizar y definir con exactitud.

A pesar de todo, ni siquiera esta definición es lo suficientemente amplia, por lo que intentaré a continuación aportar pautas para la descripción de las fatas según sus papeles y características.

3.1.2. Características de las fatas

La idea de la mujer o mujeres que ayudan al héroe en su camino, lo entrenan y lo construyen está presente con fuerza a lo largo de toda la literatura occidental, y pocos relatos heroicos podemos encontrar sin una mujer que instigue, ayude o sea la causa misma de la trama en la que el héroe se ve envuelto.⁶³

Ejemplos se podrían poner muchos, pero por citar uno del ámbito céltico, recordemos la figura de Scáthach, una maga, guerrera, profetisa y maestra, que entrenará al famoso héroe Cú Chulainn (cuya estatua adorna hoy día la oficina de Correos de Dublín) y le entregará ayudas y objetos mágicos.⁶⁴

Como vemos, estas mujeres se parecen ya mucho a fatas ayudantes (*fée marreine*) como la conocida Dama del Lago,⁶⁵ y es cierto que con los años se produce una asimilación de las hadas con estas recurrentes mujeres que rodean al héroe, hasta que todas estas mujeres pasan a ser casi exclusivamente fatas. Podemos, por lo tanto, suponer que el origen de este tipo de fatas ayudantes está en este motivo tan antiguo de la mujer que acompaña o ayuda, y que tendrá papel vital en las novelas de caballerías, como analizaremos en su correspondiente apartado.

Esta faceta de las fatas como creadoras de héroes es persistente en los relatos sobre ellas, y pudiera parecer incluso que son ellas las que eligen a los héroes, las que

⁶² VV.AA. (2003). *Manual de monstruos*. Barcelona: Devir Ibérica. (pp. 316).

⁶³ Podemos observar este fenómeno desde las mujeres de la *Odisea* hasta la Gráinne de la leyenda céltica de Diarmuid y Grainne, citada en Alberro, M. (2004) *Op. cit.* (s.v. Diarmaid, pp. 110-111).

⁶⁴ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Cú Chulainn, p. 96).

⁶⁵ Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial. (s.v. Dama del Lago, p. 137).

esperan pacientemente a que aparezca un mortal digno de recibir sus dones.⁶⁶ Estos poderes proféticos nos hablan de su conexión con el tiempo, la vida y la muerte, que proviene de sus orígenes, que analizaremos en su correspondiente sección, y que luego se emplearán como elementos vertebradores del relato en tanto que permiten generar tensión en el lector.

Bernárdez nos dice que la antigüedad del culto a los elfos, unida a un carácter alejado de los personajes más guerreros e importantes de la mitología ‘oficial’, permite su pervivencia como amables seres caseros,⁶⁷ y ocurre igual con las fatas. Podemos suponer que el arraigo que encuentran entre el folklore local es resultado de su pequeño papel en las mitologías y las historias ‘más importantes’, ya que su presencia se conserva en realidad en los cuentos y leyendas infantiles o las fábulas de las zonas rurales, donde el paganismo no es desplazado y barrido por el cristianismo y la luz de la ciencia, sino asimilado, integrados los relatos combinando elementos de uno y otro mundo.

Para mostrar ejemplos de cómo las fatas perviven asimilándose con el cristianismo en las zonas rurales, no hace falta que salgamos de nuestro país, ya que en Galicia y en el País Vasco podemos encontrar multitud de relatos que hablan de fatas. Un detalle recurrente en cuentos vascos, como en el de “la gorra del dios arco iris”, es que en las Iglesias moran los espíritus del agua, una especie de fatas protectoras que guardan el lugar y protegen a cualquiera que entre en la Iglesia.⁶⁸

En 1966, John Millington Synge, uno de los grandes recopiladores del folklore irlandés, viajó a Inishmaan Island, un islote que forma parte de las llamadas islas de Aran, en la bahía de Galway, en la costa oeste de Irlanda. De ella decía Synge que “la vida es quizás la más primitiva que aún queda en Europa”,⁶⁹ y describió cómo los lugareños le contaron que unas ruinas se debían a que las fatas habían echado a un campesino rico de su casa, tras dos años de vivir en ella. Relatos parecidos encontró en las otras islas de Aran, donde un anciano le contó cómo su hijo había sido raptado por fatas.⁷⁰

Baste con esos dos ejemplos para comprobar el gran calado que las fatas tienen en la mitología, las creencias y el folklore, sobre todo en el de la gente de a pie, ya que sus

⁶⁶ Navarro Ortega, F. (2016) *Op. cit.* (p. 19).

⁶⁷ Bernárdez, E. (2014). *Op. cit.* (p. 142).

⁶⁸ Pedrosa, José Manuel. (2013) “El ocaso de las hadas: mitologías del triunfo de lo civilizado sobre lo salvaje y de la religión sobre la magia” *Litterae Vasconicae* 13: 87-133.

⁶⁹ Citado en Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 143).

⁷⁰ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 143) .

tradiciones y ritos siguieron celebrándose mucho tiempo, hasta bien entrado el siglo XX, y algunos de ellos siguen celebrándose en la actualidad. Por ello, puede decirse que son un elemento de gran importancia en la mitología y las creencias, y todo lo que tiene gran importancia en la mitología tiene gran importancia en la literatura.

Como hemos dicho antes, está muy extendida la creencia de que las fatas son seres minúsculos, debido a que la presencia de *pixies* o fatas similares en ciertos cuentos infantiles o películas⁷¹ hizo olvidar que la mayoría de las hadas tenían tamaño humano. A este respecto dedica Tolkien unas palabras muy relevantes sobre el porqué de esta concepción de las fatas como seres minúsculos. Según este autor, si bien había algunas que lo eran, el tamaño no era una característica generalizada, y lo supone un “producto refinado de la ficción literaria”,⁷² es decir, una versión ‘refinada’ o ‘más delicada’ de los mitos, como si fuesen una variante de colección, hecha para el delicado gusto burgués.

No obstante, a continuación dice:

Sospecho, sin embargo, que esta delicadeza de porcelana fue también un producto de la “racionalización”, que convirtió la fascinación del país de los elfos en mera delicadeza, y su invisibilidad en fragilidad que podía ocultarse [...].

Tal noción comenzó a ponerse de moda poco después de que los grandes viajes empezaran a reducir demasiado el mundo como para albergar juntos a los hombres y a los elfos [...].⁷³

Resulta sin duda una idea llamativa que la reducción del tamaño de las fatas sea un intento de hacerlas desaparecer, de restarles importancia, de que fueran algo diminuto y poco importante. Además, queda claro, y cada vez más en un mundo que se hace cada día más pequeño, que las fatas de tamaño humano ya no tienen lugar en nuestro mundo, pero sí las fatas pequeñas, que pueden estar ahí, bajo los pies del hombre sin que él se dé cuenta siquiera. Al fin y al cabo, y como dice Tolkien, algo tan pequeño es fácil de ignorar y fácil de ocultar.⁷⁴

Las fatas, a pesar de lo femenino del término usado para referirse a ellas, no son exclusivamente entidades femeninas. Antes al contrario, encontramos numerosos ejemplos de fatas masculinas, incluso de algunas fatas animales, como los perros negros

⁷¹ Pensemos, por ejemplo, en Campanilla, de: Geromini, Clyde, Jackson, Wilfred y Luske, Hamilton. (1953) *Peter Pan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

⁷² Tolkien, J.R.R. (1997) “Sobre los cuentos de hadas” *Árbol y Hoja y el poema* Mitopoeia, Barcelona: Minotauro, traducido por Julio César Santoyo y José M. Santamaría. (pp. 15-16).

⁷³ *Ibidem.* (pp. 16).

⁷⁴ *Ibidem.* (pp. 16).

escoceses.⁷⁵ Sin embargo, un poder asociado muy comúnmente a ellas es el cambio de forma, por lo que muchas fatas que de entrada no son femeninas pueden adoptar la apariencia de hermosas mujeres,⁷⁶ motivo probablemente de que al final el mito terminara dando más relevancia a las fatas femeninas hasta tal punto que desplazaron a las masculinas y a las de forma animal a un segundo plano.

Otra característica de las fatas es el hecho de que son seres sobrenaturales. Su aparición siempre está ligada a acontecimientos extraordinarios, y viven en conexión con lo místico y lo mágico continuamente⁷⁷. No sólo tienen la capacidad de profetizar, sino que su mera presencia es, muchas veces, un indicio de grandes acontecimientos que están por venir.

Sin embargo, hay que tener cuidado al emplear el término ‘sobrenatural’, como muy acertadamente señala Tolkien, cuando nos dice:

Sobrenatural es una palabra peligrosa y ardua en cualquiera de sus sentidos, los más amplios o los más reducidos, y es difícil aplicarla a las hadas, a menos que *sobre* se tome meramente como prefijo superlativo. Porque es el hombre, en contraste, quien es sobrenatural, [...], mientras que ellas son naturales, muchísimo más naturales que él. Tal es su sino.⁷⁸

Efectivamente, las fatas son ante todo seres con gran conexión con la naturaleza, como decía la definición antes citada, y su conexión y casi vinculación vital con elementos como ríos, lagos, minas, montañas,⁷⁹ etc, supone un acercamiento y una sintonía con la naturaleza que superan la de los hombres. El hombre es capaz de hacer cosas que son realmente *sobrenaturales*, es decir, cosas que exceden la naturaleza, que la trascienden o la fuerzan, que la doblegan. Sin embargo, la existencia de una fata no supone nada de todo esto en absoluto, pues cuando una fata emplea sus poderes, ni excede ni doblega a la naturaleza, sino que la escucha, la canaliza y actúa en consecuencia. Si el hombre es capaz de construir barcos con potentes motores que permitan navegar en contra de la corriente, una fata es capaz de saber hacia dónde va la corriente y cómo adaptarse a ella.

Por ello, las fatas no son entes antinaturales, si acaso son entes que van en contra de la naturaleza que nosotros dominamos, percibimos y controlamos. Por eso,

⁷⁵ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Escocia], pp. 134).

⁷⁶ Por ejemplo, el *kelpie*. *Ibidem.* (s.v. Kelpie, pp. 173).

⁷⁷ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Escocia], p. 129).

⁷⁸ Tolkien, J.R.R. (1997). *Op. cit.* (pp. 14-15). Las cursivas son del autor.

⁷⁹ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Gales], p. 135).

entiéndase que usamos el término sobrenatural me refiero, tal y como dice Tolkien, “meramente como prefijo superlativo”, y no porque sean algo independiente, superior o distinto a la naturaleza.

De esa conexión con la naturaleza parten también sus poderes mágicos, rasgo de gran importancia en las fatas. Sin embargo, sí se diferencian claramente de las brujas o hechiceras humanas, como las *meigas* gallegas, ya que sus poderes son algo que parece más instintivo y natural, a veces hasta accidental, que una técnica aprendida. Por ello, nunca se las ve haciendo cosas comúnmente atribuidos a hechiceras o brujas (creando familiares, filtros o pociones, volando en escoba, etc).

Sus poderes principales son el de la profecía, asemejándose así a otras muchas figuras que ven el futuro y que salpican la cultura europea, desde la Pitia en el oráculo de Delfos hasta las *vedoreiras* gallegas; y el de la curación, dado que son muchas las historias en las que curan o extienden enfermedades.

Una de las pocas características muy claras y compartidas por la práctica totalidad de las fatas es su conexión fundamental con el agua. Además de la obvia importancia que el agua tiene para todos los pueblos de la antigüedad, máxime si son pescadores o viven cerca de los ríos, hay que señalar que para los celtas tiene un carácter especial. El agua tiene para ellos una marcada función de paso, de portal, de conexión con el Otro Mundo.⁸⁰ Los ríos y particularmente los lagos se entienden como portales o formas de conexión mística con el Más Allá, a lo que se une el marcado carácter animista de la cultura céltica.⁸¹ La creencia de que las masas de agua son sagradas y que en ella moran espíritus benéficos estaba tan arraigada que ni siquiera el cristianismo pudo eliminarla, como demuestra lo que se ha dicho antes a propósito de los espíritus del agua que moran en las iglesias en los cuentos vascos. Por ello, la gran mayoría de las fatas tienen sus moradas en ríos o lagos, o si no, en islas.

3.1.3. *El País de las Fatas*

Siguiendo con este mismo tema, debemos dar algunas notas sobre el lugar de residencia de las fatas. Siempre es un lugar separado de nuestro mundo de alguna forma, o mediante alguna barrera (por ejemplo, un reino subterráneo⁸²) y con propiedades especiales, principalmente de curación y de alteración del tiempo, ya que son reinos en

⁸⁰ *Ibidem.* (s.v. Agua, pp. 21).

⁸¹ *Ibidem.* (s.v. Agua, pp. 11).

⁸² *Ibidem.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 144).

los que la vejez y la muerte no existen, llenos de verdor y abundancia, donde “se baila, se hace el amor y se consumen las bebidas y los alimentos más exquisitos”.⁸³

Los reinos fééricos juegan un papel fundamental en las historias sobre fatas, tanto es así que Tolkien nos dice: “[...]los cuentos de hadas no son en el uso diario de la lengua relatos *sobre* hadas o elfos, sino relatos sobre el País de las Hadas [...]”⁸⁴

Este País de las Hadas es diverso y recibe muchos nombres, aunque siempre comparte muchas de las características que hemos mencionado: un lugar paradisíaco en el que todo es verde y vivo, en el que no pasa el tiempo,⁸⁵ como si el mundo estuviera en un verano sin fin, poblado de bosques, ríos, lagos y animales de toda clase, y repleto de magia. Sin embargo, aunque no lo parezca, el tiempo sí pasa mientras tanto en el mundo mortal: son varias las historias en las que encontramos a hombres hechizados que fueron al mundo de las fatas, y que, o bien al volver descubrían que habían pasado décadas o siglos, o bien pasaban años en el mundo de las fatas y al volver descubrían que no había pasado más que una noche en el mundo de los mortales. Por ejemplo, algunos mortales han llegado a pasar, según las historias, novecientos años en el mundo de las fatas, mientras en el mundo de los mortales transcurría una sola noche.⁸⁶

Ejemplos de nombres diversos de este reino pueden ser *Fairyland*, *Faërie*, *Alfheim*, *Elfland*, o incluso *Anwun*, *Anwn* o *Annwfn*. Como ya se dijo al principio de este capítulo, no debemos caer en el error de pensar que se pueden establecer con claridad las características y diferencias de cada uno de ellos, máxime cuando la mayoría son simplemente el mismo lugar con diferente nombre, pero pueden darse algunas notas, aunque solo sean meramente orientativas.

Fairyland y *Faërie* no son más que la misma palabra, la tierra de las *fairy*, y parecen ser los reinos fééricos originalmente celtas. Es en ellos donde más aparecen los casos de distorsión temporal,⁸⁷ y se sitúan casi siempre en remotas islas, inalcanzables si no es de la mano de una fata, y en el fondo de ríos o lagos. Sería el reino más similar al famoso Ávalon, el mágico reino de Morgana donde el Rey Arturo descansa, sumido en un trance o sueño mágico por la hechicera.

Alfheim y *Elfland* no son más que la traducción a dos lenguas del mismo nombre: el lector que sepa inglés actual sin duda verá en el segundo el significado de País de los

⁸³ *Ibidem.* (s.v. *Fairyland*, pp. 146)

⁸⁴ Tolkien, J.R.R. (1997). *Op. cit.* (p. 19).

⁸⁵ En la historia de Etain, *Fairyland* recibe el nombre de País de la Eterna Juventud, como se ve en Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. *Etain*, pp. 130).

⁸⁶ Alberro, M. (2004). (s.v. *Fairyland*, p. 146).

⁸⁷ Alberro, M. (2004). (s.v. *Fairyland*, p. 146).

Elfos, mientras que el primero significa lo mismo en nórdico antiguo. *Alfheim* es un lugar bien reconocido y documentado en las sagas nórdicas,⁸⁸ uno de los nueve mundos que penden de Yggdrasil, el Árbol del Mundo. En ambos casos, sus características son similares a las de *Fairyland* y *Faërie*, aunque aquí sus habitantes son más concretos: los elfos de la luz (*ljósálfar*) y los elfos de la noche (*svartálfar*).⁸⁹

Anwun, en cualquiera de sus variantes tipográficas, es más concretamente la tierra de los muertos.⁹⁰ De ella se da poca información, pero se sabe que era El Más Allá o el Otro Mundo,⁹¹ un lugar donde los difuntos iban a pasar la eternidad. Sin embargo, no debemos imaginar algo siniestro, sino más bien algo similar a *Fairyland*, pero con mayor especificidad en cuanto a su cometido y sus habitantes concretos.

En ningún caso deben confundirse estos lugares con *Fomoré*, el reino de los terribles Fomorianos, demonios maléficos de lo oculto y la noche. El hecho de que *Fomoré* sea descrito a veces como un ‘inframundo’ no significa que fuese la tierra de los muertos. Los Fomorianos no son fatas en absoluto, pero comparten con éstas la conexión con la luna y la noche. Es común en los cuentos que los encuentros con fatas sean por la noche en claros o lagos, pues es bajo la luz de la luna cuando las fatas realizan sus bailes encantados en círculos del bosque.⁹²

Las fatas poseen, además, gran conexión con la muerte, y sus profecías suelen estar relacionadas con ella. En gaélico, los grandes túmulos megalíticos, erigidos normalmente en colinas, se denominan *sidhe*, y es común referirse a las fatas como *daoine sidhe*, esto es, la gente de los mencionados túmulos.⁹³ No se debe confundir *sidhe* con *sithe*, que significa ‘paz’ y que también forma parte de una denominación usual de las fatas, *daoine sithe*, esto es, la gente de la paz.⁹⁴

Aquí merece hacer un inciso, para diferenciar en lo posible las fatas de otros seres. En la cultura y el imaginario actuales está concretado muy claramente lo que es un muerto viviente, o un fantasma o un espectro. Y, por supuesto, la imagen que tenemos de ellos no se confunde en absoluto con el concepto que tenemos de ‘hada’, pues entendemos que son dos criaturas que no tienen relación. Además, en la actualidad, el auge de los *zombies*, tan famosos y populares en la literatura, el cine, los videojuegos, el

⁸⁸ Bernárdez, E. (2014). *Op. cit.* (p. 285).

⁸⁹ Bernárdez, E. (2014). *Op. cit.* (p. 285).

⁹⁰ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Arawn, p. 30).

⁹¹ *Ibidem.* (s.v. Arawn, p. 30).

⁹² *Ibidem.* (s.v. Fairies [Escocia], p. 134).

⁹³ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Irlanda], p. 142).

⁹⁴ *Ibidem.* (s.v. Fairies [Escocia], p. 135).

cómic y la televisión, nos hace imaginar inmediatamente a un muerto viviente que es, o bien putrefacto y horrible, o bien fantasmal, etéreo e igualmente temible.

