

Dragana B. Vukićević y Jasna Stojanović

**EL VIAJE FANTÁSTICO EN LA LITERATURA SERBIA
DEL SIGLO XIX**

RESUMEN. Nuestro análisis del viaje fantástico en la literatura serbia del siglo XIX apunta hacia varios conceptos de lo fantástico, su instrumentalización y subordinación a los usos dominantes de la producción escrita. En el plano narratológico lo fantástico era por lo general relegado al nivel intradiegético del relato, para poder, desde la perspectiva del narrador extradiegético, ser descubierta su función manipuladora y negada la estabilidad ontológica del mundo fantástico. El τέλος de lo fantástico no residía en él mismo, sino que lo fantástico servía como *ancilla* de la razón, de lo ético o de la religión. Los ejemplos aducidos se proponen presentar múltiples simbiosis textuales: el *telos* de lo mimético y la estética del texto fantástico. Sirven para demostrar que lo fantástico se liberó con lentitud y dificultad de la presión del texto mimético en la literatura oficial.

PALABRAS CLAVE: Lo fantástico. Viaje. Mimesis. Literatura serbia. Siglo XIX.

ABSTRACT. Our analysis of fantastic journeys in XIX century Serbian literature points to several concepts of fantastic, its instrumentalization and subordination to the dominant writing practices of the time. On the narrative plan, fantasy, therefore, was most often moved to the intradiegetic level of the story, aiming to expose its manipulative function from the position of an extradiegetic narrator and to deny the ontological stability of the fantastic world. The fantasy *telos* was not in itself – the fantasy was the *ancilla* of the *ratio*, morale or faith. The examples that follow are the recognition of textual symbiosis of the *telos* of the mimetic and the aesthetic of the fantastic text. They point to what extent the fantastic has long and slowly freed from the pressure of the mimetic text in official literature.

KEYWORDS: Fantasy. Travel. Mimesis. Serbian literature. XIX century.

Los viajes más tempranos a través de otros tiempos y espacios (cuya medida no está limitada por restricciones propias al ser humano) están

vinculados a la literatura medieval serbia¹. El tiempo eterno y el espacio del más allá han abierto el camino a la narrativización de los viajes imaginativos a los mundos inferiores (motivo de la catábasis) o a los espacios edénicos. Aunque en su estudio sobre el desarrollo de lo fantástico en las letras serbias, titulado *Jardines de lo irreal (Вртови нестварног)*, Sava Damjanov observa que «la primera corriente literaria fantástica que corre derecha hacia el prerromanticismo es la que proviene de nuestra literatura medieval y de la literatura religiosa en general», dejaremos este tipo de relato de lado. La razón por la que excluimos las interesantísimas descripciones de los pecadores en los mundos subterráneos o representaciones de los jardines edénicos reside en el *telos* de la escritura. Nos dedicaremos a los viajes que no tienen un itinerario bíblico ni una «proyección de lo sagrado» (Damjanov), los que se encuentran fuera de la órbita del «único libro verdadero» y los que son el resultado de un

¹ La evaluación de la duración del viaje mediante unidades temporales solía vincularse al *chronos* (cronología histórica y lineal), al tiempo biológico del individuo (en relación con las etapas vitales y el tiempo psicológico subjetivo), mientras que la tercera corriente estaba relacionada con la realización de la justicia y la salvación – *kairos* (el tiempo axiológico y escatológico). La literatura oral, con su simbolismo ritual y mágico, conserva el concepto del Tiempo como Juez, de lo que da constancia el refrán: «El poder de cada uno depende del tiempo, mientras que el divino es eterno» (*Свачија је сила до времена, а Божија до вијека*. Вук, *Пословице*, 1813). Los viajes de los peregrinos descritos en los proskynetariones también tienen lugar en espacios y tiempos paralelos – mientras viajan por los espacios físicos, describen los caminos polvorientos y sus cuerpos cansados, mientras que en el plano simbólico este mismo camino está descrito como el camino de Cristo.

acto estético, o sea imaginados como mentira, una bella mentira, y cuyo sentido de recepción es exactamente opuesto. En religión, ni Cristo ni la Resurrección son fantásticos, así que lo religioso y lo fantástico aparecen como conceptos opuestos.