Sin embargo, no es esta la concepción celta de la muerte y los muertos, y he aquí una de las principales diferencias con culturas posteriores, como la nuestra. Como ya hemos dicho, la tierra de los muertos no es ningún infierno, sino más bien todo lo contrario. Los muertos y sus espíritus no son algo que temer, sino algo que reverenciar. La muerte no es una sombra vaga, desconocida, oscura y temible, sino una parte de la vida, de un ciclo. Hasta la irrupción del cristianismo, no encontramos en las historias un verdadero Infierno: hay, claro, un inframundo, el terrible Fomoré gobernado por Bálor, pero no es la tierra de los muertos ni un lugar de castigo, solo el lugar natal de los demonios Fomorianos.

En la mitología nórdica la tierra de los muertos tiene características similares, y en las historias podemos verlo con claridad. En una de ellas se nos cuenta cómo un pastor, yendo tras unas ovejas, se encuentra por casualidad con la tierra de los muertos en el interior de un monte, y “vio grandes fuegos y oyó gritos alegres y chocar de cuernos⁹⁵ procedentes del lugar”.⁹⁶ Tal y como nos dice Bernárdez, para los pueblos germanos, la primera forma de entender la muerte era que “los muertos siguen viviendo prácticamente de la misma manera pero en otro sitio, generalmente bajo tierra”.⁹⁷

Solo tienen los nórdicos un muerto terrible, el *draugr*, un espíritu maligno con el cuerpo del fallecido. Sin embargo, son muertos estos que no han logrado llegar, por alguna razón, al mundo de los muertos, y de ahí su existencia desdichada, no relacionada con el hecho concreto de estar muertos.⁹⁸

Por ello, no debe sorprendernos que algunas de las fatas, alegres, joviales, y normalmente bondadosas, sean en realidad espíritus de los muertos, muertos vivientes, si se quiere, aunque aplicar ese término es poco menos que anacrónico. De hecho, distinguir entre las fatas que son ‘seres vivos’, es decir, seres nacidos así y claramente no humanos, y fatas que son en realidad espíritus de antepasados, es tarea que raya en lo imposible.

Por último, hay que señalar que, aunque en propiedad el mito procede de los pueblos célticos, y se localiza principalmente al noroeste de Europa, podemos encontrar criaturas muy similares, que cumplen todos los requisitos para ser consideradas fatas, en

⁹⁵ Entiéndase que son cuernos de beber, ya que están festejando.

⁹⁶ Bernárdez, E. (2014). *Op. cit.* (p. 78).

⁹⁷ *Ibidem.* (p. 79).

⁹⁸ *Ibidem.* (p. 80).

otras mitologías, tales como la clásica, con las náyades, ninfas y nereidas, o la eslava, con las *rusalkas*.⁹⁹

3.2. Las fatas en las novelas de caballerías y la literatura romántica

Dos importantes hitos en la tradición literaria de la figura de las fatas los constituyen las novelas de caballerías y la literatura romántica.

Es imprescindible detenerse, en primer lugar, en este género caballeresco, pues supone un importantísimo eje en la literatura que trata la mitología céltica, ya que las novelas de caballerías no solo recogen estas leyendas, como pueden hacerlo los cuentos populares, sino que las mezclan y las adaptan para pasarlas por el tamiz del cristianismo.

En nuestro anterior Trabajo de Fin de Grado¹⁰⁰ nos centramos en el análisis particular de las hadas en algunas de las más importantes manifestaciones del género desde el punto de vista funcional, como ‘monstruos ayudantes’ en contraposición a los monstruos antagonistas representados por gigantes y endriagos. Ahora presentaremos un panorama más general, como una etapa más, también importante, de la evolución de esta figura, pues en las novelas de caballerías podemos encontrar los mitos célticos ya transformados y fusionados, y asimilados al cristianismo en la manera que los recogerán los autores posteriores del Romanticismo y la fantasía actual.

En este tipo de género las fatas ya han dejado de ser diosas o entidades de gran poder, y tratan con los antiguos dioses (convertidos ahora en caballeros) con la misma función que siempre han tenido: ayudantes, iniciadoras o impulsoras de la trama.

Una de las transformaciones más significativas es que en su papel de ayudante, las hadas de la antigua tradición céltica, como hemos visto anteriormente en los cuentos, no suelen entregar objetos físicos, sino más bien curación, conocimiento o favores diversos. Sin embargo, y debido a la asociación que se produce en la tradición de las fatas con otras mujeres que tenían la función de entrenar al héroe, y que en ese entrenamiento le entregaban objetos útiles, como la lanza Gáe Bulg que Scáthach da a Cú Chulainn, citada en el punto 3.2.1, estos objetos van adquiriendo gran importancia, y

⁹⁹ Como aproximación al tema, puede verse, Molina Foix, J.A. (2005). *Ondinas. Las ninfas del agua*, Madrid: Siruela.

¹⁰⁰ Navarro Ortega, F. (2016). *Op.cit.*

¹⁰⁰ *Ibidem.* (p. 19).

¹⁰⁰ *Ibidem.* (pp. 19-20).

van siendo caracterizados en la mayoría de ocasiones como objetos protectores, talismanes o similares que guardan a su portador.

Sin duda, dentro de las novelas de caballerías, los objetos de factura féérica experimentan un gran desarrollo: Urganda regalará a Galaor una espada,¹⁰¹ y una espada es también el más famoso de estos objetos mágicos, Excalibur, regalo de la Dama del Lago a Arturo.

En cualquier caso, la Dama del Lago es el prototipo de la fata ayudante, que desea lo mejor para la gente con la que se encuentra, aunque pervive en ella algo de lo travieso y ligeramente retorcido de la personalidad de las fatas originales: un ejemplo es el episodio del secuestro de Merlín, al que la dama retiene en su reino.¹⁰²

Tal y como tratamos en nuestro Trabajo de Fin de Grado, en la Materia de Bretaña podemos comprobar que hay dos tipos de fatas fundamentales: la ayudante y la amante, representada esta última por Morgana.

Estos dos arquetipos los seguirán las novelas de caballerías posteriores, estando ambos unidos en la figura de una de las fatas más importantes de este tipo de literatura, Urganda la Desconocida, del *Amadís de Gaula*. Es, por lo tanto, lo que se conoce como *fee amante*, pero también *fee marriene*, esto es, fata benéfica y ayudante, como en el caso de Melusina.¹⁰³

Un aspecto de suma importancia para la evolución posterior es la magia de Urganda, que tiene una presencia y unas potencialidades muy desarrolladas, entre las que destaca una recurrente en las antiguas fatas célticas, la capacidad de transformarse y modificar el propio aspecto:

Y él, que la vio doncella de primero, que a su parecer no pasaba de diez y ocho años, viola tan vieja e tan lasa, que se maravilló cómo en el palafrén se podía tener, e comenzóse a santiguar de aquella maravilla.¹⁰⁴

También se mantienen en estas fatas elementos definitorios y clásicos en ellas como son la capacidad de profetizar el futuro y la conexión con el agua, concretándose esta última en conexión con los lagos en particular.

¹⁰¹ Cacho Bleuca, J.M. (1979). *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa Editorial (pp. 85-86).

¹⁰² Cirlot, V. (2016). *Hadas: lo maravilloso femenino* [Conferencia en el ciclo *Hadas, brujas y sirenas*. Madrid: Fundación Juan March, 9/2/2016].

¹⁰³ Rodríguez de Montalvo, G. (1998). *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra. Edición de J.M. Cacho Bleuca (II: 1614, n. 29).

¹⁰⁴ Rodríguez de Montalvo, G. (1998). *Amadís de Gaula*. Libro I, cap. II.

Sin embargo, como bien apunta Mérida,¹⁰⁵ a continuación estos poderes van a ir modificándose, principalmente por la radicalización de las ideas referidas a la magia, aún profundamente arraigada entre la población rural, que continuaba oficiando ritos y fabricando amuletos paganos. De ello da fe la publicación de obras como el *Malleus Maleficarum*, el tratado más importante sobre brujería en el Renacimiento.¹⁰⁶ Esta demonización de la magia en general tendrá como consecuencia la demonización de la fatas que, como ya se ha señalado, son seres eminentemente mágicos, por mucho que el autor de la saga amadisiana intente mantener todas las acciones de Urganda dentro de la ortodoxia cristiana. Por ello, según avanza el ciclo de Amadís, la magia se va volviendo un asunto cada vez más y más demonizado y censurable: así el *Florisando* de Páez de Ribera señala la “naturaleza demoníaca de toda la magia”.¹⁰⁷

Cuando las novelas de caballerías comienzan a perder su fuerza y popularidad, las fatas y otros seres mitológicos herederos de esta tradición quedan relegados y reducidos en la literatura; por ceñirnos a la española, ese papel de mujer ‘mágica’ lo va a ocupar principalmente la hechizera, de raigambre clásica por una lado (Circe), pero también fuertemente asentado en el ambiente brujo de la época, en el que hay una tradición oral muy importante de cuentos de brujas, que reflejan costumbres y creencias muy arraigadas en zonas rurales apartadas.¹⁰⁸ No obstante, no se puede negar que la tradición de las novelas de caballerías y sobre todo de la Materia de Bretaña, sigue presente en personajes como Saxe, en *El Crotalón*,¹⁰⁹ cuyos antecedentes directos son la Circe clásica pero más aún la Alcina del *Orlando Furioso*,¹¹⁰ donde se habla de ella como un hada y se la pone en relación con Morgana.¹¹¹

Como decíamos en la Introducción a este trabajo, en los siglos posteriores, en especial el XVIII, momento de los grandes sistemas racionales, todo aquello que no presente o para lo que no pueda ser buscada una causa clara y lógica se relega a un

¹⁰⁵ Mérida Jiménez, Rafael M. (1994). “Urganda la Desconocida o tradición y originalidad”. En Toro Pascua, M^a I. (ed.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (623-628). Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. (pp. 625-626).

¹⁰⁶ H. Kramer- J. Sprenger, *Malleus maleficarum*, Speyer, 1487.

¹⁰⁷ Citado en Mérida (1994). *Op. cit* (p. 627).

¹⁰⁸ *Ibidem*. (pp. 105-152).

¹⁰⁹ Villalón, Cristóbal de (1990). *El Crotalón*. Ed. de Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.

¹¹⁰ Cantos VI y VII del *Orlando Furioso*. Vid. Ariosto, L. (2002). *Orlando Furioso*, 2 vols., ed. de C. Calvo, C. y Muñiz, M.N. Madrid: Cátedra. (p.10).

¹¹¹ Lara Alberola, E. (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Universidad. (pp. 189-191).

segundo plano en el que pueda ser fácilmente ignorado. A menudo se consideran meras supersticiones, mezclando imaginación o fantasía con supercherías o brujerías. Por dar de nuevo un ejemplo español, se pueden citar los muy abundantes escritos del Padre Feijoo en contra de todo este tipo de manifestaciones.¹¹²

Hay que notar, sin embargo, que también en esta época, aunque en el ámbito europeo, se asiste al auge de la recuperación de la cultura cuentística popular, con las colecciones de Charles Perrault *Histoires ou contes du temps passé*¹¹³ o la de Madame d'Aulnoy, cuyos *Contes des Fées*¹¹⁴ dieron nombre ya definitivo a este género. Ambas obras fueron definitivas tanto en los repertorios etnográficos y literarios posteriores, como los de los Hermanos Grimm, como en muchas de las características de la literatura fantástica posterior.¹¹⁵

Estas historias, como el propio rey Arturo o Amadís, no mueren, sino que solo quedan a la espera, dormidas en tradiciones y leyendas orales hasta que llega el momento de su despertar. Y ese momento no es otro que el Romanticismo, una época en la que renace ante todo el gusto por el pasado, lo exótico, las leyendas antiguas y medievales, aportando “una visión nostálgica, humanista, en la misma dirección de las ficciones romancistas (...), todas las cuales tornan su mirada a una jerarquía social y moral perdida, que sus fantasías intentan recapturar y revivificar”.¹¹⁶

En su devenir literario, las fatas han de adaptarse a un nuevo mundo, el mito necesita actualizarse y adaptarse a la nueva sociedad y a la nueva literatura. Con la literatura gótica, los escritores comienzan el camino hacia lo que será la obra de terror, y encuentran en estas antiguas leyendas un filón creativo que explotar.

Sin embargo, los autores románticos no son historiadores, ni mitólogos exhaustivos: las leyendas sufren cambios, adaptaciones, modificaciones. Además, se mezclan con la cultura del siglo XIX, con el cristianismo y sus diferentes modos de

¹¹² Alborg, J.L. (1989). *Historia de la literatura española III. El siglo XVIII*, Madrid. Gredos (pp. 186-191) y Goñi Pérez, J.M. (2014). “Reflexiones en torno al concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX: el lector”, *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Eds. B. Greco- L. Pache Carballo Madrid: Biblioteca Nueva. 215-251.

¹¹³ Perrault, Ch. (1697). *Histoires ou contes du temps passé* Paris: Barbin, con sucesivas reediciones y ampliaciones.

¹¹⁴ Madame d'Aulnoy, (1698). *Contes des Fées* 4 vol. Paris: Barbin.

¹¹⁵ Cáceres Blanco (2015). *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego* (Tesis doctoral), Madrid: Unam (disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/668020>): (pp. 3-7).

¹¹⁶ Jackson, R. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*, London and New York: Methuen (p.2) [citado en Cáceres (2015: p. 52).

entender la vida y la muerte. En esta literatura se refleja un intenso miedo a la muerte, lo que trajo consigo su popularidad,

...que debe rastrearse en la presión ejercida por el racionalismo sobre las estructuras religiosas y sus prácticas, que acabaría por convertir a la propia muerte en un tema tabú dentro de la sociedad. [...] Ante los intentos de acallarla u olvidarla, estos relatos reflejan el resurgir del terror más viejo del hombre.¹¹⁷

Por ello, cuando estos escritores se encuentran con relatos en los que una *banshee* gimiente que se pasea por la casa por las noches, anunciando la cercana muerte de un miembro de esa familia, estos autores, fascinados por el terror, recogen el mito y lo modifican a su gusto, convirtiéndolo en historias de fantasmas funestos. De resultas de la demonización realizada en épocas anteriores de las fatas, estos amables y benevolentes seres (si acaso, solo un poco traviesos) se transmutan en terribles espantos demoníacos.

Hay que hacer notar que, a pesar de que la mitología céltica proporciona ejemplos de fatas malvadas y terribles, de fatas verdaderamente peligrosas (*kelpas*, por ejemplo, o los Fomorianos¹¹⁸) son las criaturas como las damas del lago (que pueden provenir de las *undinas*, *lavandeiras*, y otras muchas fatas) las que habitualmente se transmutan en estos fantasmas. La razón es simple. Las fatas benévolas perviven más y con mayor fuerza en el folklore, sus tradiciones se practican con mayor extensión, y son sus cuentos los que más éxito tienen entre el pueblo. Cuando los fascinados románticos sondean la superficie de lo que es el enorme mar de la tradición popular del norte de Europa, se encuentran principalmente con estas fatas, las más habituales, por conocidas, en estas leyendas. Las verdaderamente malignas, mucho menos frecuentes, no tienen el peso suficiente como para inspirarles, y por ello seres tan inocentes en principio como las *banshees* se convierten en demonios.

Además, como ya se ha visto, es complicada la categorización y la distinción entre los diversos seres del imaginario celta, por lo que la mayoría de las veces, todos los elementos, por diversos que sean, se amalgaman en uno solo, al que se denomina con variados nombres de diversa procedencia.

¹¹⁷ López Santos, M. (2010). "La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española", *Necrofilia y necrofobia: representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, Valladolid: Cultura Iberoamericana (pp. 229-246).

¹¹⁸ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Kelpie, pp. 173-174).

Pongamos dos ejemplos de lo anteriormente dicho en la literatura, uno extranjero y otro español.

El primero es el más sutil, y se trata del cuento “El retrato oval” de 1842, escrito por Edgar Allan Poe.¹¹⁹ Se trata de la historia de un joven caballero, que, herido, llega a refugiarse en un castillo abandonado, donde comienza a interesarse por los cuadros y los tapices que adornan las paredes del castillo. Uno atrae poderosamente su atención, un retrato oval. Tras pensarlo mucho, descubre “que el hechizo del cuadro residía en una absoluta posibilidad de vida en su expresión que, sobresaltándome al comienzo, terminó por confundirme, someterme y aterrarme”.¹²⁰

Movido por tan honda impresión, el protagonista consulta el libro en el que se hallan recogidas todas las obras del castillo y donde lee la historia del pintor que, obsesionado con su modelo, su musa, decidió pintarla, y lo hizo con tal pasión que, a cada pincelada que daba, la vida se escapaba de la mujer y pasaba al cuadro:

Y era un hombre apasionado, violento y taciturno, que se perdía en sus ensueños; tanto, que no quería ver cómo esa luz que entraba lívida, en la torre solitaria, marchitaba la salud y la vivacidad de su esposa, que se consumía a la vista de todos, salvo de la suya. [...] Y no quería ver que los tintes que esparcía en la tela eran extraídos de las mejillas de aquella mujer sentada a su lado. [...] durante un momento el pintor quedó en trance frente a la obra cumplida. Pero, cuando estaba mirándola, púsose pálido y tembló mientras gritaba: ‘¡Ciertamente, ésta es la Vida misma!’, y volvióse de improviso para mirar a su amada... ¡Estaba muerta!¹²¹

Pudiera parecer que no hay ninguna fata aquí, y que poco tiene que ver con la tradición céltica este oscuro relato. Sin embargo, como ya se ha dicho, los autores no toman los mitos tal cual los encontramos en la tradición, sino que los adaptan, los modifican y se inspiran en ellos.

Una de las fatas de la tradición céltica lleva por nombre usual *fairy lover*, *leanhaun shee* en gaélico. Es una fata femenina que:

[...] acostumbraba a unirse voluntariamente a un hombre dado, generalmente uno con especiales capacidades en alguna de las Artes, y convertirse en su Musa. Al ser inspirado por esa ardiente amante, el así afortunado era capaz de crear obras musicales tales

¹¹⁹ Poe, E.A. (1998). “El retrato oval”, en *Cuentos completos*. Edición y traducción de Julio Cortázar, Madrid, Alianza (pp.) 67-68

¹²⁰ *Ibidem.*(p. 67).

¹²¹ *Ibidem.*(p. 68).

como canciones y baladas, y poesía lírica, aunque en la empresa se iba consumiendo poco a poco.¹²²

Las similitudes entre las leyendas de la *fairy lover* y la historia del retrato oval son evidentes. Aunque en las historias célticas es el artista el que va consumiéndose, las similitudes son lo suficientemente significativas para defender que Poe se inspirara en estos relatos para la escritura de “El retrato oval”. Sólo el artista elegido por la fata podía ver a la *fairy lover*, pues era invisible para todos los demás:

Pero, a la larga, a medida que el trabajo se acercaba a su conclusión, nadie fue admitido ya en la torre, pues el pintor habíase exaltado en el ardor de su trabajo y apenas si apartaba los ojos de la tela, incluso para mirar el rostro de su esposa¹²³

Cuando la *fairy lover* se cansaba de un mundo en el que existía la mortalidad, llevaba al artista a su reino, allí donde podría disfrutar de él sin reparar en el tiempo. Aunque no se nos dice el destino que sufrió el artista, la breve información sobre el castillo: “Según toda apariencia, el castillo había sido recién abandonado, aunque temporariamente.”¹²⁴) nos lleva a entender, al final de la lectura, que fue tan malo como el de sus antecedentes célticos.

El ejemplo español, sin embargo, es mucho más evidente. Se trata de “Los ojos verdes” incluido en las *Leyendas* de Bécquer.¹²⁵ En él, un joven, Fernando, es cautivado por una bella mujer de ojos verdes, que vive en un lago:

En el lago caen [aquellas gotas] con un rumor indescriptible. Lamentos, palabras, nombres, cantares, yo no sé lo que he oído en aquel rumor cuando me he sentado solo y febril sobre el peñasco a cuyos pies saltan las aguas de la fuente misteriosa, para estancarse en una balsa profunda cuya inmóvil superficie apenas riza el viento de la tarde.¹²⁶

Un amigo le avisa de los peligros de aquel lugar y de la misteriosa mujer de ojos verdes que lo habita. A pesar de ello, Fernando ya estaba perdidamente enamorado y desoye esas advertencias. Tras muchos días, la mujer le confiesa también su amor y Fernando

¹²² Alberro, *Op. cit.*, (s.v. Fairy Lover).

¹²³ *Ibidem.*(p. 68).

¹²⁴ *Ibidem.*(p. 67).

¹²⁵ Bécquer, G.A. (2004). *Rimas y Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Edelvives. Edición de J.M. Martín Martínez. (pp. 111-119).

¹²⁶ *Ibidem.*(p. 115).

[...] dio un paso hacía ella..., otro..., y sintió unos brazos delgados y flexibles que se liaban a su cuello, y una sensación fría en sus labios ardorosos, un beso de nieve..., y vaciló..., y perdió pie, y cayó al agua con un rumor sordo y lúgubre.¹²⁷

Como ya hemos visto, ni en la tradición antigua céltica ni en las posteriores novelas de caballerías son malvadas realmente las Damas del Lago: pueden tener algún lado travieso o retorcido, pero, por lo general, son ayudantes, y aunque misteriosas e imprevisibles, no son maléficas. Sin embargo, aquí la fata que vemos ha pasado por el proceso de demonización que hemos mencionado, como vemos en este diálogo:

-Háblame; yo quiero saber si me amas; yo quiero saber si puedo amarte, si eres una mujer...

-O un demonio... ¿Y si lo fuese?¹²⁸

Como vemos, tanto en la mente de los lugareños como en la realidad del relato este personaje es maligno, pues tienta a los hombres para luego ahogarles.

Por la descripción que se nos da se asemeja a algunas de las fatas más conocidas, como las *undinas*, o las *lavandeiras* gallegas:

Vestida con unas ropas que llegaban hasta las aguas y flotaban sobre su haz, una mujer hermosa sobre toda ponderación. Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto ..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos...¹²⁹

Según esta descripción, no se parece a ninguna de las fatas que ahogaban a los incautos, como las *rusalkas* o las *kelpas*. Sin embargo lo que retrata aquí Bécquer no es una fata en concreto, sino una amalgama, una fusión de todos los monstruos celtas y gallegos bajo la forma de una mujer. Así queda claro cuando, en una sola línea, uno de los personajes emplea cuatro nombres distintos para describirla:

—¡Oh, no! —dijo el montero—. ¡Libreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color.¹³⁰

¹²⁷ *Ibidem.*(p. 119).

¹²⁸ *Ibidem.*(p. 118).

¹²⁹ *Ibidem.*(p. 116).

¹³⁰ *Ibidem.*(p. 116).

Espíritu, trasgo, demonio y mujer: cuatro palabras que hacen referencia a cuatro seres que poco tienen en común. Para acabar de enredar la madeja de la identificación de este ser, el bienintencionado editor de la edición citada añadió una nota explicativa al pie, haciendo referencia a la palabra “trasgo”, en la que se lee un escueto: “trasgo: duende”.¹³¹

Pocas descripciones más acertadas de cómo se entienden ya las fatas vamos a encontrar que estas breves palabras: siempre femeninos, seres espirituales, y totalmente demoníacos ya. Aunque no son pocas las leyendas célticas originales en las que una fata se aparece en el agua y seduce a un mortal, lo que es novedoso es la malignidad de la fata, que tienta al hombre para caer al lago. Es verdad que el destino de los romances entre fatas y mortales no suele ser feliz, sino que suele acabar en desgracia, pero no por la malignidad de la fata, sino por accidentes o circunstancias desafortunadas, y casi siempre después de años de felicidad, como podemos ver en muchas historias, entre ellas la famosa leyenda que tiene lugar en Llyn y Fan Fach.¹³²

Se puede concluir, por tanto, que las antiguas leyendas célticas se han difuminado ya hasta no distinguir a los pequeños, masculinos y traviosos trasgos o trasnos de las altas, hermosas y benévolas Damas del Lago, una diferencia que siempre se mantuvo, aunque no con límites completamente claros en la propia mitología celta.

La razón se encuentra en el proceso de demonización que fueron sufriendo los trasgos o trasnos en Galicia, asociados con demonios desde antiguo, si bien más traviosos que malvados. Así, Antonio de Torquemada en 1570 nos dice:

Los trasgos no son otra cosa que unos demonios más familiares y domésticos que los otros [...] y así parece que algunos no salen de algunas casas, como si las tuviesen por sus propias moradas, y se dan a sentir en ellas, con algunos estruenos y regocijos, y con muchas burlas, sin hacer daño ninguno: que aunque yo no daré testimonio de haberlo visto, he oído decir a muchas personas de crédito que los oyen tañer con guitarras, y con cascabeles, y que muchas veces responden a los que llaman, y hablan con algunas señales y risas, y golpes.¹³³

Como hemos visto antes, también las fatas sufrieron ese mismo proceso de demonización. Por esa confluencia de rasgos demoníacos se produce la identificación o mejor, la indiferenciación entre unos seres y otros.

¹³¹ Marín Martínez, J.M., en Bécquer, G.A. (2004). *Op.cit.* (p. 116).

¹³² Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Gales], pp. 140-141).

¹³³ Torquemada, A. de (2012), *Jardín de Flores Curiosas*. En *Lemir*, 16: 605-834. Edición de E. Suárez Figaredo (p.729).

Es este panorama literario el que nos encontramos en el Romanticismo, y así han ido cambiando las fataz desde sus orígenes hasta el siglo XIX. Todo esto ejerce una poderosa influencia en la literatura fantástica posterior, como veremos en el apartado siguiente.

3.3. Las fatas en la literatura fantástica actual

En este apartado se analizará el tratamiento dado a los aspectos expuestos anteriormente de la mitología céltica en la literatura fantástica actual. Primero, analizaremos los motivos del auge de la mitología céltica en esta literatura. En segundo lugar, nos centraremos en el tratamiento de las fatas más prototípicas en las novelas fantásticas: comenzaremos por el análisis de las fatas que aparecen en las novelas tratadas, y seguidamente nos centraremos en el análisis detallado de los capítulos de *El temor de un hombre sabio*¹³⁴ que se desarrollan en el reino de las fatas.

3.3.1 Motivos del auge de la mitología céltica

Comenzaremos señalando que la importancia de la mitología celta en la fantasía del siglo XX y lo que llevamos de XXI está fuera de toda discusión. Prácticamente todas y cada una de las novelas fantásticas que se publican hoy en día poseen algún elemento de las mitologías céltica y nórdica, adaptado o modificado, pero claramente deudor de estas. Hay infinidad de ejemplos, pero por citar alguno podemos mencionar: toda la obra de Tolkien, *Crónica del Asesino de Reyes*, de Patrick Rothfuss, la saga *Legado* de Christopher Paolini, *El aviso de los cuervos*, de Raquel Villaaamil, *La saga del brujo*, de Andrzej Sapkowski, *El ciclo de la luna roja*, de José Antonio Cotrina, o *Cazadores de sombras*, de Cassandra Clare¹³⁵.

Algunos de los elementos que comparten todas las obras arriba citadas son modificaciones de los mitos célticos originales, que se han repetido con tal asiduidad que han quedado ya fijados como convenciones del género, de tal manera que, cuando el lector los ve, ya sabe lo que puede esperar de ellos. Así, encontramos que lo que se ha fijado es la modificación, no el mito original, de tal modo que este último parece haberse olvidado ya. Ejemplos de ello veremos a lo largo de este apartado.

¹³⁴ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.*

¹³⁵ Véanse las referencias en Bibliografía. Fuentes primarias.

A continuación trataremos de explicar los motivos del auge de la mitología céltica en la literatura fantástica actual, aunque había de tenerse en cuenta que los que señalemos aquí no son en ningún caso únicos, ya que hay muchas razones posibles para este auge y no pretendemos más que enunciar las más relevantes.

En primer lugar, y como ya se señaló en el apartado anterior, la literatura romántica se inspira considerablemente en las leyendas célticas, y la fantasía actual bebe a su vez también de las obras románticas. Por ello es seguro afirmar que la mayor parte de obras fantásticas actuales no son hijas sino nietas de la tradición céltica: no se inspiran directamente en los cuentos folklóricos del noroeste de Europa sino en las historias románticas del siglo XIX que adaptan dichos cuentos y los modifican de la manera explicada en el apartado anterior.

Como la tradición céltica está muy presente en el Romanticismo, y las obras fantásticas se inspiran muy frecuentemente en él, las novelas de fantasía acaban impregnándose inevitablemente de tono céltico.

El Romanticismo es un movimiento con fuerte carga nacionalista, de exaltación de las propias leyendas, los propios héroes de cada país, y se inició en Alemania, pasando rápidamente a otras zonas europeas. Por lo tanto, en las raíces del movimiento se buscó la mitología céltica y germánica, porque eran las tradicionales de esos países, y por eso todos los que, a continuación, se inspiran en esos inicios del romanticismo alemán e inglés, se inspiran a la vez indirectamente en la mitología y el folklore germánicos y célticos. Como ejemplo podemos poner *El aviso de los cuervos*¹³⁶, libro que se autodefine como “fantasía romántica”, lo que demuestra que las obras que imitan los modelos del romanticismo recurren a la mitología céltica con asiduidad.

Además, muchas obras actuales de fantasía tratan de ofrecer ambientaciones oscuras y siniestras. No pretenden hacer obras puramente de terror, sino del llamado género de *dark fantasy*, y, para lograrlo, se inspiran en la mitología y folklore célticos, como ocurre en la novela mencionada arriba, *El aviso de los cuervos*.

Puede que resulte extraño que las obras fantásticas que tratan de ofrecer ambientaciones oscuras o de terror se inspiren en la mitología céltica, puesto que, como ya se señaló, el folklore céltico no es particularmente oscuro, y de hecho lo es mucho menos que otras mitologías europeas y del resto del mundo. En la mitología griega, por citar un ejemplo, tenemos multitud de episodios terribles: Saturno devorando a sus hijos

¹³⁶ Villaamil, Raquel. (2017). *El aviso de los cuervos*. Barcelona: Roca Editorial.

uno por uno por miedo a que le arrebataran el trono¹³⁷, Tántalo sirviendo a su hijo descuartizado como banquete para los dioses,¹³⁸ o Prometeo, al que Zeus castigó por haber entregado el fuego a los hombres atándolo a una roca, y sufriendo que un águila le devorara todos los días el hígado, que se regeneraba durante la noche.¹³⁹ Pocos elementos como esos vamos a encontrar en la mitología céltica, y sin embargo los autores que desean dotar a sus obras de una ambientación terrible o siniestra no eligen la mitología clásica sino la céltica.

El motivo que podemos aventurar tiene que ver con el conocimiento de dichas mitologías. La clásica ha sido estudiada, enseñada y aprendida prácticamente desde su nacimiento, y las obras de los autores clásicos como las *Metamorfosis* se leían en las primeras universidades. Desde siempre el conocimiento de estas mitologías ha sido asociado a la erudición y a la cultura general, y por ello se sigue enseñando a día de hoy no ya en las universidades sino en los colegios. Por lo que podemos decir que la mitología griega es hoy ampliamente conocida por la mayoría de la población letrada, aunque no sea en profundidad.

Sin embargo, la mitología céltica fue olvidada hasta el Romanticismo, y aun entonces, a pesar de los intentos por rescatarla de los autores románticos, nunca tuvo la misma difusión. Es, por ello, a día de hoy, mucho menos conocida. Por lo tanto, esta mitología supone un tema mucho más atrayente para el que busca crear una ambientación oscura, debido al desconocimiento general sobre ella. Ya lo dice Lovecraft: “el mayor miedo es el miedo a lo desconocido”.¹⁴⁰ Así, para escribir una novela con ambientación oscura, resulta mejor elección una mitología desconocida.

Además, aunque la mitología céltica no sea siniestra en absoluto, ni tampoco lo sean sus ritos tradicionales, sí persiste la concepción de que realizaban ciertos rituales macabros como los sacrificios humanos.¹⁴¹ Esta idea, tal y como apunta Ellis, proviene de las poco fiables fuentes romanas, que escribían desde un punto de vista “universalmente hostil”.¹⁴²

Ellis nos dice que “estas fuentes han sido aceptadas, por lo general, sin dudas incluso por los estudiosos que son habitualmente más críticos con las fuentes

¹³⁷ VV.AA. (1996). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Calpe. Traducido por Alegría Gallardo Laurel. (s.v. Saturno, p. 392)

¹³⁸ *Ibidem*. (s.v. Tántalo, p. 406)

¹³⁹ *Ibidem*. (s.v. Prometeo, p. 371)

¹⁴⁰ Lovecraft, H. P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid: EDAF. (p.125).

¹⁴¹ Ellis, P. B. (2001) *Druidas: el espíritu del mundo celta*, Madrid: Oberon. (p. 16)

¹⁴² *Ibidem*. (p. 17).

utilizadas”,¹⁴³ lo que demuestra que estos prejuicios perviven a día de hoy incluso entre los estudiosos del tema. Esta mezcla de desconocimiento y creencias macabras hace que la mitología y cultura célticas sean una muy buena fuente de inspiración para autores de fantasía actuales que buscan crear ambientaciones oscuras y siniestras en las que basar sus novelas.

Otro motivo para el auge de la mitología céltica en la fantasía es considerablemente más prosaico: la moda. Es evidente que casi todos los aspectos de nuestra cultura están sujetos a modas, y los dioses y mitologías no eran una excepción: ganaban y perdían popularidad según las modas del momento, y también pasa, evidentemente, con los temas literarios. La cantidad de novelas con elementos de mitología céltica que podemos encontrar en la actualidad (ya se han dado ejemplos al principio de este apartado) testimonia efectivamente que es un tema que goza de gran popularidad.

3.3.2. *La fata prototípica. Felurian*

En este apartado trataremos, primero, de lo que hemos llamado ‘fatas prototípicas’, es decir, fatas que no han sufrido cambios fundamentales desde la mitología original, entendiendo como cambios fundamentales aquellos que se refieran a las características esenciales de las fatas que hemos mencionado anteriormente. Así, el hecho de que no hayan sufrido cambios fundamentales no supone en absoluto que no hayan sufrido cambios, sino que aún son reconocibles e identificables como fatas. Estas criaturas han mantenido sus propiedades esenciales, pero han sufrido cambios, y precisamente por ello los aspectos concretos en los que han cambiado resultan muy significativos y de gran interés. Siempre que sea posible, trataremos aquí de dar una explicación a estos cambios, o por lo menos aventurar un motivo posible.

Una de las sagas más interesantes a este respecto es *Crónica del Asesino de Reyes*, del autor estadounidense Patrick Rothfuss (1973-), compuesta hasta la fecha por tres libros: *El nombre del viento*¹⁴⁴, *El temor de un hombre sabio*¹⁴⁵ y *La música del*

¹⁴³ *Ibidem.* (p. 14).

¹⁴⁴ Rothfuss, P. (2009). *El nombre del viento*. Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House Grupo Editorial. Traducción de Gemma Rovira.

¹⁴⁵ Rothfuss, P. (2011) *Op. cit.*

silencio.¹⁴⁶ Los dos primeros son los que desarrollan la trama principal, mientras que el tercero es un *spin off* que se centra en un personaje concreto, Auri, del que luego hablaremos. En los primeros dos libros está condensado de forma magistral el tratamiento que se hace de los monstruos en la actualidad, en concreto de las fatas y los demonios, hasta tal punto que puede decirse que toda la obra de Rothfuss representa la tendencia general de los escritores de fantasía actuales. Por ello analizaremos después con detalle la parte de *El temor de un hombre sabio* dedicada a las aventuras del protagonista en el País de las Hadas, junto a la fata Felurian, y veremos los cambios que ha sufrido este lugar que, como ya vimos, tiene tanta importancia en los cuentos de hadas.

3.3.2.1. Cambios y permanencias en las fatas prototípicas

A continuación describiremos las características más relevantes de las fatas en las novelas de fantasía actuales, tanto las que mantienen la estructura de la mitología original como las que cambian, y para ello partiremos de la saga *Crónica del Asesino de Reyes*, de Rothfuss, para luego verificar en otras obras que son rasgos compartidos por la mayoría.

3.3.2.1.1. Hacia una nueva visión del ser fantástico

La literatura, como tantas otras cosas, sigue ciclos. Es algo evidente para cualquiera que la estudie: tras el Barroco viene el Neoclasicismo, tras él el Romanticismo, tras él el Realismo y el Naturalismo. Podría decirse que ahora estamos viviendo un segundo Romanticismo, debido al auge de la novela fantástica y de ciencia ficción, así como el cine y la literatura de terror. Es evidente que las novelas de fantasía actuales presentan más similitudes con las obras románticas que con las realistas o neoclásicas; sin embargo, existen también diferencias. Está claro que en estos ciclos no son pendulares, pues el movimiento no lleva exactamente al mismo punto del que se partió, sino más bien espirales, de forma que cada etapa pasa por un lugar cercano al anterior, pero no igual; como puede apreciarse en el hecho de que el Barroco y el

¹⁴⁶ Rothfuss, P. (2014) *La música del silencio*. Barcelona: Plaza y Janés. Traducción de Gemma Rovira.

Romanticismo, o el Neoclasicismo y el Realismo no son exactamente iguales, aunque pertenecen a polos similares de la evolución de la historia literaria.