Empezamos el recorrido con Dositej, nuestro autor de relatos de viaje más importante y héroe cultural serbio cuyas andanzas en el siglo XVIII – el abandono del monasterio Hopovo, la educación en Esmirna y la estancia en varias universidades de Europa occidental –, han llegado a simbolizar el desplazamiento simbiótico de la cultura serbia desde los modelos bizantinos hacia los occidentales. Aunque se podría pensar que en la obra del principal escritor serbio de la Ilustración el alcance de lo fantástico es mínimo, su obra literaria es un buen ejemplo de cómo lo fantástico se manifiesta, aunque velado, en el concepto racionalista del mundo, a menudo a través de visiones alegóricas o de sueños (*La visión de Mirsa /Виденије Мирсино/* de la *Colección de varias cosas instructivas /Собранија разних наравоучителних вештеј/*) es significativo desde este punto de vista). El otro modelo de lo fantástico, más productivo, reposa en su rótulo negativo: él que cree en los mundos fantásticos imaginados se revela como ingenuo, inexperto, supersticioso y poco educado.

De acuerdo con las instrucciones de Dositej, en las novelas largas de Milovan Vidaković lo fantástico viene también instrumentalizado, y sirve para la diferenciación típicamente racionalista de la verdad y de la mentira, así como de las conversiones cognitivas de los protagonistas ingenuos o supersticiosos.

El peso del racionalismo en la época de la Ilustración y del positivismo en el Realismo han abierto el camino a la unión – a primera vista oximorónica – de la ciencia y de lo fantástico. En la Ilustración aparece «el hombre pájaro» (en las revistas se escribe sobre los globos volantes) y «el hombre máquina» (el texto de Dositej, *¿Es el hombre una máquina?*). Los grandes descubrimientos geográficos y la dicotomía rousseauiana «hombre natural vs. hombre civilizado» asimismo abrieron un campo temático importante de la literatura fantástica, repleto de personajes fantásticos y de paisajes exóticos. «Los otros, allí» frente a «nosotros, aquí» se encuentra en el foco de narraciones muy diversas – aventuras de marineros, aventureros, filósofos – ...

En la prosa sentimental de Atanasije Stojković y Milovan Vidaković el culto a la naturaleza se manifiesta mediante la idealización fantástica del paisaje y la invención del paisaje ideal, el *locus amœnus*, o sea, el paraíso terrenal. Las tematizaciones imaginativas del paraíso en la Tierra se basan en juegos intertextuales y en variaciones del género del idilio. En su libro *Nacimiento del*

género, y refiriéndose al estudio sintético de Zorica Đergović-Joksimović, *Serbia Between Utopia and Dystopia*, Bojan Jović hace una presentación sucinta de lo fantástico, incorporado al concepto del paisaje edénico terrenal, estableciendo vínculos entre este tipo de fabulación y el concepto de la existencia de otros mundos. Este vínculo es sumamente importante para nuestro trabajo (Јовић 2006: 57).

El paisaje edénico y fantástico y los espacios infernales se conceptualizan de dos maneras: o se vinculan a la fase *post mortem* y actúan en función de la ética cristiana (según la ecuación: tal y como te portas en este mundo, tal castigo o premio obtendrás en el otro), o se relacionan con espacios periféricos y/o aislados – con los viajes al fin del mundo o con el tema de los hombres salvajes (y aquí, además del final del espacio geográfico, hay que tener en cuenta también el acabamiento del mundo humano²).

En la literatura serbia del Prerromanticismo el «uso» didáctico de lo fantástico (Damjanov lo denomina «justificado» o lo «fantástico en clave») supera lo imaginativo autorreferente (lo fantástico sirviendo a sí mismo, como

² Recordamos que este tipo de saber era considerado como delito – en el *Infierno* de Dante se encuentra el viajero incansable, Ulises.

manifestación lúdica de la imaginación y de la fantasía). El siguiente ejemplo es significativo para este punto.