Lo mismo ocurre con la etapa actual, con ese ‘segundo Romanticismo’. No es en absoluto idéntico al primero. La sociedad ha cambiado, en algunos aspectos radicalmente, y, además, hemos pasado por un largo período de científicismo, de racionalidad. Un período que, por supuesto, no ha acabado en absoluto: nuestra vida depende cada vez más de la ciencia y la tecnología, de la medición y la exactitud.

Y eso es lo que buscamos en la literatura. Ahora sí presentamos el ansia de catalogación, el ansia taxonómica a la que nos referíamos al principio de este apartado, y que el antiguo folklore celta estaba lejos de presentar.

Esto se puede apreciar ya en el principio de *El nombre del viento*.¹⁴⁷ En el primer capítulo, se nos narra una noche en una posada de un pueblo pequeño y perdido, en la que unos granjeros se han reunido para contarse historias. Durante la historia, que habla de un poderoso mago, se mencionan unos entes maléficos, los Chandrian. Entonces uno de los oyentes interviene:

-No sabía que los Chandrian fueran demonios-dijo el muchacho-Tenía entendido...

-No son demonios-dijo Jake con firmeza-Fueron las seis primeras personas que rechazaron el camino marcado por Tehlu, y él los maldijo y los condenó a deambular por los rincones de...

-¿Eres tú quien cuenta esta historia, Jacob Walker?-saltó Cob-. Porque si es así, puedes continuar. [...]

Cob se volvió hacia el muchacho y explicó:

-Ese es el misterio de los Chandrian. ¿De dónde vienen? [...] ¿Son hombres que vendieron su alma? ¿Demonios? ¿Espíritus? Nadie lo sabe.¹⁴⁸

Esta discusión es interesante porque revela un cambio total en la visión del mundo. Como ya hemos visto por extenso, las diferencias entre unos y otros seres en la mitología céltica son difusas y difíciles de concretar, y los cuentos no se detienen en explicar las características de cada uno, ni, por supuesto, veremos a ningún personaje discutiendo si determinado ser es fata, demonio, trasgo o espíritu. Al leer la última línea de esta cita, es imposible no pensar en un fragmento ya citado, perteneciente a las *Leyendas de Bécquer*:

¹⁴⁷ Rothfuss, P. (2009). *Op. cit.*

¹⁴⁸ *Ibidem.* (p. 18)

—¡Oh, no! —dijo el montero—. ¡Líbreme Dios de conocerla! Pero mis padres, al prohibirme llegar hasta estos lugares, me dijeron mil veces que el espíritu, trasgo, demonio o mujer que habita en sus aguas tiene los ojos de ese color.¹⁴⁹

Véase como en la obra de Rothfuss se indica con claridad que el personaje y todos los que le acompañan entienden como cosas distintas y separadas de los hombres, los demonios y los espíritus, y es para ellos causa de discusión y confusión el que no se sepa si los Chandrian son una cosa o la otra, mientras que en la obra de Bécquer se dice que lo que habita en el lago es un espíritu, demonio o mujer, sin que la poca precisión en la identificación del ser suponga problema alguno: la conversación sigue sin que su interlocutor le pregunte nada acerca de la naturaleza exacta del ser del lago. Tal cosa no importa, y es ahí donde se ve el gran cambio en la visión del mundo que obliga a una categorización mucho más exhaustiva en las novelas actuales que la que se hizo nunca en ninguno de los cuentos célticos. Existe una diferencia fundamental, paradigmática, entre algo de difícil explicación, un misterio complejo, y algo sin explicación, un misterio irresoluble. Tanto los celtas como los románticos podían admitir la existencia de lo irresoluble, de lo inidentificable, podían creer que existían cosas sin explicación, cosas mágicas y maravillosas. Sin embargo, el hombre moderno no. Para nosotros, ahora, existen cosas sencillas y cosas complejas, incluso cosas increíblemente complicadas. Pero no cosas irresolubles. Todo es susceptible de ser analizado y catalogado, etiquetado y comprendido. Tenemos, por decirlo de alguna manera, un ansia enciclopédica de catalogación.

Ya hemos visto que las fatas y los demonios se indiferencian con mucha frecuencia desde la aparición del cristianismo, y aun antes; y así lo refleja el texto de Bécquer. Sin embargo, Rothfuss no puede hacer eso, no puede dejar un ente sin definir sin más, por lo que recurre a la técnica del narrador no fiable, haciendo que la naturaleza exacta de los Chandrian quede fuera de la comprensión de sus personajes (que son simples granjeros), pero en ningún caso negando que tengan una naturaleza concreta, es decir, no se deja a la indefinición la naturaleza de los Chandrian, sino que, simplemente, los personajes no la conocen.

Podría argumentarse que el montero de la obra de Bécquer tampoco conoce la naturaleza exacta de la criatura del lago, pero la diferencia estriba en que su interlocutor no se lo discute, ni le pide aclaraciones, ni el propio montero lo trata como un misterio a

¹⁴⁹ Bécquer, G.A. (2004). *Op. cit.* (p. 116).

resolver. Por lo tanto, es una diferencia de *'actitud'* de los personajes hacia el ser fantástico, más que una diferencia en cuanto a las características de la criatura en sí, y es algo que se ve claramente reflejado en las definiciones y descripciones que se hacen en las novelas de las fatas.

Esta diferencia fundamental de actitud hacia el ser fantástico supone que dichas descripciones sean muy distintas de como eran en los cuentos y antiguas leyendas: cada vez son estas descripciones más cercanas a lo que podría hallarse en un tratado sobre biología de animales reales, cada vez tratan de dar una mayor verosimilitud recurriendo a imitar una observación científica de los mismos.

Para dar fe de este cambio fundamental a la hora de tratar las descripciones y la identificación precisa de las fatas, recurriremos a un tipo de fatas habituales en los cuentos, los gnomos. Como ya se ha mencionado, en la tradición céltica más norteña suelen ser criaturas benignas, mientras que en Galicia se asocian desde antiguo con los trasgos o trasnos y por lo tanto son, si no malvados, por lo menos muy traviesos. Esta es la descripción que se hace en el cuento gallego “Los gnomos de la *Cova da Serpe*” sobre los gnomos:

Entre estas plantas se movían unos seres extraños que, en algunas ocasiones, parecían humanos de corta estatura y gran deformidad, en otras grandes salamandras refulgentes y un momento más tarde se transformaban en efímeras llamaradas multicolores que danzaban en locas espirales sobre las plantas. En esas criaturas, el pastor identificó aterrado a los gnomos que, desplazándose por los corredores de piedra, corriendo como enanos patizambos y deformes, siseando y arrastrándose como reptiles o trepando por las paredes y corriendo sobre la superficie del agua en forma de fuegos fatuos, extraían y atesoraban sus fabulosas riquezas.¹⁵⁰

Comparemos ahora esta definición con este fragmento que hallamos en un libro de ficción que habla sobre los gnomos, una suerte de tratado ficcional sobre los gnomos, como si de un estudio naturalista se tratase:

Como quiera que -de mayor a menor- el volumen y por lo tanto el peso de un objeto disminuye en cantidad igual al cubo de su dimensión lineal y el área de la superficie igual al cuadrado solamente, incluso un gnomo grueso se mueve con mayor facilidad que un hombre (compárese una pulga con un elefante). [...] Los músculos de la pierna del gnomo tienen un fascículo extra. Además, el gnomo tiene dos tipos de músculo: rojo y blanco. Los

¹⁵⁰ Rosaspini Reynolds, R. C. (ed.) (1999) *Cuentos de hadas celtas: gnomos, elfos y otras criaturas mágicas*, Buenos Aires: Ediciones Continente. (p. 33)

blancos [...] permiten la acumulación de anhídrido carbónico extra, que luego se descarga a través de la respiración jadeante.¹⁵¹

Véase que esta segunda definición es casi propia de un naturalista, y resulta evidente que una disquisición sobre los tipos de músculos que tienen los gnomos quedaría absurda (además de anacrónica) en un cuento original irlandés, galés o gallego, pero no nos sorprendería tanto encontrarla en una novela actual. El autor de esta obra confirma esta necesidad de catalogación que hemos desarrollado a propósito de las criaturas fantásticas cuando habla sobre este libro diciendo: “[...] los gnomos (seres a los que no hay que confundir con los helfos (*sic*) los enanos, los trols, los trasgos, etc).”¹⁵²

No deja de ser reseñable que los pueblos celtas originales hicieran extensamente lo que Huygen nos aconseja no hacer en las solapas de su libro: confundir a los elfos, los gnomos y los trasgos. Como ya se vio, estas tres fatas se indiferencian entre sí con amplísima frecuencia en el folklore céltico original, hasta tal punto que, de hecho, en muchas regiones, pueden considerarse nombres intercambiables.

Para atestiguar que esta es una tendencia general en la fantasía actual, y que se refiere al tratamiento de todo tipo de seres fantásticos, no solo de fatas, escogeremos otro ejemplo más, que demostrará lo extendido del fenómeno en la cultura popular actual. En este caso emplearemos los dragones, los cuales, como ya se ha mencionado, son frecuente objeto de catalogaciones y clasificaciones completamente modernas e inexistentes en las tradiciones originales. Veamos las diferencias entre estos tres textos:

El primero corresponde a la pequeña descripción que se da en el *Poema de Beowulf* sobre el dragón al que se enfrenta el héroe:

[...] cuando vino un dragón
a ejercer su poder en las noches oscuras;
su tesoro guardaba en un túmulo alto,
arriba de un risco; allá iba un sendero
a las gentes oculto. [...]
[...] Abierto el tesoro
lo vino a encontrar el nocturno enemigo,
el reptil fogueante que hurga las tumbas,
el torvo dragón que en la noche revuela

¹⁵¹ Huygen, W. (1983) *Los gnomos*, Toledo: Montena. Traducido por Angel Azcárraga y Francisco Ramos. (p. 11).

¹⁵² *Ibidem.* (Solapa).

entre llamas horribles. ¡Mucho le temen
los hombres del mundo! Él busca de siempre
tesoros ocultos; luego este viejo,
sin cosa que gane, los guarda y vigila.¹⁵³

Podemos observar que la descripción no se detiene demasiado en lo físico: se describe casi más la morada y el tesoro que el propio dragón. De él solo se mencionan su capacidad para volar, su capacidad para escupir fuego y su avaricia.

Comparémosla ahora con el siguiente fragmento, extraído de un libro perteneciente a un juego de rol fantástico:

A pesar de sus escamas y sus alas, el cuerpo del dragón posee rasgos más felinos que reptiles. [...] Al igual que los ojos de un gato, los ojos del dragón tienen un iris comparativamente grande, con una pupila vertical. Esta disposición permite a la pupila abrirse extremadamente a lo ancho y admitir mucha más luz que un ojo humano [...] el ojo del dragón está protegido por un párpado de piel curtida y tres suaves párpados interiores, o membranas nictitantes.¹⁵⁴

Descripciones de esta índole siguen durante todo un capítulo de este libro, unas veinticinco páginas, en las que se analizan pormenorizadamente todos los aspectos de la fisiología y psicología de los dragones. Se llega incluso a calcular, hacia el final del libro, la cantidad exacta de monedas que un dragón de cada tamaño necesita para tenderse sobre ellas¹⁵⁵, conformando la famosa imagen del dragón durmiendo sobre su tesoro. El mero hecho de que nos planteemos estas cuestiones evidencia un cambio en nuestra visión del mundo.

Además, como es lógico, si dichas criaturas pierden un poco su halo de misterio e inexplicabilidad, también pueden perder algo de su atractivo, y perder aquello que las hace maravillosas y fascinantes. Un mundo en el que los dragones son estudiados y analizados como se hace con el resto de animales y criaturas supone también la posibilidad de que dichas obras que los estudian comiencen a ser anodinas. Así ocurre en la novela *Festín de Cuervos*, en el momento en el que una princesa encerrada en una torre comprueba qué libros tiene para leer:

¹⁵³ Anónimo. (1974) *Beowulf y otros poemas antiguos germánicos (s.VII – VIII)*. Barcelona: Seix Barral. Texto original, traducción, prólogo y notas de Luis Lerate. (v. 2210-2277).

¹⁵⁴ VV.AA. (2001). *Draconimicón: el libro de los dragones*. Barcelona: Devir Ibérica. (p. 5)

¹⁵⁵ *Ibidem*. (p. 278).

Durante el día trataba de leer, pero los libros que le habían dejado eran mortalmente aburridos: pesados tratados de historia y geografía, mapas anotados, un viejo y polvoriento estudio que detallaba las leyes de Dorne, [...] y un grueso tomo sobre dragones que hacía que parecieran tan interesantes como las salamandras.¹⁵⁶

De nuevo, no imaginamos que un libro sobre los dragones pueda ser tan aburrido como los tratados de leyes y geografía de los cuentos nórdicos y de las *Eddas*, antes al contrario, y eso es porque no serían propiamente tratados sobre los dragones, sino libros de secretos sobre ellos, o con similar contenido.

3.3.2.1.2. *Las fatas y el hierro*

Catalogar y describir a las fatas con exactitud supone también describir y señalar sus debilidades. En la tradición céltica, como se ha visto, no tienen unas debilidades o aversiones claras e inequívocas; existen tantos remedios caseros para ahuyentar a las fatas como los hay para curar el resfriado o traer buena suerte: valga como ejemplo el de la madre que sujetó a su hijo con un imperdible para que las fatas no se lo robasen¹⁵⁷. Una creencia sin mucho peso en los cuentos más conocidos, pero sí con gran extensión en muchos poco famosos entre el público no especializado, es la aversión de las fatas por el hierro. Así nos lo explica Cooper:

Entre las cosas inanimadas, el hierro frío es anatema para todo el mundo de las hadas. Kira dice que ‘nada terreno las aterroriza tanto como el hierro frío’ y no tienen ‘nada de hierro y sí muchas cosas de pedernal amarillo’. Es una creencia muy extendida que el hierro aleja a las hadas, las brujas, los demonios, los fantasmas y los genios. Esta idea ya aparece en *La Odisea*, donde se dice que ‘el hierro asusta a los espíritus’. En un nacimiento hindú se colocaba hierro a los pies de la cama para ahuyentar a los espíritus malignos, práctica que se conserva en los países celtas donde el hierro colocado en una cuna evita también que las hadas cambien el bebé por un sustituto. Si cualquiera entra en el submundo de las hadas o los gnomos, le conviene dejar un trozo de hierro a la entrada, para que no pueda cerrarse tras él, impidiéndole el regreso al mundo superior. No es sólo a las hadas a quienes no les gusta el hierro: el hierro tiene una mala reputación casi universal. [...] Las hadas tocadas por el hierro, aunque sea por accidente, desaparecen inmediatamente del mundo mortal. Hay un cuento celta en el que una esposa hada advierte a su esposo mortal de los peligros del hierro: desapareció al rozar por accidente el freno de un caballo. Por eso,

¹⁵⁶ Martin, George R.R. (2013). *Festín de cuervos*. Barcelona: Gigamesh. (p. 306).

¹⁵⁷ Alberro (2004). *Op. cit.* (s.v. *Fairy lover*, p. 147 (Pie de foto)).

una herradura de caballo es un amuleto eficaz contra las brujas y las hadas malas. [...] Ninguna bruja puede caminar sobre hierro frío.¹⁵⁸

Esta creencia que, como decimos, no tiene demasiada presencia en los cuentos célticos más importantes sobre hadas, ni tampoco en el ciclo artúrico ni las novelas de caballerías, resurgirá sin embargo con fuerza en la fantasía actual. Podemos aventurar que los escritores de fantasía actuales necesitaban un punto débil tangible de las fatas, es decir, una manera de derrotarlas que no fuera mediante amuletos, rezos y rituales, sino que resultase más vistosa a la hora de desarrollarla en una novela.

En *Crónica del Asesino de Reyes*, podemos ver el tratamiento del hierro como metal por el que las fatas sienten gran aversión, como en este fragmento en el que el protagonista de la novela le ofrece unas agujas de coser a Bast, una fata, que responde:

-Usaré mis propias agujas, muchas gracias -dijo Bast con desdén-. Son de un hueso de excelente calidad. No como esas repugnantes agujas de hierro mellado tuyas, que te perforan como pequeñas astillas de odio.¹⁵⁹

Además, existe otra creencia más concreta a propósito de cómo el hierro puede impedir el acceso a las fatas a determinadas cosas, tal y como nos explica Cooper:

En muchos de estos cuentos encontramos de nuevo el poder del hierro y sus efectos adversos sobre los seres fantásticos, porque en algunos de ellos la doncella-esposa advierte que nunca se la debe tocar con algo de hierro. Es frecuente que no pueda llegar a coger su manto, a pesar de saber dónde se guarda, porque está en un arcón que tiene una cerradura y una llave de hierro.¹⁶⁰

Este cuento en el que no se puede alcanzar lo que hay en el cofre por culpa del hierro en la cerradura, bisagras o llave de hierro, está directamente reflejado en el segundo libro de *Crónica del Asesino de Reyes*, casi como un tributo (o parodia) al original céltico. En una de sus escenas, el protagonista pide a la fata Bast que intente abrir un arcón que tiene tres cerraduras, una de cobre, otra de hierro y otra invisible. Bast lo intenta, pero “cuando cambió de posición para trabajar desde otro ángulo, rozó con la mano la placa de la cerradura de hierro, y se echó para atrás, farfullando.”¹⁶¹

158 Cooper, J.C. (2000). *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*. Madrid: Sirio. (pp. 32)

159 Rothfuss, P. (2009) *Op. cit.* (pp. 62-63)

160 Cooper, J.C. (2000). *Op. cit.* (p. 63).

161 Rothfuss, P. (2009) *Op. cit.* (p. 577).

También comparte esta aversión al hierro la fata Felurian, de la que luego hablaremos por extenso, en el segundo libro de la saga *Crónica del Asesino de Reyes*. En un principio demuestra tener gran aversión por el hierro:

Hacía algún tiempo se me había ocurrido retomar algunos de mis hábitos rutinarios. Utilizando la superficie de la laguna como espejo, me afeité con mi pequeña navaja. A principio Felurian parecía complacida con lo suaves que habían quedado mis mejillas y la barbilla, pero cuando fui a besarla, me apartó y se puso a resoplar como si quisiera limpiarse la nariz. Me dijo que apeataba a hierro.¹⁶²

Está claro que la vulnerabilidad que las fatas tienen al hierro en la tradición y los cuentos célticos ha sido interpretada por la fantasía actual no como simple vulnerabilidad, sino como repugnancia: como si más que ser algo peligroso para estos seres, fuese algo que les produce asco. Así lo podemos ver, por ejemplo, en las páginas de otro de los manuales para el juego de rol al que ya nos hemos referido alguna vez, donde se dice al hablar de un tipo de fata, los Uldras: “Uldras are fey [...] They possess no particular weakness against cold iron, although they find it uncomfortable to the touch, similar to the sensation of holding a rotting fish in your hand.”¹⁶³

Sin embargo, las fatas, aunque vulnerables al hierro, no son en las novelas de Rothfuss inmediatamente destruidas por él, ni desaparecen como en el cuento que menciona Cooper. De hecho, las fatas son capaces de resistirlo si ponen empeño y fuerza de voluntad en ello, como se ve en este momento, en el que Bast coge el anillo de hierro de otro de los personajes, el escribano Cronista:

Bast bajó un momento la vista y luego volvió a alzarla.