Las descripciones de mundos nuevos y de hombres nuevos **no se encuentran en el marco de los relatos fantásticos**. La conquista de América por los españoles ha tenido sus variantes “serbizadas” en las obras de Joakim Vujić, pero más de tipo ideológico que imaginativo. En su libro *Historia de la etnología serbia* Ivan Kovačević proporciona este cuadro gráfico:

los protagonistas	los protagonistas	grado de civilización	nivel de la fábula	nivel de la fábula	nivel moral
los peruanos	los indios	salvajes	los oprimidos	generosos	morales
los españoles	los europeos	civilizados	los opresores	cruels	amorales

Kovačević destaca que la oposición se desarrolla hasta formar una **nueva estructura** en la que la lucha de los españoles contra los indígenas se transforma en lucha de los turcos contra los serbios y termina concluyendo: «Mediante esta transformación el motivo del buen salvaje desaparece de las letras serbias de la primera mitad del siglo XIX» (Ковачевић 2001: 237)³. Apuntamos que el

³ Kovačević subraya la estabilidad de esta oposición que se repite en la literatura serbia, citando los versos de Jovan Sterija Popović de su obra *El educado (Изображенник)*: «El turco Bayazid y Pizarro el español / siembran el dolor por el mundo / ¿es mejor éste que Europa / o Asia dio primero?» (Ковачевић 2001: 238).

potencial fantástico del motivo (el viaje hacia el Otro, el Desconocido) ha quedado prácticamente anulado mediante esta intervención ideológica.

Nuestra introducción extensa ha servido para explicar las aberraciones de lo fantástico en la literatura serbia del siglo XIX y su fusión discursiva con varios conceptos: el cristiano (procedente de la Edad Media tardía), el ilustrado (moralizador o racionalista), o el sentimental. Dejamos los paisajes edénicos y los buenos salvajes como contenidos propensos al florecimiento de lo fantástico, para fijarnos en obras con un potencial imaginativo más pronunciado. Analizaremos el motivo del viaje cósmico en la obra de Jovan Sterija Popović, Jovan Subotić y Dragutin Ilić. En su libro *Nacimiento del género*, Bojan Jović apunta que la Luna «es el destino preferido de los viajes fantásticos utópicos o de la ciencia ficción anticipada» y por ello le dedicamos una atención especial (Јовић 2006: 30)⁴.

⁴ Sobre los viajes a la Luna, desde Luciano hasta el siglo XIX, ver: Hope Nicolson, *Voyages to the moon*, New York, Macmillan Co, 1948.

Sterija y la Luna

En la comedia de título elocuente *Mentira y Archimentira* (*Лажа и Паралажа*, 1830) los protagonistas que viajan a la Luna de hecho tienen los pies bien puestos en la tierra, hecho acentuado por su voracidad picaresca – tanto literal como simbólica –, por los bienes materiales de este mundo («vengo a llenar mi barriga pero también quiero conseguir casa»⁵. Стерија 2006: 41). En esta comedia dos granujas se presentan falsamente como barón y criado en su intento por seducir a una doncella casadera rica. La conversación mantenida en casa de la chica es una sarta de historias inventadas en las que las extrañas aventuras vividas en Madrid sirven de preámbulo para periplos – más extraños aún – en la Luna.

La serie de mentiras vinculadas con Madrid empieza con la descripción de la ciudad, que tiene «solo de iglesias, sesenta mil; ciento treinta y cinco mercados grandes, mientras que los pequeños ni se pueden contar. En el mercado de San Espiridón el horizonte está colgado en el aire, y todo hecho de diamantes, es decir con el sol, la luna y las estrellas. Allí nunca se encienden las farolas, como en otras ciudades, puesto que este sol diamantino ilumina toda la ciudad» (Стерија 2006: 19). España se describe como el país de la moda, de los

⁵ «дошао сам да зајазим трбу пак оћу да се окућим».

buenos modales y de la educación («ningún país se puede igualar a España»⁶. Стерија 2006:19). El cuento inventado sobre los mesones madrileños desenmascara la motivación inicial del falso barón, que está pasando hambre y quiere comer. Por ello fantasea que en el mesón «los pollos se degollan solos, se despluman y limpian solos, se pinchan al espeto, se asan y se traen a los clientes e incluso allí se despedazan por sí solos, para que los clientes no tengan que molestarse»⁷ (Стерија 2006: 19). La descripción tiene una función compensatoria, pero es a la vez prolegómeno de otra mentira⁸. El Madrid de los dos granujas será el escenario de otros eventos fantásticos – de un mar ardiendo en llamas (mentira del falso barón, Aleksa), de unas galeras quemadas y de pescado frito escupido por el mar (mentira del falso criado).

En sus mentiras megalomaniacas, el Munchausen serbio pasará del viaje a Madrid a un destino más extraño aún y a un libro de viajes que tiene la intención

⁶ «јер нема земље преко Шпаније».

⁷ «пилићи сами закољу, сами очупају, очисте, натакну се на ражањ, исепеку се, и донесу гостима, пак и ту јошт сами се истранцирају, да се гости не труде».

⁸ En las interpretaciones del falso criado (hambriento, por cierto) el viaje a la Luna se describe en categorías gastronómicas compensatorias. En la Luna «los caminos están hechos por salchichas, las paredes de hielo» (Стерија 2006: 36).

de publicar en seis idiomas. No obstante, el relato del viaje a la Luna no es fruto de su imaginación atrevida y desenvuelta, todo lo contrario: el protagonista no le da rienda suelta a su fantasía, sino que la mantiene muy controlada y con una única función: engañar a la rica e ingenua casadera Jelica. El bribón moldeará su historia en base a las preguntas de la joven. En clave de Borges y Pavić, presenciamos el juego en que la protagonista, lectora de novelas, irá «creando la realidad» según la ficción novelesca (primer nivel de transferencia), el impostor «creará la historia» según la realidad inventada por su interlocutora (segundo nivel de transferencia) y el diálogo transcurrirá en un intercambio dinámico de situaciones narrativas: a) situaciones reales (Jelica y el embustero Aleksa), situaciones ansiadas (Jelica como lectora de novelas; ella es, sucesivamente, Amalia, Lidia, Zoraida y Genoveva) y situaciones imaginadas (Jelica como futura esposa del rico, educado y enamorado barón). El diálogo iniciado a raíz de la pregunta que ella plantea («¿Qué tal lo habéis pasado en la Luna?») revelará lo siguiente: a) las maneras de divertirse y la importancia del galanteo para las chicas de las familias urbanas de la Serbia de entonces; b) la utilización artificiosa de palabras alemanas y de los modelos culturales imitativos característicos para la cultura serbia de la época del Biedermeier (la actitud hacia la lengua revela las relaciones imperantes en la monarquía de los Habsburgo; c)

la codiciada aristocratización de las capas urbanas de la sociedad; d) la construcción novelesca de la realidad. El cuento inventado por el impostor sirve para dominar y manipular el deseo de Jelica de convertirse en heroína novelesca (ella es una víctima ideal porque – «esta tonta se ha enamorado de los libros» – «она се ћурка заљубила у књиге»).

Con la descripción del baile en la Luna Sterija empieza el juego semiótico de alteración de la realidad y la distorsión fantástica de lo cotidiano por la realidad ansiada por la joven y la que el impostor quiere conseguir. Todos los personajes, tanto en la Luna como en la Tierra (en el palacio real y en la casa de Jelica), se encuentran en una posición parecida – se divierten (en alemán serbizado: «они унтерхалтују»). La escena en la que el protagonista corteja a la emperatriz lunar y empieza la fiesta bailando con ella proviene de las novelas sentimentales sobre amores desdichados.

Con el fin de resaltar la fingida ventaja de Jelica respecto a las demás doncellas – las que viven en la Luna, se entiende –, el falso barón inventa una novela amorosa, que incorpora a la crónica de sus propias aventuras viajeras: en ella rechaza a la emperatriz lunar (quien le pregunta con voz trémula «si quisiera aceptar su mano») dado que es viuda (por lo que Jelica, en la Tierra, se le

aventaja) y que no tiene recursos como él (de manera a resaltar su propia posición económica aventajada y la buena dote de Jelica).

Lo fantástico reside en la identificación intertextual y en los diálogos de los protagonistas, quienes llegan a comprenderse por medio de la literatura. El falso barón enmarca su relato ficticio en el molde de la novela sentimental, cuya asidua lectora es Jelica («porque en las novelas es usual que los amantes sufran primero, para casarse después; y corren el riesgo de quitarse la vida a cada momento»⁹ (Стерија 2006: 28). El falso barón concluye la historia relatando cómo rechazó a la emperatriz lunar por el suicidio de ella, lo que le abre la vía para declararle el amor a Jelica y para preferirla a la emperatriz, jugando con su orgullo. En un momento dado se olvida del desenlace de su historia inventada e invita a Jelica a que, juntos, rindan visita a la emperatriz en la Luna. Es con otra mentira que conseguirá tapan retóricamente su error: la emperatriz resucitará para conocer a su competidora y luego se morirá otra vez.