-¿Crees que estoy jugando? -preguntó con gesto de incredulidad-. ¿Crees que el hierro te protegerá? -Bast se inclinó hacia delante, apartó la mano de Cronista de un manotazo y asió el disco de oscuro metal antes de que el escribano pudiera reaccionar. Inmediatamente, el brazo de Bast se puso rígido, y sus ojos se cerraron en un gesto de dolor. Cuando los abrió, se habían vuelto de un azul sólido [...] los tendones de la mano de Bast crujieron cuando apretó el disco de hierro- Escúchame. Tú no puedes hacerme daño.¹⁶⁴

Ocurre igual con la fata Felurian, cuando necesita un trozo de hierro para un artefacto mágico del que luego hablaremos, y se lo pide al protagonista:

¹⁶² Rothfuss, P. (2011) *Op. cit.* (pp. 812-813).

¹⁶³ “Los Uldras son fatas [...] No poseen ninguna particular vulnerabilidad ante el hierro frío, pero lo encuentran incómodo de tocar, de manera similar a la sensación de sostener un pescado pudriéndose en la mano” VV.AA. (2004). *Frostburn: Mastering the Perils of Ice and Snow*. Renton: Holtzbrinck Publishing. (p. 40).

¹⁶⁴ Rothfuss, P. (2009). *Op. cit.* (p. 868).

Entonces Felurian se puso seria y me pidió un trozo de hierro. [...] Así pues, sintiendo bastante curiosidad, rescaté un trozo de hebilla de hierro rota del interior de mi macuto. Se la entregué a Felurian, nervioso. Como le daríais un cuchillo afilado a un niño.

[...]

Felurian no dijo nada. Lo sostuvo apretándolo entre el pulgar y dos dedos, como si fuera una serpiente que intentara retorcerse y morderla. Sus labios dibujaban una línea delgada, y sus ojos empezaron a iluminarse y pasaron del morado crepuscular al azul marino. [...] La mano con la que sujetaba el hierro le temblaba ligeramente.¹⁶⁵

Las razones por las que esta debilidad de las fatas al hierro queda así reducida a mera aversión, en lugar de vulnerabilidad total y letal, pueden ser variadas. Probablemente Rothfuss deseara crear una raza de seres muy poderosos, mucho más fuertes que los humanos, y por ello no podía ponerles un punto débil tan eficaz como lo es en los cuentos originales. Pero podemos aventurar que es por otra cuestión, que también define la forma de crear y narrar de los escritores de fantasía contemporáneos. La industria del entretenimiento, que ha encontrado un filón en la fantasía actual y en la ciencia ficción, ha ido llenando el panorama actual de forma indudable. Los videojuegos y los juegos de rol y mesa han inundado las tiendas y las casas, y muchos jóvenes han conocido la fantasía y sus características por ellos, y por ellos han comenzado a interesarse por el género y hasta por la escritura en general.

Estas formas de entretenimiento ya tienen los suficientes años de vida como para que los jóvenes que crecieron con ellas se hayan convertido en escritores adultos, que publican ahora novelas de fantasía, e inevitablemente trasladan ciertos modelos y estructuras de los juegos mencionados a sus novelas. El hecho de que cada vez se publiquen más novelas ambientadas en los mundos de videojuegos o juegos de rol refuerza esta hipótesis, ya que ambos mundos están cada vez más en contacto.

En estos entretenimientos todo ha de estar equilibrado en aras de que el juego sea justo y equitativo para todos los jugadores, incluyendo aquellos controlados por las inteligencias artificiales de las consolas u ordenadores. Toda ventaja ha de tener su parte negativa, o por lo menos los demás han de tener una forma de contrarrestarla, y toda desventaja ha de tener posibilidad de superarse. Resulta evidente que, de no ser así, poco sentido tendrían estos juegos, si un jugador tuviera desde el principio ventaja sobre el otro.

¹⁶⁵ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (pp. 812-813).

Este modelo del equilibrio entre personajes, facciones o razas se aplica de forma muy extensa en la literatura de fantasía actual, en concreto, en *Crónica del Asesino de Reyes*. Podemos verlo en la mencionada aversión de las fatas por el hierro, las cuales pueden ser derrotadas con él, pero también pueden ser capaces de resistirlo. Igual ocurre con la magia: la magia es poderosa, pero puede contrarrestarla otro mago, existen objetos para protegerse de ella, pero pueden ser inutilizados; existen formas mágicas de sellar puertas y habitaciones, pero también formas mágicas de entrar en ellas.

Por ello, consideramos posible el hecho de que esta modificación del mito se deba casi exclusivamente a esta búsqueda de equilibrio propia de videojuegos y juegos de rol y mesa. Además, hay que tener en cuenta que muchos de sus lectores son jugadores y conocedores de estos entretenimientos, por lo que tales modelos no sólo no les resultan extraños, sino que los encuentran naturales y hasta necesarios.

Tal vez sea ese el motivo de que en algunas obras de fantasía actuales se asignen diversos materiales a cada tipo de monstruo o ser fantástico, haciendo que todos sean vulnerables a uno en concreto. Como hemos visto, en la tradición solo se dice que el hierro es un anatema para las fatas y los demonios, pero no se habla de más metales ni de objetos que puedan acabar con cada tipo de ser (la única excepción posible a esto sería la plata, conocido remedio contra los hombres lobo¹⁶⁶).

Sin embargo, a pesar de que esos dos son los únicos materiales reconocidos en la tradición como verdaderamente efectivos contra seres fantásticos, en la novela de fantasía actual hay una tendencia a ampliar esta lista, asignando a cada ser un tipo de material que le es fatal. Así sucede en muchas novelas, pero, por citar un ejemplo, veámoslo en *Cazadores de Sombras*:

-Tengo que pasar por mi habitación y coger algo -indicó Clary, levantándose-. Además, ¿necesito algún arma? ¿La necesitas tú?

-Llevo un montón. -Isabelle sonrió, alzando los pies de modo que las pulseras tintinearón como campanillas navideñas-. Éstas, por ejemplo. La izquierda es de oro, que es venenoso para los demonios, y la derecha es de hierro bendecido, por si me tropiezo con algún vampiro poco amistoso o incluso hadas... las hadas odian el hierro. Ambas tienen runas de poder grabadas, así que puedo asestar una patada tremenda.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Briggs, M. (s. d.) "Silver Bullets", blog. Consultado en línea el 1 de julio de 2017 en <http://hurog.com/articles/silver/silverbullets.shtml>

¹⁶⁷ Clare, C. (2009). *Op.cit.* (p. 125).

Existe la posibilidad de que esto esté relacionado con la tendencia antes mencionada de aplicar modelos y estructuras de los juegos a las novelas de fantasía, pues en ellos cada enemigo ha de tener un punto débil o una forma de ser derrotado.

3.3.2.1.3. *Las fatas como demonios*

Si, como hemos dicho, las hadas sufren un importante proceso de demonización por la influencia del cristianismo en los cuentos de hadas y las adaptaciones románticas consolidan esa transformación, resulta evidente que la fantasía actual va a recoger ya una fata muy demonizada. Una fata que a veces no es otra cosa que un demonio sin más, malvado y terrible, ya que ambos términos estaban comenzando a indiferenciarse rápidamente, como ya se vio en el cuento de Bécquer “Los ojos verdes”.

Sin embargo, como ya hemos mencionado, los autores modernos (y los lectores modernos) tienen esa ansia de catalogación, de etiquetación. Ambos términos no podían dejarse tal y como estaban, indiferenciados, pero la asociación de unos y otros tampoco podía pasarse por alto.

Las respuestas a este dilema son variadas, pero por lo general la estrategia empleada para esquivar el problema, como se vio al principio, es, o bien la figura del narrador no fiable, o bien excusarse en leyendas y teorías. Si los propios personajes lo ignoran, el lector tampoco puede saberlo, por lo que se evita la cuestión. No obstante, la clave está en que *hay* una verdad. Aunque los personajes lo ignoren o no esté clara la naturaleza de las fatas, el hecho es que dicha distinción existe, no son seres sin explicación, sino con explicación compleja.

Para abordar el tema de los demonios y las fatas, se recurre a varias ideas: en *Crónica del Asesino de Reyes*, se nos explica en un determinado momento del siguiente modo:

-Tempi me dijo que el jefe de los bandidos era un Rhinta.

-¿Un Rhinta? -pregunté con respeto.

-Algo malo. Un hombre que era más que un hombre, y, sin embargo, menos que un hombre.

-¿Un demonio? -pregunté [...]

-No, un demonio no[...] No existen los demonios. Vuestros sacerdotes os cuentan historias de demonios para asustaros. [...] Pero en el mundo hay cosas malas. Cosas viejas

que adoptan forma humana. Y hay unas cuantas que son peores que los demás. Se pasean libremente por el mundo y cometen actos terribles.¹⁶⁸

Aquí se recurre a los mecanismos que he mencionado: narrador no fiable, pues es uno de los personajes quien cuenta la historia, y queda claro por la vaguedad de algunas de sus palabras que no lo conoce todo. También queda claro que hay una verdad sobre ellos, aunque no se conozca exactamente. Entiéndase que las palabras “un hombre que era más que un hombre y, sin embargo, menos que un hombre” están delimitando las diferencias entre los seres humanos y esos seres maléficos: se refiere a que son seres más poderosos que los humanos, pero carentes de moral o bondad, malvados y crueles. Son más que un hombre en el aspecto físico (más fuertes y poderosos) pero menos que un hombre en el aspecto moral. Si hay algo en lo que coinciden todas las obras de fantasía actual es que ni las fatas ni los demonios, si es que son dos cosas distintas, son humanos en absoluto, si no algo totalmente distinto. Así de claramente se nos dice en *El temor de un hombre sabio*:

Lo único que aprendí de aquellas historias es que los Fata no son como nosotros. Es muy fácil olvidarlo, porque muchos se nos parecen. [...] Pero eso solo son apariencias. No somos lo mismo.

Nuestra gente y la suya son tan diferentes como el agua y el alcohol. En vasos iguales parecen iguales. Ambos son líquidos. Ambos son transparentes. Ambos son húmedos, por así decirlo. Pero uno arde y el otro no. Eso no tiene nada que ver con la temperatura o ni el tiempo. Esas dos sustancias se comportan de un modo diferente porque son profunda y fundamentalmente distintas. Lo mismo sucede con los humanos y los Fata [...] ¹⁶⁹

Recuérdese que esta distinción no está tan clara en el folklore. Como ya se vio, resulta imposible distinguir bien entre las fatas que son espíritus de los antepasados, familiares o conciudadanos muertos, y las que son espíritus de la naturaleza o criaturas a parte; los propios celtas tampoco pusieron nunca gran empeño en clarificar esta cuestión. Pero ahora para nosotros es de gran importancia delimitar, etiquetar. Debido a esa necesidad, es por lo que se deja tan claro en todas las novelas de fantasía que las fatas no son humanos en absoluto. Que somos “como el agua y el alcohol”.

¹⁶⁸ Rothfuss, P. (2011) *Op. cit.* (pp. 974).

¹⁶⁹ *Ibidem.* (pp. 788).

Más tarde nos enteramos de que todas esas “cosas viejas” que se mencionaban en la cita anterior son fatas, es decir, que en realidad los demonios son una invención de los sacerdotes, y que todas las cosas malas que se toman por demonios son en realidad fatas maléficas.

No deja de ser interesante esta solución al problema, ya que realmente no se aleja mucho de la historia de las leyendas célticas. Que Rothfuss conoce la tradición es algo evidente, y podríamos aventurar que este mundo no es sino un reflejo de lo que realmente ocurrió en el mundo real con los cuentos de fatas. En un principio, todas las fatas eran conocidas por ese nombre, pero luego, como ya hemos visto, la religión (el cristianismo) las incluyó dentro de los demonios. Por lo tanto, podríamos decir que en el mundo de estas novelas sucede lo mismo que en el nuestro (salvando las obvias distancias en lo que se refiere a que las fatas y los demonios no existen en el nuestro): que en un principio sólo había fatas, y luego la gente, asustada por los sacerdotes, las transformó en demonios.

Para poner otro ejemplo de cómo abordar el tema de los demonios y las fatas, acudiremos a la explicación de *Cazadores de Sombras*, que se nos relata cuando uno de los personajes pregunta sobre la naturaleza de las fatas:

-Los vampiros y los hombres lobo ¿son también demonios en parte? ¿Y las hadas?

[...]

-Las hadas son ángeles caídos dijo Dorothea-, expulsadas de los cielos por su orgullo.

-Ésa es la leyenda -repuso Jace-. También se dice que son la progenie de los demonios y los ángeles, lo que siempre me ha parecido más probable. El bien y el mal, mezclándose. Las hadas son tan hermosas como se supone que son los ángeles, pero tienen una gran cantidad de malicia y crueldad en su interior. Y habrás reparado en que la mayoría evita el sol del mediodía.

-Pues el demonio carece de poder -dijo Dorothea en voz baja, como si recitara una vieja rima-, excepto en la oscuridad.¹⁷⁰

Además de lo reseñable que es, como ya se dijo al principio del apartado, que alguien pida explicaciones sobre la naturaleza de cualquier ser fantástico, podemos apreciar aquí también los mecanismos citados anteriormente: narrador no fiable (pues queda claro que ni Dorothea ni Jace conocen la verdadera naturaleza de las hadas, ya que hablan de leyendas y teorías) e ignorancia de los personajes al respecto, pero

¹⁷⁰ *Ibidem.* (pp. 58-59).

existencia de una verdad. Esto último queda claro ya que hay algunas teorías más “probables” que otras, lo que presupone que hay una verdad tras todas ellas.

3.3.2.1.4. *La verdad tras las leyendas*

La necesidad de verdad que se trasparenta en estos pasajes que no es solo necesidad de verosimilitud o coherencia interna, se manifiesta con claridad en la fantasía actual, como tema o motivo que la recorre en su práctica totalidad. Como ya se ha visto, los narradores no fiables son ahora el recurso más extendido, y algo que podemos comprobar en muchas de las novelas de fantasía de la actualidad es la tendencia hacia un modelo concreto de obra: la que desvela los hechos verdaderos que hay tras las historias, es decir, la que esclarece la verdad tras la leyenda y el mito.

De forma totalmente conectada con todo lo que hemos mencionado antes, el cientificismo en algunas descripciones, el ansia de etiquetación y taxonomía, nos llevan solo hacia el objetivo de que la novela sirva exactamente para eso: para darnos la verdad que hay tras los cuentos, tras las historias. Por eso se ha hecho tanto hincapié en la existencia en todos estos relatos de esa verdad, ya que no se la podría buscar si no estuviera ahí, por muy esquiva o compleja que fuese.

Podemos ver en todo caso en la contraportada de *El nombre del viento*, y también en la de *El temor de un hombre sabio*:

“En una posada en tierra de nadie, un hombre se dispone a relatar, por primera vez, la auténtica historia de su vida. Una historia que únicamente él conoce y que ha quedado diluida tras los rumores, las conjeturas y los cuentos de taberna que le han convertido en un personaje legendario [...]”¹⁷¹

Pero su historia prosigue, la aventura continúa, y Kvothe seguirá contándola para revelar la verdad tras la leyenda.¹⁷²

Las contraportadas suelen ser siempre reseñables porque son anuncios publicitarios, es decir, que en ellas se ha de convencer al lector para que lea el libro, para lo cual se expone lo que el libro tiene que ofrecer. Y esto es lo que Rothfuss nos ofrece: revelar la verdad tras la leyenda. Supone un cambio fundamental en la manera de escribir relatos fantásticos que estos no *sean* las leyendas, sino que sean la verdad

¹⁷¹ Rothfuss, P. (2009). *Op. cit.* (Contraportada).

¹⁷² Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (Contraportada).

que se oculta tras ellas. Lo que nos interesa, ahora, como lectores, es el origen, las cosas como son en realidad. Nos interesa que se nos cuenten las leyendas, las historias y los cuentos, pero después (o antes) queremos ver qué fue lo que pasó en realidad.

Por eso, en estas novelas se nos deja ver el proceso, cómo los acontecimientos cambian y varían para adecuarse a la leyenda. Los demonios y las fatas no serán ninguna excepción. Desde el principio se establece una clara diferencia entre el mundo de las historias y el mundo real, entre un mundo de dioses, magos y portentos y un mundo cotidiano:

Era verdad que existían los demonios. Pero eran como los ángeles de Tehlu. Eran como los héroes y como los reyes: pertenecían al mundo de las historias. Táborlin el Grande invocaba al fuego y a los rayos para destruir demonios. Tehlu los destrozaba con las manos y los lanzaba, aullantes, a un vacío innombrable. Tu amigo de la infancia no mataba uno a pisotones en el camino de Baedn-Bryt. Eso era ridículo.¹⁷³

Sin embargo, en la novela acaba de pasar exactamente eso: uno de los granjeros ha matado a un demonio a pisotones. Ésa es la verdad que ahora nos interesa, porque puede que dentro de cien años se canten canciones sobre él. Y ver la diferencia entre la historia, la poesía y la realidad que la inspira comienza a suponer uno de los grandes objetivos del género, y las fatas no quedan fuera de esto, puesto que ahora su sabiduría toma un cariz más terrenal, los sabios elfos a los que el héroe va a consultar son menos místicos y más racionales. Podemos poner otro ejemplo de esta problemática, esta vez de *La torre de la golondrina*, para que quede claro que no solo ocurre en Rothfuss.

En esta escena, el héroe conversa con un sabio elfo, el cual le habla de unas profecías de una pitonisa llamada Itlina, quien había predicho el fin del mundo:

- ¿De verdad creéis en ella? ¿En esa pitonisa? ¿Tan profundo es vuestro fatalismo?

-Todo [...] ha sido ya predicho y profetizado. [...] ¿Recuerdas el texto de Itlina, brujo? Quien esté lejos, morirá de la peste. Quien esté cerca, caerá por la espada. Quien se esconda, morirá de hambre. Quien perviva, se perderá por el frío...Puesto que se acerca el Tedd Deireádh, el Tiempo del Fin, el Tiempo de la Espada y el Hacha, el Tiempo del Odio, el Tiempo del Invierno Blanco y de la Ventisca del Lobo...