Lo fantástico en Sterija no es autosuficiente. Es más bien un juego retórico destinado a impresionar a una oyente ingenua («¿Ves a esta chica? Pues la he

⁹ «јер је обично у романима да љубовници најпре страдају, пак после да се узму; иначе готови су живот себи окончати».

llevado a que se enamorara de mi como un gatito solo gracias a mi cháchara»¹⁰; Sterija 2006: 29). En otras palabras, el viaje fantástico tiene el propósito de embaucar a la joven. Sin embargo, el casamiento con la chica engatusada por la literatura que cree que lo fantástico es real y posible, no se realizará. El impostor será descubierto y su mentira sobre el viaje a la Luna percibida como un embuste egoísta. La joven está decepcionada dado que el cuento fantástico, con ella como protagonista, resulta no ser real y ella se queda sin novela – «Ah, Gott, ¿qué pasó con mi novela?»¹¹ (Sterija 2006: 48) – y sin la vida, aunque ficticia, que anhelaba.

Sterija utilizará el viaje a la Luna una vez más en su *Román sin novela* (*Роман без романа*, primera parte publicada en 1838, la segunda sin publicar). Esta vez el viaje fantástico no está motivado por mentiras sino por el sueño que lleva al narrador a un prado siempre floreciente, en el que residen las sombras de asnos muertos. El sueño tendrá una función cognitiva puesto que el protagonista despertará teniendo una revelación: «primero, hay que estar satisfecho con su

¹⁰ «видиш ли ову девојку, тако сам је речима довео, те се заљубила у мене као маче».

¹¹ «Ах, Gott, шта се од мог роман учини.»

condición, y segundo, el hombre no tiene que aspirar a tener algo que no le está dado por naturaleza»¹² (Стерија 1998: 79).

Sterija parodia los diálogos filosóficos de Platón: el país de los asnos es el correlato paródico del país de la gente que piensa, y el diálogo de los asnos parodia el diálogo de los filósofos. Tres asnos importantes de por vida, a los que el protagonista, soñando, sorprende mientras están en «discusión vehemente» son el asno de Barlaam, de Mahoma y de Sancho Panza. El asno de Mahoma interviene en la conversación contando cómo viajó a la Luna. Su filosofía asnil consiste en preocuparse por su panza y por no tener curiosidad. El asno de Sancho Panza revelará también su credo hedonístico: «Te tapas los oídos mientras mordisqueas una brizna o pajita, y dejas el mundo y el destino que sigan el curso definido por los Dioses»¹³ (Стерија 1998: 79). En su ficción inventada el asno de Mahoma explica cómo, estando en la Luna, regaló a los asnos lunares sus orejas cortadas, con cuya longitud éstos se quedaron asombrados, y que por ello se mereció una oda. En este caso lo fantástico sirve para ridiculizar tanto a los autores de odas cuanto sus destinatarios. De hecho, la

¹² «прво, да треба с својим стањем задовољан бити, друго да човек никада за оним не тежи на што није од природе обдарен».

¹³ «Оклопиш уши, пак лепо грискаш своју травчицу или сламу, а свет и судбину остављаш нека оди као што су богови уредили.»

novela entera es una parodia de las prácticas dominantes de escritura y de lectura automatizada. El título es elocuente – *Román sin novela*¹⁴. Sterija critica no solo a los autores de odas sino también a los autores de biografías (parodiadas con «hagiografías de asnos célebres») y de diarios (el antitexto paródico *Diario de Mahoma, sobre su viaje a la Luna* /Дневник Муамедов, приликом његовог путовања у Месецу/).

El narrador comprometido de Sterija parodia en alternancia los modos de novelar y las maneras de lectura. Sus lectores son anónimos, pero no indeterminados: son lectoras parecidas a sus heroínas presumidas, interesadas tan solo en la moda y en casarse. Y en cuanto al libro sobre el viaje a la Luna, a ellas les interesa cómo son las mujeres en la Luna, qué tipo de gorro y de sombrero llevan, qué zapatos, cómo hablan... Las mujeres de la Luna son antípodas de las mujeres en la Tierra (las de la Luna no llevan sombreros, van descalzas, tienen tres pies de altura – lo que viene a decir que miden menos de

¹⁴ Podría decirse que la novela de Sterija va creándose mediante repetidas desintegraciones paródicas. A diferencia del *Quijote* cervantino (mencionado a menudo), su estructura paródica desintegra el molde de la novela, que se va quedando sin personajes, sin fábula, sin final...

un metro –) y hablan muy poco¹⁵. Como fenómeno muy insólito el narrador describe una especie de hierba lunar insólita, que cae sobre la Tierra cada siete años. Sterija apunta una fórmula de cuento de hadas para la preparación de esta hierba, cuyo poder reside en poder averiguar los secretos de los demás. El inciso digresivo apunta hacia la crítica de los maridos en la Tierra que tienen parámetros dobles para los secretos, dependiendo de si son suyos o de sus esposas. Las mujeres de la Luna, azules y verdes, utilizan el color azul y el verde para maquillarse, pueden casarse cuantas veces quieren, no cocinan porque allí «las gallinas y los patos se asan solos y están ansiosos por que alguien los coma»¹⁶ (Стерија 1998: 87). En la Luna no hay criadas pero en el baile las señoras son seleccionadas según la talla de sus pies – «En la Luna se acostumbra preferir a la mujer que tenga los pies más diminutos»¹⁷ (Стерија 1998: 87).

A uno le da la impresión que el relato sobre la Luna y las aventuras del protagonista no son fantásticos para nada, sino que sirven para que los personajes puedan sentirse libres, coquetear más libremente y mencionar temas

¹⁵ Sirviéndose de un inciso digresivo, Sterija aduce, irónica y cómicamente, las ventajas de las mujeres en la Tierra: «no obstante, su charlatanería, que, semejante a la piedra de molino, no para de dar vueltas, origina la circulación de la sangre /.../».

¹⁶ «тамо кокошке и патке саме пеку и једва чекају да и тко једе».

¹⁷ «У месецу је обичај да жена колико мању ногу има, толико веће преимућство добија.»

de la actualidad del escritor. Tenemos aquí una conceptualización polémica de la «mujer exitosa» – charlatana, maquillada, a la moda, poco educada y desinteresada por los asuntos domésticos.

En la interpretación del escritor serbio, el viaje a la Luna es el antípoda de los viajes a las localidades que Sterija visitó. De hecho, no hay viaje, así que el autor incorpora a la anti-novela un anti-diario – la Luna «no se ve», no se puede caminar sobre ella; solo se mencionan sus mujeres, que son diferentes. El relato sobre el viaje a la Luna no es fantástico por definición (en el sentido que le da Todorov, o sea desprovisto de significado alegórico, figurativo)¹⁸, sino ético y poético. Ético, dado que las mujeres de la Luna son el reflejo, o mejor dicho el negativo, de la mujeres de la Tierra (superficiales, frívolas, obsesionadas por la moda, el galanteo y las posibilidades de casarse); poético, porque a través de los personajes se cuestionan las disputas filosóficas y los diálogos de Platón, yuxtaponiéndose géneros que filtran imágenes del mundo incompatibles: recetas

¹⁸ En su estudio dedicado a lo fantástico en la literatura serbia (*Jardines de lo irreal*), Sava Damjanov resume la observación de Jovica Aćin: «Y es precisamente en este punto, en esta dicotomía platónica (*mimesis* vs. *phantastika* /nota de las autoras/) que Aćin funda su comprensión de la literatura fantástica: las imágenes-fantasmas no son de segundo orden respecto a su modelo; su razón de ser y su identidad residen en ellas mismas (dado que no han sido creadas a imitación de algún ‘original’ o modelo); son creadas y crean sus propios paradigmas /.../ y lo fantástico, de esta manera, puede definirse como no-mimético.» (Дамјанов 2011: 37).

de cuentos de hadas, hagiografías, diarios, charlas, ensayos, etc. De este modo, genéricamente deformado, el relato sobre el viaje a la Luna se encuentra al borde de su desintegración, y devuelto al nivel temático-motívico del relato. Este tipo de relato fantástico (denominado «fantástico-raro» por Todorov), está cualificado por Damjanov como «relato fantástico en clave», cuya fórmula es: «acontecimiento fantástico – clave racional» (Дамјанов 2011: 56). El mismo estudioso indica la subordinación de lo fantástico a lo mimético y el efecto humorístico nacido a raíz del descubrimiento de imágenes y visiones fantásticas como engaño. Los acontecimientos ocurridos en la Luna son la transposición de la realidad, desenmascarada cómica y críticamente por Sterija – lo fantástico queda relegado al segundo plano, en comparación con la realidad en la que el autor interviene retóricamente. El relato fantástico está en la base de la narración ‘original’ sobre los contemporáneos de Sterija, preocupados más de lo debido por asuntos terrenales – combinaciones de casamiento, matrimonios concertados, la moda o la imitación de la cultura imperial dominante.