-Poesía.

- ¿Lo prefieres sin metáforas? A causa de un cambio en el ángulo de caída de los rayos solares se desplazará, y mucho, la frontera de los hielos eternos. El hielo que vendrá

¹⁷³ Rothfuss, P. (2009). *Op. cit.* (p. 23).

del Norte destrozará estas montañas y se arrastrará lejos hacia el sur. Todo quedará cubierto por la blanca nieve. Una capa de más de una milla de espesor.¹⁷⁴

De nuevo resultaría absurdo, además de anacrónico, ver a un elfo hablando así en un cuento original céltico, pero lo más relevante del fragmento citado es lo que señalábamos arriba: la diferencia entre las historias, la poesía, y la realidad. La verdad que hay oculta tras las profecías y las metáforas. Eso es lo que nos interesa en la actualidad, como escritores y lectores de fantasía. Y eso es lo que se escribe.

Podría pensarse que, al despojar al cuento y la historia de todo su ornato, metáfora, exageración y adorno, la historia resultante sería aburrida y anodina, sin mucho interés; o suponerse que esta tendencia nos aleja de las grandes aventuras y de las grandes hazañas y portentos para darnos solo una historia insulsa y tristemente cotidiana.

Pues bien, como se ejemplificaba antes con respecto a los dragones, puede ser así, se puede transformar una historia épica o algo trascendente en algo vulgar o cotidiano, lo cual, sin embargo, no significa que se le quite necesariamente interés, como ocurre por ejemplo un poco más adelante en esa misma conversación entre el brujo y el elfo:

-¿Sabes, brujo, cuál es la mayor desventaja de una larga vida?

-No.

-El sexo.

-¿Cómo?

-Has oído bien. El sexo. Al cabo de menos de cien años acaba por hacerse aburrido.¹⁷⁵

No obstante, no siempre es así. Y es que ese es el secreto: no se trata de retirar la leyenda para revelar la anodina realidad que hay debajo, sino de hurgar en los mitos y los cuentos para ver la realidad, que es aún más portentosa que la mostrada en las historias, es decir, ver cómo la realidad supera a la ficción, cómo los mitos y las leyendas palidecen ante los portentos de lo que realmente ocurrió.

Tomemos el siguiente ejemplo:

Puedo darte todo lo que deseas -dijo el hada- Riqueza, poder y cetro, fama, una vida larga y feliz. Elige.

¹⁷⁴ Sapkowski, A. (2011). *Op. cit.* (pp. 189-190).

¹⁷⁵ *Ibidem.* (pp. 190-191).

-No quiero riqueza ni fama, poder ni cetros -respondió la bruja-. Quiero un caballo que sea negro y tan imposible de alcanzar como el viento de la noche. Quiero una espada que sea luminosa y afilada como los rayos de la luna. Quiero atravesar el mundo en la oscura noche con mi caballo negro, quiero quebrar las fuerzas del Mal y de la Oscuridad con mi espada de luz. Eso es lo que quiero.

-Te daré un caballo que será más negro que la noche y más ligero que el viento de la noche -le prometió el hada-. Te daré una espada que será más luminosa y afilada que los rayos de la luna. Pero no es poco lo que pides, bruja, habrás de pagármelo muy caro.

-¿Con qué? En verdad nada tengo.

-Con tu sangre.¹⁷⁶

Se leemos esta historia, posiblemente imaginemos que retirar el ornamento, la metáfora y los seres fantásticos lo dejaría árido y sin interés, cotidiano y sin toda la épica que puede desprender este fragmento. Pero en las novelas de Sapkowski se nos cuenta la ‘verdadera historia’ de Cirilla, la bruja de la que se habla en el fragmento, y de cómo luchó contra el mal. No habló con ningún hada, pero sí con elfos, hechiceros y sabios, no le dio el hada ninguna espada de luz, pero sí consiguió un arma que no tenía precio, forjada por los gnomos siguiendo técnicas milenarias, no le dio tampoco el hada ningún caballo, pero consiguió el más rápido de todos ellos tras tomarlo como dote de su fallecido primer amante; no atravesó el mundo con su espada, pero sí saltó entre mundos, tiempos y dimensiones huyendo de la caballería mágica de los elfos.

En esta historia, los elfos y las fatas pasan de ser los ayudantes que son en la leyenda a los antagonistas en la ‘historia real’, lo que da la vuelta al mito original céltico y a toda la tradición artúrica y de novelas de caballerías posterior. Este cambio es debido a un solo objetivo: la espectacularidad, el ver cómo la realidad supera a la leyenda en portento y épica.

Como puede verse, la ‘realidad’ de la historia es aún más portentosa, épica e impresionante que la leyenda, y eso es lo que se busca con este modelo narrativo. Dar una leyenda y descubrir a continuación la verdad que hay tras ella, pero una verdad que ha de ser aún más impresionante y deslumbrante, aún más poblada de maravillas que la propia leyenda. Por ello, tiene el escritor de fantasía actual un doble reto: no sólo debe escribir una buena leyenda, un buen cuento de hadas, sino que debe, además, imaginar la historia que hay detrás, la verdad que da origen al mito y que debe ser aún más deslumbrante que la leyenda a la que da origen.

¹⁷⁶ *Ibidem.*(p. 7).

No es descabellado decir que el lector actual es un poco como el personaje de Cronista, en *El temor de un hombre sabio*:

-¿Acaso crees que eso es lo que busco? -preguntó Cronista, asombrado- ¿La fama?

-No, la fama no -respondió Kvothe con gravedad- Perspectiva. Vas por ahí escarbando en la vida de las personas. Oyes rumores y hurgas en la dolorosa verdad que subyace a las bonitas mentiras [...].¹⁷⁷

Esta “verdad que subyace a las bonitas mentiras” es, al final, de lo que tratan tanto *Crónica del Asesino de Reyes* como *La saga del brujo*, por no mencionar otras obras que tratan la cuestión de forma más tangencial. Este nuevo tema de las novelas de fantasía es algo muy reciente, que está empezando en estos años, y que probablemente continúe y se desarrolle en los años venideros.

3.3.2.1.5. *Las fatas y la verdad*

Directamente relacionado con lo que acabamos de exponer, encontramos una cuestión recurrente en las obras de fantasía actuales: el tema de la verdad. En ninguna de las fuentes consultadas, ni célticas originales ni posteriores (ciclo artúrico, novelas de caballerías, Romanticismo) puede encontrarse ninguna mención al hecho de que las fatas tengan necesariamente que decir la verdad.

Podemos asegurar, por lo tanto, que la obligación de decir la verdad siempre no es un rasgo original de las fatas célticas, ni uno adquirido por la evolución posterior. Ciertamente son muy raros los casos en los que una fata miente abiertamente, pero eso puede deberse a otros factores, principalmente al hecho de que cuando los personajes de una historia céltica hablan con una fata es porque es benéfica, puesto que si es malvada se limita a hacer su travesura, sin hablar con los personajes.

Sin embargo, esta necesidad de decir a verdad es un rasgo bastante extendido en las obras de fantasía actuales. En los cuatro libros de la saga *Legado* (*Eragon*,¹⁷⁸ *Eldest*¹⁷⁹ y *Brisingr*¹⁸⁰ y *Legado*¹⁸¹), del autor estadounidense Christopher Paolini

¹⁷⁷ Rothfuss, P. (2011) *Op. cit.* (pp. 416).

¹⁷⁸ Paolini, Ch. (2004). *Eragon*, Barcelona: Roca Editorial. Traducido por Silvia Kómet y Enrique de Hériz.

¹⁷⁹ Paolini, Ch. (2005). *Eldest*, Barcelona: Roca Editorial. Traducido por Silvia Kómet y Enrique de Hériz.

¹⁸⁰ Paolini, Ch. (2008). *Brisingr*, Barcelona: Roca Editorial. Traducido por Jorge Rizzo y Carol Isern.

(1983-), el idioma de los elfos es el llamado ‘idioma antiguo’, un idioma mágico en el que es imposible mentir. En *Cazadores de Sombras*, y sus continuaciones, nos encontramos con que toda la raza de las hadas es incapaz de mentir, y todas sus palabras son necesariamente verdad, como si estuvieran obligados a ello, o se les exigiera. Así habla uno de los personajes: “-Mentí -admitió él con candidez-. Yo no pertenezco a la raza de las hadas, ya sabes. A mí no se me exige ser sincero.”¹⁸²

Igualmente en *El temor de un hombre sabio*¹⁸³, en el tiempo que el protagonista pasa en el reino de las fatas, que luego analizaremos por extenso, se encuentra con una terrible criatura, el Cthaeh, que solo dice la verdad, como explica Felurian a Kvothe:

«las cosas que dice el Cthaeh pueden destrozarse la mente de los hombres [...]»

«¿Miente a los hombres y los hace enloquecer?»

Felurian sacudió suavemente la cabeza. «el Cthaeh no miente. tiene el don de ver, pero solo dice cosas para hacer daño a los hombres. [...]»¹⁸⁴

Estos personajes que dicen la verdad, no son, sin embargo, honestos ni con buenas intenciones. En los tres casos citados, estas fatas sinceras son dignas de temer, ya que han desarrollado un agudo ingenio para engañar y manipular, para pensar lo contrario de lo que dicen y jugar con los dobles sentidos de tal manera que parezca que dicen una cosa cuando en realidad dicen otra. El caso más terrible es el del Cthaeh, una criatura que nunca miente, pero que “puede ver el futuro [...]. No de una forma imprecisa, oracular. Ve todo el futuro. Con claridad. Perfectamente. Ve todo lo que puede llegar a pasar [...] Y es absolutamente malévolo.”¹⁸⁵

En el caso de las hadas de *Cazadores de sombras*, estas criaturas emplean los juegos de palabras y los dobles sentidos para engañar y manipular a la gente, y en el caso del Cthaeh, esta emplea su conocimiento preciso del futuro para provocar desgracias diciéndole las palabras adecuadas a las personas adecuadas, hasta que “cualquiera influenciado por el Cthaeh es como un barco apestado que navega en busca de un puerto”.¹⁸⁶

¹⁸¹ Paolini, Ch. (2011). *Legado*, Barcelona: Roca Editorial. Traducido por Jorge Rizzo y Carol Isern.

¹⁸² Clare, C. (2009). *Op. cit.* (p. 140).

¹⁸³ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.*

¹⁸⁴ *Ibidem.* (pp. 821-822). Las mayúsculas que faltan han sido omitidas deliberadamente por el autor.

¹⁸⁵ *Ibidem.* (pp. 826)

¹⁸⁶ *Ibidem.* (p. 826)

Esta nueva característica de las fatas parece estar ganando en popularidad. Podríamos aventurar una explicación de esta modificación del mito diciendo que tiene sus raíces en un miedo moderno: el miedo al engaño con la verdad. Hoy en día, la sociedad vive con miedo a aquellas personas que saben manipular y retorcer la verdad y los hechos de tal manera que estos digan lo que ellos quieren, personas capaces de convencer, sin mentir, pero engañando, a todo un país para que este cometa atrocidades. La manipulación de la realidad y la verdad es un hecho constatable en los medios de comunicación, y por lo tanto la sociedad ha desarrollado ya más miedo al que retuerce la verdad que al que miente directamente. Y, como siempre, los miedos nuevos se reflejan en la literatura nueva. Es de esperar que, al igual que con el tema de la verdad que hay tras las leyendas, esta nueva corriente siga desarrollándose y ampliándose en años venideros.

3.3.2.2. *El País de las Hadas en Rothfuss: Fata y Felurian*

El capítulo 94 de *El temor de un hombre sabio*, titulado “Sobre rocas y raíces”,¹⁸⁷ es el comienzo de las aventuras del protagonista, Kvothe, en Fata. Sin embargo, no es la primera vez que se nos menciona el mundo de los Fata ni a Felurian, que previamente habían aparecido en la novela, con el objetivo de anticipar el encuentro que el héroe va a tener con ella. Así, cuando Felurian aparece, el lector ya sabe quién es y lo que puede esperar.

No obstante, su aparición previa tiene otra función, relativa a lo que hemos mencionado anteriormente, la construcción de la verdad tras la leyenda. Primero se nos presenta a Felurian mediante leyendas y cuentos para que luego podamos contrastarlo con la Felurian ‘real’.

Por lo tanto, es en la parte de las leyendas donde encontramos una mayor similitud con la tradición céltica original, puesto que la manera más sencilla de hacer que algo parezca una leyenda es que, de hecho, lo sea. Uno de los cuentos sobre los Fata más interesantes se nos cuenta bastante antes de que el protagonista llegue a encontrarse

¹⁸⁷ *Ibidem.* (p. 756).

con ningún ser féérico; en el camino, cuando viaja con unos mercenarios, se reúnen en torno a la hoguera para contar historias:

-Desde tiempos inmemoriales, los hombres han desconfiado de estos bosques. No por miedo a los malhechores, ni a perderse en ellos. -sacudió la cabeza- No. Dicen que los seres fééricos habitan aquí.

»Duendes maliciosos de pezuñas hendidas que bailan en las noches de luna llena. Seres de largos dedos que roban recién nacidos de las cunas. Son muchas las mujeres, jóvenes y ancianas, que dejan pan y leche junto a la puerta de su casa por la noche. Y son muchos los hombres que se aseguran de construir su casa con todas las puertas en hilera¹⁸⁸

Como ya se ha visto, las fatas habitan su propio mundo o reino, sea cual sea su nombre concreto (Fairyland, Fäerie, Anwun, etc), pero el tiempo que pasan en el mundo de los mortales habitan en el entorno natural, en las zonas de naturaleza virgen. Sin embargo, no solo en los bosques: la mayoría habitan en lagos, ríos, y hay una considerable cantidad de ellas que habitan en minas subterráneas o montañas.

Sin embargo, tanto aquí Rothfuss como la mayor parte de escritores de fantasía actual que incorporan a las fatas o a los elfos en sus obras las ubican en los bosques de manera exclusiva, como si no pudieran vivir en otro lado. Esto puede deberse a un cambio en el mundo muy claro desde la época céltica: los lugares de naturaleza virgen se han reducido mucho, y ahora los bosques son prácticamente lo único que puede considerarse de verdad naturaleza virgen, lo único que aún conserva ese halo de misterio propio de los lugares inexplorados y salvajes.

Es en el bosque uno de los pocos sitios donde el racional hombre moderno es capaz de admitir como posible la existencia de cosas desconocidas y sobrenaturales, y por esa razón las fatas, en las novelas de fantasía, se han retirado a los bosques.

Los “seres de largos dedos que roban recién nacidos” que vemos en la anterior cita anterior de Rothfuss bebe directamente de la tradición céltica, pues esta era una de las fechorías comúnmente atribuidas a las fatas en el folklore. Las fatas entraban en las casas que no hubieran tomado las debidas precauciones (como sujetar al bebé con imperdibles¹⁸⁹) y robaban a los recién nacidos, dejando en su lugar unos bebés raquícos que se parecían a los robados, pero que no daban alegrías ni satisfacción a la

¹⁸⁸ *Ibidem.* (pp. 655-656).

¹⁸⁹ Alberro (2004). *Op. cit.* (Pie de foto, p. 143).

madre, que instintivamente notaba que ese no era su hijo.¹⁹⁰ Estas criaturas recibían el nombre de *changeling*,¹⁹¹ y aparecen con bastante frecuencia, aunque muy transformados, en la cultura popular de hoy (por ejemplo, algunos videojuegos como *Starcraft*). Aunque nunca se dice que tengan los dedos especialmente largos, esta es una característica añadida por el autor en esta novela porque enfatiza su carácter de ladrones.

También son acordes a la tradición las ofrendas de comida, agua o leche a las fatas,¹⁹² con las que siempre se intentaba mantener buena relación para que no hicieran de las suyas, y para que bendijeran a la familia librado de enfermedades al ganado y los cultivos.

Otro aspecto que no es exactamente de la tradición es la descripción de las pezuñas hendidas. Como ya dijimos, aunque el mito de las fatas es originariamente del ámbito céltico, hay otras muchas criaturas en otras mitologías que se ajustan a la descripción de fata, como las náyades o las ninfas.

Además de estos espíritus femeninos, que se ajustan con bastante precisión al mito de la fata, también tenemos a los sátiros de la mitología griega, que comparten varios rasgos, a saber: la conexión con la naturaleza, el hedonismo, la alegría y el gusto por las danzas y la música.¹⁹³

Además, la representación cristiana de los demonios está directamente inspirada en los sátiros,¹⁹⁴ lo que hace que entren en la misma categoría que las fatas cuando éstas son demonizadas, y lo que explica que en *Crónica del Asesino de Reyes* aparezcan como fatas.

Volviendo al texto, la historia de los personajes continúa relatando que Felurian es peligrosa: “Esta es la historia de Felurian. [...] Felurian, que significa la muerte para los hombres, pero una muerte fausta, a la que se dirigen con gusto”.¹⁹⁵

Una de las dificultades a las que se enfrenta el escritor de fantasía es el hecho de que está creando un mundo nuevo, con sus normas y sus leyes propias, y con sus criaturas particulares. Evidentemente, el lector no las conoce, salvo en el caso de que sean criaturas extraídas directamente de un folklore con el que el lector esté familiarizado. Sin embargo, los personajes sí deben conocer a esas criaturas, puesto que

¹⁹⁰ Alberro (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Gales], p. 138).

¹⁹¹ Alberro (2004). *Op. cit.* (s.v. Changeling [Escocia], p. 101).

¹⁹² Alberro (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Gales], p. 137).

¹⁹³ VV.AA. (1996). *Op. cit.* (s.v. Sátiro, p. 391).

¹⁹⁴ *Ibidem.* (s.v. Sátiro, p. 391).

¹⁹⁵ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (p. 656).

viven en ese mundo, y se les presupone un conocimiento por lo menos básico del mismo.

Por lo tanto, no tendría sentido que los personajes se explicaran unos a otros asuntos que ya conocen. Una solución habitual suele ser a través de una digresión del narrador, aunque en este caso concreto, con un narrador yo-protagonista, no sea posible. Por lo tanto, la única manera es la que se emplea a continuación: presentar a un personaje de una cultura extranjera, que tiene justificación para no saber las cosas que saben los demás, y que al explicárselas a él, lo hacen también al lector.

Este personaje es Tempi en el siguiente fragmento, y no solo habla mal el idioma sino que no conoce la cultura de los demás, lo que sirve para ofrecer a veces un contrapunto cómico a algunas situaciones y también para que los personajes tengan un motivo para explicar cosas que, de otro modo, se darían por supuestas. Por ello, es a él a quien explican los motivos por los que Felurian es peligrosa:

Felurian -preguntó Tempi- La muerte para los hombres. ¿Es...? -hizo una pausa- ¿Es *sentin*? [...]

Lo entendí.

[...] -No. No es una luchadora. Ella...-No terminé la frase, porque no sabía qué decir para explicarle cómo mataba Felurian a los hombres, [...] Desesperado, miré a Dedan en busca de ayuda.

Dedan no vaciló.

-Sexo -dijo con franqueza- ¿Sabes lo que es el sexo?

[...] -Sí -se limitó a decir- Sí, sé lo que es el sexo.

-Pues así es como mata a los hombres -dijo Dedan con una sonrisa.

[...] -¿Cómo? -preguntó con voz estrangulada.

Hespe rió con su risa gutural y se volvió hacia Tempi. Pensó un momento, y entonces hizo como si abrazara a alguien y lo besara. Luego empezó a golpearse el pecho rítmicamente, representando los latidos del corazón. Aumentó el ritmo cada vez más, y de pronto paró, cerró la mano y abrió mucho los ojos. Tensó todo el cuerpo, y luego se quedó plácida [...]

-Eso es. Pero a veces...-se dio unos golpecitos en la sien, luego chasqueó los dedos, se puso bizco y sacó la lengua- loco.¹⁹⁶

¹⁹⁶ *Ibidem.*(pp. 656-657).

En esta explicación advertimos características que ya no son propiamente de las hadas célticas. Felurian mata a los hombres agotándoles, extenuándoles mediante el sexo, o bien volviéndoles locos de atracción y obsesión hacia ella.

Esta idea de la mujer fatal que atrae a los hombres mediante el sexo o el amor para conducirles a su muerte es muy similar a la que encontramos en el relato de Bécquer “Los ojos verdes”,¹⁹⁷ ya mencionado anteriormente. No ocurría así en la tradición original, y este cambio es el resultado de su demonización, a la que ya nos hemos referido. Ese aspecto que siempre han tenido de *feé amante*, es decir, de fata sexualizada, fue interpretado como pecaminoso y demoníaco por el cristianismo, de tal manera que las amables fatas se transforman de pronto en súcubos, demonios del sexo y las tentaciones que usan para consumir y destruir a los hombres.

Hoy, aún lastramos esa concepción de la fata ‘sucubizada’, y es la que vamos a encontrar aquí con Felurian, una fata que es “la muerte para los hombres”.

A continuación, en la historia se canta una canción:

Cae-Lanion Luhial
Di mari Fealnua
Kreata Tu ciar
Tu alaran di
Dirella. Amauen.
Loesi an delan
Tu nia vor ruhlan
Felurian thae.¹⁹⁸

En esta canción resultan interesantes varios aspectos. El primero es el hecho de que está en otro idioma, en un idioma que ninguno de los personajes reconoce. Como ya se ha visto, muchas de las fatas de la tradición celtica no son más que espíritus de antepasados muertos, y por lo tanto hablan los idiomas que hablaran en vida, comunicándose siempre sin problemas con los mortales. En los cuentos originales nunca aparece un ‘idioma fata’ diferenciado del nuestro: desde sus canciones a sus conversaciones, siempre están en el idioma de la región. No obstante, la separación que ya señalamos de las fatas como seres totalmente distintos a los humanos, “profunda y

¹⁹⁷ Bécquer, G.A. (2004). *Op. cit.* (p. 111).

¹⁹⁸ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (p. 657).

fundamentalmente distintos”¹⁹⁹, en palabras de Rothfuss, con una cultura y una civilización separadas, exige por lo tanto la creación de un idioma para ellos.

Es una necesidad que nunca se había presentado en la tradición ni en los cuentos románticos, pero si hemos de crear una sociedad separada de la humana en la que viven las fatas, no sería verosímil que hablasen nuestro mismo idioma.

Para crearlo, como inspiración se recurre al gaélico, como se puede ver: las palabras largas, llenas de diptongos abiertos y sílabas abiertas, nos recuerdas inmediatamente a este idioma si alguna vez lo hemos leído u oído. Ninguna de las palabras que aparecen en la canción son verdaderamente gaélicas, pero lo parecen. Este esfuerzo por hacer que el idioma fata se parezca al gaélico no es sino un intento de acercamiento a la tradición y a los cuentos originales.

Rothfuss no se queda solo en que las palabras ‘parezcan’: también incorpora términos que sí son verdaderamente gaélicos. Por ejemplo, una facción de los fata se conoce como “los Sithe”.²⁰⁰ Como se señaló en el apartado sobre la denominación de las fatas, *sithe* significa ‘paz’ en gaélico escocés (no confundir con *sidhe*, que hace referencia a los túmulos megalíticos), y forma parte de una denominación habitual de las fatas: *daoine sithe*, es decir, ‘la gente de la paz’, un eufemismo para evitar mencionar su verdadero nombre.²⁰¹

Hay autores que llevan esto más lejos: en las novelas de *La saga del brujo*, los elfos hablan directamente en gaélico con unas ligeras modificaciones, para no hacerlo exactamente igual, pero pueden entenderse incluso, si se sabe gaélico, algunos de estos diálogos entre elfos no traducidos. Por ejemplo, los elfos llaman a los humanos *dh’oine*,²⁰² lo que no es más que una modificación de la palabra que acabamos de mencionar, *daoine*, que significa ‘gente’ o ‘personas’.

Esta canción en idioma fata, cantada en la historia alrededor de la hoguera, vuelve a aparecer en el capítulo 95, “Persecución”, con unas ligeras modificaciones. Estas diferencias se deben a que en el primer caso es uno de los personajes humanos (Dedan) quien canta la canción, dentro de una historia, y en el segundo es la propia Felurian la que canta, a la que se han encontrado en un claro del bosque del Eld, una región particularmente salvaje.

¹⁹⁹ *Ibidem.* (p. 788).

²⁰⁰ *Ibidem.* (p. 825).

²⁰¹ Alberro (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies [Escocia], p. 135).

²⁰² Sapkowski, A. (2015). *Op. cit.* (p. 150).

Este recurso nos demuestra de nuevo las diferencias entre la leyenda y la realidad, ya que aunque la canción es muy similar, contiene algunas diferencias tipográficas que probablemente representan diferencias en el tono o la pronunciación de las palabras.

Es importante señalar el marcado carácter simbólico de todos los capítulos que el protagonista pasará con Felurian en Fata, pues podemos encontrar numerosos paralelismos con nuestra actitud actual.

El protagonista, Kvothe, no es ningún ignorante ni granjero, es un hombre de estudios, un hombre instruido e inteligente. Tal y como él mismo dice: “¿Iba a ser yo como ellos, supersticioso y timorato? No. Eso nunca. Yo era miembro del Arcano. Era nominador. Era un Edena Ruh”.²⁰³

“El Arcano” es como llaman en la novela a una sección especial de la Universidad en la que se enseña magia, es decir, ser miembro del Arcano es tanto como decir ser universitario de alto nivel, ser una persona de estudios y mundo. La más alta, difícil y poderosa magia que se enseña en esa Universidad es la nominación, la comprensión y el control de los nombres profundos de las cosas. Los Edena Ruh son un grupo de nómadas, artistas itinerantes, los mejores bardos, actores y narradores del mundo. Por ello, la frase en conjunto es como decir ‘soy universitario de alto nivel, conozco los nombres profundos de las cosas, y pertenezco a aquellos que conocen todas las historias del mundo’. A pesar de que la ambientación de *Crónica del Asesino de Reyes* es lo que podríamos definir como fantasía medieval genérica, el nivel cultural y de conocimiento excede con mucho al que esperaríamos de la Edad Media. En la Universidad se enseña química, medicina, matemáticas e ingeniería a un nivel casi del siglo XXI, por lo que podemos considerar a Kvothe como un hombre de ese siglo en lo que a estudios e instrucción se refiere, y, por supuesto, también en lo que se refiere al escepticismo hacia lo sobrenatural. Mientras que sus compañeros son como él mismo dice, “supersticiosos y timoratos”, él es escéptico y realista, algo que queda de manifiesto cuando ven a Felurian por primera vez:

Ya no se oía cantar. Tampoco veíamos el camino, ni una posada, ni el resplandor de una hoguera. Solo un amplio claro iluminado por la luz de la luna. El riachuelo se ensanchaba hasta formar una reluciente laguna. Y sentada en una roca lisa a orillas de esa laguna...

-Señor Tehlu, protégeme de los demonios de la noche -dijo Marten con voz monótona. Pero su voz sonó más reverente que asustada. Y no desvió la mirada.

²⁰³ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (pp. 760).

-Es... -dijo Dedan-. Es...

-Yo no creo en hadas -intenté decir en voz alta, pero apenas me salió un débil susurro.

Era Felurian.²⁰⁴

La reacción de Kvothe es la que podríamos esperar de una persona de hoy que viese algo sobrenatural, la misma incredulidad y escepticismo. Kvothe no creía en hadas hasta que las vio, y desde este momento hasta el capítulo 106, cuando definitivamente sale del reino de Fata, todo lo que veremos es la colisión de la racionalidad contra la irracionalidad, o más bien la racionalidad que intenta aceptar y comprender aspectos que hasta ese momento nunca había contemplado como posibles. En un principio, el hombre siente rechazo hacia lo desconocido, pero la curiosidad es lo que le impulsa a ir más allá, a descubrir y entender, pues el entendimiento de algo no es sino una forma de conquista. Así sucede con Kvothe: tras el escepticismo inicial, su curiosidad le impulsa a seguir, a ir al encuentro de la fata:

De pronto tuve un momento de súbita lucidez. ¿De qué tenía miedo? ¿De un cuento de hadas? Aquello era magia, magia de verdad. Es más, era una magia musical. Si dejaba pasar aquella oportunidad, jamás me lo perdonaría.²⁰⁵

A continuación, Kvothe corre al encuentro de Felurian, y desde este momento el libro parece dejar de estar escrito por alguien con una mente precisa y matemática, por un universitario y un hombre de ciencias, para estar escrito por un soñador, o por un niño, despreocupado y alegre, libre de los grilletes de su propia racionalidad: “Corría como un niño, rápido y ligero, sin el menor temor a caer”.²⁰⁶

Hay cambios importantes en la forma de narrar y en la tipografía, ya que durante las primeras páginas que el protagonista pasa en Fata las frases pasan a ser cortas y rápidas, expresan ideas y conceptos sueltos más que narrar verdaderamente:

Felurian ríe. Se esconde, baila, toma la delantera. Espera hasta que casi puedo tocarla, y entonces se escabulle. Brilla a la luz de la luna. Ramas que me arañan, una rociada de agua, un viento cálido...

Y entonces la atrapo.²⁰⁷

²⁰⁴ *Ibidem.* (p. 758).

²⁰⁵ *Ibidem.* (p. 760).

²⁰⁶ *Ibidem.* (p. 761).

²⁰⁷ *Ibidem.* (p. 761).

El momento en el que él atrapa a Felurian es el momento en el que deja definitivamente el mundo de los mortales y entra en reino de Fata. La “rociada de agua” que el protagonista recibe, probablemente de haber pasado a través de alguna masa de agua como un río o una cascada o laguna, es una referencia clara a la tradición céltica, pues, como ya se mencionó, las masas de agua tienen para los celtas gran valor espiritual, de conexión con el Otro Mundo,²⁰⁸ y son, por lo tanto, lugares de paso por los que se accede a otros mundos y realidades.

A continuación, siguiendo con el mismo estilo rápido e inconexo con el que se ha narrado la carrera, el protagonista y Felurian hacen el amor, y Kvothe, se queda dormido. Cuando despierta, el estilo de escritura vuelve a ser el habitual, pero los cambios tipográficos, a los que ahora nos referiremos, continuarán hasta el capítulo 106.

De nuevo podemos ver la contraposición de leyenda y realidad, que ya he mencionado. Esta es la explicación que da Kvothe de la forma de Felurian de matar a los hombres:

¿Qué sabía? [...] Felurian era hermosa. Hechizaba a los mortales. Ellos la seguían al mundo de los Fata y morían entre sus brazos.

¿Cómo morían? Era muy sencillo deducirlo: a causa de un esfuerzo físico extremo. Sí, había sido muy intenso, y un hombre sedentario o frágil quizá no hubiera salido tan bien parado como yo. Me fijé y comprobé que tenía todo el cuerpo como un trapo retorcido. [...] Recordaba cuatro historias sobre hombres que habían regresado con vida del mundo de los Fata [...] ¿Qué clase de locura presentaban? Comportamiento obsesivo, muerte accidental por desconexión con la realidad y consunción debida a una profunda melancolía.²⁰⁹

Si comparamos esta explicación con la dada anteriormente, que hemos citado en la página 63, veremos que esta es mucho más exacta, científica y directa: está escrita en un lenguaje conciso y concreto, como si fuera un diagnóstico clínico (el protagonista, como ya se ha señalado, es universitario, y una de las asignaturas que ha cursado es Medicina). La diferencia está en que en la primera historia es una leyenda, difusa y transformada por los años, mientras que ahora el protagonista tiene a Felurian delante y está en el mundo de los Fata: es la leyenda convertida en realidad de nuevo, la verdad que se oculta tras las historias.

²⁰⁸ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Agua, p. 21).

²⁰⁹ Rothfuss, P. (2011). *Op. cit.* (p. 763).

Además, el estar con Felurian, una criatura de leyendas, proporciona otra posibilidad: la opción de ver el mundo desde su perspectiva, de entender su personalidad y sus problemas. Por supuesto, no encontraremos en la tradición céltica original, ni en el ciclo artúrico, ni en ninguna otra obra anterior al siglo XXI, una historia contada desde el punto de vista de las fatas, por los mismos motivos por los que nunca habían tenido un idioma propio. Pero ahora, por esos mismos motivos, la narración obliga a crearle una personalidad, y es implica necesariamente que el lector pueda empatizar con ella:

La miré con fijeza, y de pronto me di cuenta de cómo debía de ser su vida. Mil años, y mucho tiempo sola. Si quería compañía, tenía que seducir y cautivar. Y ¿para qué? ¿Una noche de compañía? ¿Una hora? [...] Y ¿a quién podía conocer Felurian en el bosque? ¿A granjeros y cazadores? ¿Qué entretenimiento podían proporcionarle ellos, simples esclavos de las pasiones de Felurian? Por un momento sentí lástima por ellos. Yo sé lo que es estar solo.²¹⁰

Aunque la mitología céltica hace una bastante clara distinción entre fatas sociales y fatas solitarias,²¹¹ sí es cierto que el grupo de las solitarias es más numeroso, ya que incluye más de cuarenta y siete tipos de fatas, según la lista que cita Alberro,²¹² Por ello no debe sorprendernos que sean las fatas solitarias las que hayan pervivido con más fuerza en el folklore y sean, por lo tanto, las protagonistas de las historias de fatas actuales, como la que estamos analizando. Sin embargo, Rothfuss no olvida a las fatas sociales, y en el reino de Fata hay ‘cortes’ que desarrollan una extraña y enrevesada actividad política.²¹³

La parte de la novela que transcurre en Fata es, como ya hemos dicho, una especie de sueño, y todo tiene un marcado carácter onírico. Kvothe ha entrado en Fata persiguiendo alocadamente sus instintos básicos, y ha pasado a otro mundo oscuro, un mundo en el que siempre es crepúsculo, pues el cielo bajo el que se hallan nunca cambia. Kvothe está con Felurian, una entidad milenaria, terriblemente poderosa (como se demuestra en el duelo mágico que mantienen de la página 768 a la 774), pero, a la vez, inocente:

Felurian era un ser fata. No le preocupaba el bien y el mal. Era una criatura de puro deseo, como un niño. A los niños no les preocupan las consecuencias; tampoco a una

²¹⁰ *Ibidem.* (pp. 766-767).

²¹¹ Alberro, M. (2004). *Op. cit.* (s.v. Fairies sociales y Fairies solitarias, p. 148).

²¹² *Ibidem.* (p. 148).

²¹³ Rothfuss, P. (2011) *Op. cit.* (p. 787).

tormenta repentina. Felurian parecía ambas cosas, y ninguna. Era arcaica, inocente, poderosa, orgullosa.²¹⁴

Todos estos elementos nos llevan a aventurar que tanto Felurian como Fata simbolizan la entrada y el contacto con el subconsciente primario que todas las personas llevan en su interior, un reflejo de nuestra propia mente a la que “no le preocupaba el bien y el mal”²¹⁵ ni las consecuencias, una parte de nosotros mismos hecha de “puro deseo”.²¹⁶ Una parte de nuestra mente a la que se llega a través de los sueños y de la persecución de nuestros intentos más básicos, exactamente lo que Kvothe acaba de hacer. Así, Felurian sería la manifestación del subconsciente, peligroso y salvaje, y, cuando Kvothe logra dominarla tras su duelo mágico, es como un símbolo del yo racional que logra dominar y doblegar al subconsciente animal, puesto que la victoria de Kvothe consiste principalmente en lograr resistirse al hechizo de Felurian que le impulsa a olvidarse de todo excepto del deseo carnal.

Para amoldarse al ambiente onírico, hay cambios tipográficos en estos capítulos, además de cambios en el estilo de las conversaciones, introducidos con la intención de reflejar la atmósfera irreal de la estancia del protagonista en Fata:

Felurian [...] se sumergió hasta el fondo de la laguna y emergió con una piedra lisa y redonda en la mano. «ahora presta atención a mis palabras. tú eres el mortal y yo, la fata.»
«aquí está la luna.» [...] «está atada por igual a la noche fata y a la noche mortal.»
«ahora, cuando miro al cielo, no veo el resplandor de la luz que anhelo. en cambio, como una flor abierta, su cara brilla en tu mundo descubierta.» [...]
«Por los Fata y los hombres amada. ¿Acaso es una trotamundos algo descarada?»²¹⁷

Además del hecho de que los diálogos riman internamente cuando Kvothe y Felurian hablan (en la versión en castellano solo riman en algunos momentos, cuando era posible amoldarlo a la traducción), lo que otorga un aspecto de sueño o de cuento infantil a todo el tiempo que pasan en Fata, obsérvense, además, las diferencias tipográficas cuando hablan Kvothe y Felurian. En ambos casos, el autor prescinde de la forma habitual de transcribir las conversaciones (mediante guiones, como se hace en el resto del libro) y opta en cambio por transcribirlas con los signos ‘«»’, habitualmente

²¹⁴ *Ibidem.*(p. 771).

²¹⁵ *Ibidem.* (p. 771).

²¹⁶ *Ibidem.* (p. 771).

²¹⁷ *Ibidem.* (p. 804). Las mayúsculas que faltan han sido omitidas a propósito por el autor, como se explica arriba.

usados durante la narración de historias por un paranarrador, lo que otorga a todo lo que dicen, incluso a las frases más intrascendentes, aspecto de historia, de cuento. Además, cuando Kvothe habla, sigue habiendo mayúsculas, pero no cuando Felurian habla, aunque haya puntos, lo que otorga visualmente a su diálogo de una gran fluidez. Podemos aventurar que es una decisión tomada para reflejar el habla extraña y fluida de Felurian, o para dotar de una atmósfera onírica y de cuento a los capítulos de Fata.

Si Kvothe, como se ha dicho, es la mente racional y Felurian el subconsciente, es inevitable que haya discusiones. Aunque Kvothe vence en primera instancia a Felurian, ésta tiene algunas cosas que enseñarle, por lo que el mensaje final será bastante claro: que ambas partes tienen su propio poder y sus capacidades particulares, ninguna de las cuales puede desarrollarse sin la ayuda de la otra. Las discusiones entre la analítica mente de Kvothe y la naturalidad despreocupada de Felurian son recurrentes, y no son sino discusiones entre lo racional y lo irracional. Por ejemplo, cuando Felurian se sienta en un claro y se dedica a tejer con hilos de luz de luna que coge como si fueran sólidos, Kvothe se queda desconcertado y pregunta:

«Pero ¿cómo?», pregunté por enésima vez. «La luz no pesa, no tiene sustancia. Se comporta como una onda. En teoría no puedes tocarla.»

Felurian [...] no levantó la cabeza cuando contestó:

«demasiados pensamientos, mi kvothe. sabes demasiado para ser feliz.»

[...]No me dejé distraer. «En teoría no puedes...»

Me propinó un ligero golpe con el codo y vi que tenía ambas manos ocupadas. «dulce llama», dijo, «acércame eso». Apuntó a un rayo de luna que traspasaba las copas de los árboles hasta llegar al suelo y caer a mi lado.

[...] sin pensarlo, cogí el rayo de luna como si fuera un racimo de uva que colgara en una parra. Lo sentí brevemente en los dedos, frío y efímero. Perplejo, me quedé inmóvil, y de pronto volvió a ser un rayo de luna normal y corriente. Lo atravesé varias veces con la mano, pero no noté nada.

Felurian sonrió [...] ²¹⁸

En ese fragmento se puede ver claramente la contraposición de la racionalidad de Kvothe y la intuición o irracionalidad de Felurian, que solo consigue que Kvothe haga lo que ella hace cuando logra que deje de intentar entenderlo y lo haga sin pensar. La mente racional sabe muchas cosas, pero el subconsciente es feliz, como indica Felurian, puesto que, al saber menos, actúa con mayor naturalidad. Conversaciones de este tipo,

²¹⁸ *Ibidem.* (p. 811). De nuevo, las mayúsculas que faltan han sido omitidas conscientemente por el autor.

de las cuales hay varias a lo largo de la estancia de Kvothe en Fata, evidencian la contraposición que se establece entre Kvothe y Felurian, entre la mente consciente y racional y el subconsciente.

Es más que evidente que una disquisición como esta es imposible, además de anacrónica, en los cuentos y leyendas originales de los celtas, así como en el ciclo artúrico y las novelas de caballerías, pero hoy, tras las teorías de Freud y el psicoanálisis, la contraposición entre lo racional y lo irracional es algo que preocupa al lector moderno, por lo que es normal que aparezca en la literatura reflejado, como es este caso.

Cuando, finalmente, Kvothe se marcha de Fata, es como si volviera al mundo de la racionalidad. Cuando estaba en Fata, había notado una especie de presencia proveniente de todas las cosas, como si todo estuviera vivo, lo que nos recuerda al animismo de la religión celta. Pero cuando Felurian le lleva de vuelta al mundo de los mortales, esa sensación desaparece, la sensación de la atmósfera cambia. Notablemente, también cambia el estilo tipográfico de los diálogos de Kvothe en cuanto pisa el reino de los mortales, y el autor vuelve a transcribir sus diálogos con guiones:

Cuando abrí los ojos, supe que aquel bosque no era el mismo por el que iba caminando unos momentos antes. La extraña tensión en la atmósfera había desaparecido. Aquello era el mundo de los mortales.

Me volví hacia Felurian.

-Mi señora -dije-. No tengo nada que darte antes de partir.

«solo la promesa de que regresarás», repuso ella con una voz suave [...]

Sonreí.

-Me refería a que no tengo nada que regalarte, señora.

«solo tus recuerdos.» Se acercó a mí.

Cerré los ojos y le dije adiós con pocas palabras y profusos besos.²¹⁹

Nótese que, aunque la tipografía de las intervenciones de Kvothe ha vuelto a la normalidad, la de Felurian sigue igual que antes, una manera de expresar su naturaleza feérica y onírica, que sigue manteniendo aunque esté en el mundo de los mortales. Los diálogos ya no riman entre sí (tampoco en la versión inglesa), porque ya ha ‘despertado del sueño’ que suponía haber entrado en el mundo de las fatas.

²¹⁹) *Ibidem.* (p. 833). Al igual que las veces anteriores, las mayúsculas que faltan han sido omitidas deliberadamente por el autor.

Así concluye la aventura de Kvothe en Fata, volviendo después a la Universidad, pero, por supuesto, no se va de Fata con las manos vacías. Tal y como ocurre en las obras del ciclo artúrico y en las novelas de caballerías, la fata hace un regalo al héroe: en este caso es lo que llaman un *shaed*,²²⁰ una capa de sombras, tejida con luz de estrellas y luna, que protege a su portador y le hace invisible en la oscuridad. Este elemento entronca directamente con la evolución, de la que ya hablamos, por la cual las fatas pasan ya en el ciclo artúrico a conceder regalos a los héroes a los que ayudan, regalos sólidos y tangibles, en vez de los favores más inmateriales que ofrecían en la mitología céltica original, como librar de enfermedades al ganado, como en el cuento citado en el apartado 3.1.1.²²¹

²²⁰ Obsérvese el sonido gaélico de la palabra, hecha con la misma intención que la canción citada en las páginas 63-64.

²²¹ Parry-Jones, D. (1992). *Op. cit.* (p. 19).

4. Conclusiones

Tras analizar en detalle el mito del hada, desde sus primeras manifestaciones célticas hasta la literatura fantástica, pasando por el ciclo artúrico, las novelas de caballerías y la novela romántica, hasta llegar al siglo XX y XXI con la novela de fantasía actual, podemos ya ofrecer unas conclusiones sobre todo lo investigado.

En primer lugar, queda claro que la mitología y el folclore célticos tienen una extraordinaria fuerza que les ha permitido sobrevivir desde sus inicios hasta hoy, pasando por todas las manifestaciones literarias que la historia de la literatura iba proporcionándoles. En concreto, el mito de las fatas, en el que nos hemos centrado, ha ido modificándose y evolucionando, permitido esto último por sus miles de facetas y variaciones. Ya que las fatas no son una única criatura, sino una familia enormemente extensa, en ella el escritor encuentra siempre un modelo, un tipo, que se ajuste a sus necesidades.

Por lo tanto, podemos concluir que las fatas han demostrado ser un motivo literario tan persistente e importante en la literatura como cualquier otro, de gran importancia en el pasado, en el presente y, con toda seguridad, también en el futuro, digno por ello de estudio y atención académica.

En la actualidad, en un momento en el que el hombre busca nueva espiritualidad en viejos modelos, debido tal vez al desengaño o agotamiento de los actuales, la mitología céltica, al igual que la nórdica, emerge como una opción, una de las muchas alternativas, siendo notable el hecho de que sus ritos han pervivido, en algunas zonas, hasta hoy.

En las novelas de fantasía actual se han realizado muchos cambios con respecto a las fatas de la tradición original céltica, y ninguno sin motivo. Es reseñable, por ejemplo, el peso que de pronto ha adquirido el hierro, anatema para hadas y demonios, y cómo se han empezado a crear nuevos materiales a los que son vulnerables cada uno de los seres fantásticos. Suponemos que estos cambios pueden deberse a una influencia de los videojuegos y los juegos de rol en la literatura, pues se aprecia en las novelas de fantasía actual el traslado de estructuras y modelos propios de los videojuegos y juegos de rol a la literatura, con conceptos tales como el equilibrio de poder.

Las modificaciones del mito en la novela de fantasía actual nos hablan, como dijimos en la Introducción, de los miedos y anhelos de nuestra sociedad. En concreto,

los cambios respecto a la tradición dados en las obras analizadas giran en torno al problema de la verdad; a la contraposición de la leyenda con la realidad, primero, y a lo peligroso de la verdad cuando se usa para el mal, por último.

En el primer caso, observamos un interés muy claro por crear historias con aspecto de leyendas, para luego desvelar la ‘verdad’ que se esconde tras ellas, verdad aún más impresionante que la leyenda. Esta nueva temática tiene bastante fuerza en la actualidad, y en las obras analizadas se repite asiduamente, por lo que es de esperar que se desarrolle en años venideros.

En el segundo caso, la preocupación por el uso malvado de la verdad evidencia una realidad social en la que la población se siente engañada y manipulada; es el temor que representan seres terribles como el Cthaeih, capaces de provocar grandes desastres. En un mundo como el nuestro, en el que con la manipulación de la información y la retorcida interpretación de la verdad se puede hacer más daño que con las simples mentiras, está claro que este miedo va a encontrar un gran arraigo, por lo que esta nueva característica de las fatas se desarrollará muy probablemente a la par que la disyuntiva entre leyenda y realidad en el futuro cercano.

En resumen, hemos comprobado cómo el mito de las hadas ha pervivido desde sus orígenes en la antigua mitología celta, se ha ido adaptando a cada corriente literaria, está plenamente vivo en la fantasía actual. Demuestra, por tanto, ser un mito necesario.

5. Bibliografía

5.1. Fuentes primarias

- Anónimo. (1974). *Beowulf y otros poemas antiguos germánicos (s.VII – VIII)*. Barcelona: Seix Barral. Texto original, traducción, prólogo y notas de L. Lerate.
- Bécquer, G. A. (2004). “Los ojos verdes” en *Rimas y Leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Edelvives. Edición de J. M. Martín Martínez. (pp. 111-119).
- Clare, C. (2009-2017). *Cazadores de sombras (saga de varios títulos)*. Barcelona: Destino.
- Cotrina, J. A. (2009-2012). *El ciclo de la luna roja* (trilogía compuesta por *La cosecha de Samhein*, *Los hijos de las tinieblas* y *La sombra de la luna*). Barcelona: Hidra.
- Garci Rodríguez de Montalvo. (1998). *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra. Edición de J.M. Cacho Bleca.
- Geromini, C., Jackson, W. y Luske, H. (1953). *Peter Pan* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Martin, G. R.R. (2013). *Festín de cuervos*. Barcelona: Gigamesh.
- Paolini, Ch. (2004-2011). *Legado* (tetralogía compuesta por *Eragon* [2004. Traducido por S. Kómet y E.de Hériz] *Eldest* [2005. Traducido por S. Kómet y E. de Hériz]; *Brisingr* [2008. Traducido por J. Rizzo y C. Isern]; *Legado*, [2011. Traducido por J. Rizzo y C. Isern]). Barcelona: Roca editorial.
- Poe, E.A. (1998). “El retrato oval”, en *Cuentos completos*. Edición y traducción de J. Cortázar. Madrid, Alianza. 67-68.
- Rosaspini Reynolds, R. C. (ed.) (1999). *Cuentos de hadas celtas: gnomos, elfos y otras criaturas mágicas*, Buenos Aires: Ediciones Continente.
- Rothfuss, P. (2009-2011). *Crónica del Asesino de Reyes* (trilogía compuesta por *El nombre del viento* [2009]. *El temor de un hombre sabio* [2011]). Barcelona: Plaza & Janés. Traducción de G. Rovira.
- Rowling, J.K. (1997). *Harry Potter and the Philosopher’s Stone*. Londres: Bloomsbury.
- (2007). *Harry Potter and the Deathly Hallows*. Londres: Bloomsbury.
- Sapkowski, A. (2005-2010). *La saga del brujo* (8 libros). Madrid: Alamut.
- Tolkien, J. R. R. (2007). *Obra completa*. Incluye los seis libros básicos de Tolkien en edición de lujo: los tres volúmenes de *El Señor de los Anillos* (*La Comunidad del*

Anillo, Las dos torres y El retorno del Rey), El hobbit, El Silmarillion y Los hijos de Húrin. Barcelona: Ediciones Minotauro.

Torquemada, A. de (2012), *Jardín de Flores Curiosas*. En *Lemir*, 16: 605-834. Edición de E. Suárez Figaredo.

Villaamil, Raquel (2017). *El aviso de los cuervos*. Barcelona: Roca.

VV.AA. (2001). *Draconomicón: el libro de los dragones*. Barcelona: Devir Ibérica.

5.2. Fuentes secundarias

Alberro, M. (2004). *Diccionario mitológico y folklórico céltico*. A Coruña: Briga Edicions.

Alborg, J.L. (1989). *Historia de la literatura española III. El siglo XVIII*. Madrid: Gredos.

Alvar, C. (1991). *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*. Madrid: Alianza Editorial.

Ariosto, L. (2002), *Orlando Furioso*, 2 vols., edición de C. Calvo y M.N.Muñiz. Madrid: Cátedra.

Bernárdez, E. (2014). *Los mitos germánicos*. Madrid: Alianza Editorial.

Buxton, R. (1994). *Imaginary Greece. The contexts of mythology*. Cambridge, CUP.

Briggs, M. (s. d.). "Silver Bullets" consultado en línea el 1 de julio de 2017 en <http://hurog.com/articles/silver/silverbullets.shtml>

Cáceres Blanco, R. (2015). *Narrativa de mundos imaginarios: Poética para una épica moderna. De La serpiente de Uróboros a La canción de hielo y fuego* (Tesis doctoral). Madrid: UAM

(disponible en <https://repositorio.uam.es/handle/10486/668020>).

Cacho Blecua, J.M. (1979). *Amadís: Heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa Editorial.

Cirlot, V. (2016). *Hadas: lo maravilloso femenino* [Conferencia en el ciclo *Hadas, brujas y sirenas*. Madrid: Fundación Juan March, 9/2/2016].

(disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gcXcrBkmHl4> [Consultado el 24 de junio de 2016]).

Cooper, J.C. (2000). *Cuentos de hadas: alegorías de los mundos internos*. Madrid: Sirio.

Ellis, P. B. (2001). *Druidas: el espíritu del mundo celta*. Madrid: Oberon.

- Fernández, L.M. (2006). *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas en los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Flahaut, F. (1998). “Imaginación y mitología. La literatura contemporánea (Tolkien, Lovecraft) y la ciencia ficción” en *Diccionario de las mitologías*. Volumen IV. Eds. V. Cirlot, J. Pòrtulas y M. Solana. Barcelona: Ediciones Destino. 673
- García Gual, C. (1995). “Breve presentación”, *1616 Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, 9: 7-8.
- Gillespie, G. (1995). “La literatura comparada en los años 90 en Estados Unidos”, *1616 Revista de la sociedad española de Literatura General y Comparada*, 9: 39-50.
- Guillén, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Goñi Pérez, J.M. (2014). “Reflexiones en torno al concepto de lo fantástico en la segunda mitad del siglo XIX: el lector”, en *De lo sobrenatural a lo fantástico: Siglos XIII-XIX*, Eds. B. Greco- L. Pache Carballo. Madrid: Biblioteca Nueva. 215-251.
- Huygen, W. (1983). *Los gnomos*. Toledo: Montena. Traducido por A. Azcárraga y F. Ramos.
- Jackson, R (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. Londres-Nueva York: Methuen.
- Lara Alberola, E. (2010). *Hechiceras y brujas en la literatura española de los Siglos de Oro*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- López Santos, M. (2010). “La oscuridad que regresa. La fascinación por la muerte en la novela gótica española”, en *Necrofilia y necrofobia: representaciones de la muerte en la cultura hispánica*, ed. R. de la Fuente Ballesteros y J. Pérez-Magallón. Valladolid: Cultura Iberoamericana. 229-246.
- Lovecraft, H. P. (2002). *El horror sobrenatural en la literatura y otros escritos*, Madrid: EDAF.
- Martín Jiménez, A. (1998). “Literatura General y Literatura Comparada: la comparación como método de la Crítica Literaria”, *Castilla: Estudios de literatura*, 23: 129-150.
- McKeown, J.C. (2011). *Gabinete de curiosidades romanas*. Barcelona: Crítica. Traducción de J. Rabasseda.
- Mérida Jiménez, R. M. (1994). “Urganda la Desconocida o tradición y originalidad”. En Toro Pascua, M^a I. (ed.). *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de*

- Literatura Medieval* (623-628). Salamanca: Biblioteca Española del Siglo XV, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. 625-626.
- Molina Foix, J.A. (2005), *Ondinas. Las ninfas del agua*, Madrid: Siruela.
- Molpeceres, S. (2014). *De héroes clásicos a superhéroes del cómic: la necesidad de los mitos, de la Antigüedad hasta hoy* [Conferencia en el curso *Héroes, dioses y otras criaturas: mitos clásicos y modernos en la cultura popular actual*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 16/10/2014].
- Navarro Ortega, F. (2016). *Los monstruos en la novela de caballerías*. Valladolid: Universidad de Valladolid (Trabajo de Fin de Grado).
- Parry-Jones, D. (1992). *Welsh Legends and Fairy Lore*. Londres: Barnes and Noble.
- Pedrosa, J. M. (2013) “El ocaso de las hadas: mitologías del triunfo de lo civilizado sobre lo salvaje y de la religión sobre la magia”, *Litterae Vasconicae*, 13: 87-133.
- Pujante, D. (2006), “Sobre un nuevo marco teórico metodológico apropiado a la actual temalogía comparatista en España” *Hispanic Horizon*, 25: 82-115.
- Roas, D. (2011). *Voces de lo fantástico*, Madrid: Páginas de espuma.
- Stenström, A. (2003). “¿Una mitología? ¿Para Inglaterra?”, en *Tolkien o la fuerza del mito. La tierra media en perspectiva*, ed. E. Segura y G. Peris. Madrid: Libroslibros.
- Swiggers, P. (1982) “A New Paradigm for Comparative Literature”, *Poetics Today*, 3: 181-184.
- Tolkien, J.R.R. (1997) “Sobre los cuentos de hadas”, traducido por J. C. Santoyo y J. M. Santamaría, en *Árbol y Hoja y el poema Mitopoeia*, Barcelona: Minotauro. 15-16.
- Villalón, C. de (1990). *El Crotalón*. Ed. de A. Rallo. Madrid: Cátedra.
- VV.AA. (1996). *Diccionario de la mitología griega y romana*. Madrid: Espasa Calpe. Traducido por A. Gallardo Laurel.
- VV.AA. (2003). *Manual de monstruos*. Barcelona: Devir Ibérica.
- VV.AA. (2004). *Frostburn: Mastering the perils of ice and snow*. Renton: Holtzbrinck Publishing.
- Wellek, R y Warren, A. (1966). *Teoría Literaria*. Madrid: Gredos.