Subotić y la Luna

La categoría de lo fantástico es diferente en el *Cuento fantástico* de Jovan Subotić, escrito en 1858. El narrador autodiegético describe en detalle varios

viajes verticales muy raros – de la Tierra a la Luna y de la Luna al mundo submarino¹⁹. El protagonista abandona la Tierra por la noche, alejándose de la casa y de sus padres, que se encuentran de sobremesa después de cenar. Una tarde como cualquiera se transforma en insólita cuando decide seguir una ardilla que lleva en su mandíbula una nuez de oro (La aventura empieza debajo del nogal del abuelo, en la mitología eslava árbol ctónico que tiene el poder de conectar los descendientes con sus ancestros). La búsqueda de la ardilla por el protagonista está descrita en detalles – la subida al árbol y el socorro de la diminuta ardilla agredida por otra, más grande. Siguiendo la conocida fórmula de los cuentos fantásticos en los que el animal agradecido ayuda al hombre, la ardilla de Subotić le descubre al héroe el secreto de cómo coger nueces de oro y luego cascarlas con el fin de trasladarse de un mundo a otro. Al romper la primera nuez, el joven es transportado a un palacio de cristal donde está en curso un baile de seres diminutos (de la talla de una pulgada). A diferencia de Sterija,

¹⁹ Teniendo en cuenta que las extravagancias del mundo submarino están descritas escasamente (el encuentro con la sirena y el ingerir la bebida mágica que le permite respirar bajo el agua) y que, contrario a las convenciones de los cuentos fantásticos, el protagonista no utiliza todas las cinco nueces sino solo dos, se impone la cuestión del acabamiento de este cuento que, después de la muerte del autor, publicó su viuda en la revista *Javor (Javor)*, tan solo en 1891.

Quaderno n. 10 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 17 (aprile-giugno 2018)

Subotić no elige espacios que corresponden a otros tantos del entorno pequeñoburgués. Su personaje abandona el baile, toma una senda de perlas para dirigirse al lago, entra en un bote y presencia una escena insólita: encima de su cabeza estallan uno a uno cohetes de los que salen niñas con alas de oro, vestidas de seda blanca, roja, azul y amarilla y que se posan en su bote, formando encima de su cabeza una bóveda de flores. Lo fantástico en Subotić es pictórico y más bien pintoresco que alegórico. Acompañado por ‘voces sumamente agradables’ (‘особито пријатних гласова’), el bote con las niñas se eleva al cielo y el protagonista llega a la Luna. El paisaje lunar viene descrito como un *locus amœnus*, salvo que en este paisaje ideal todo está de piedra y de origen mineral: la tierra no es blanda porque es de mármol, los tallos de las flores son de oro, los pétalos de piedras preciosas, los troncos de los árboles de plata, las hojas de oro y los frutos del manzano de rubí, los membrillos de oro, las ciruelas de esmeraldas... Siguiendo el espíritu de los bestiarios míticos, Subotić proporciona un inventario de personajes híbridos, medio seres humanos y medio animales, que se apiñan alrededor del protagonista, atraídos por su llanto y su nostalgia por la Tierra:

«Algunos tienen cabezas como seres humanos, luego viene el cuello, y del cuello les salen alas, y luego nada más»²⁰.

«Otros tienen las piernas, el estómago y el pecho como los humanos, pero su cabeza es de pájaro, y en vez de brazos les han crecido alas»²¹.

«Otros tienen piernas y cuerpos de pájaros pero en vez de alas tienen brazos; alguno tiene una cabeza de león, otro de elefante, otro de caballo, etc.»²².

«Al final diviso algunos que tienen piernas como seres humanos pero se arrastran como serpientes, aunque tengan cabeza de humanos...»²³ (Дамјанов 2011: 315).

Aunque el protagonista expresa haber sido asustado por las voces emitidas por los habitantes de la Luna (es impresionante el catálogo de verbos utilizados por Subotić: ellos «graznan, cacarean, silban, chillan, balan, rugen, gritan» /«гачу, какоћу, сикћу, дрече, мече, ричу, вичу»/), reunidos a su alrededor, el lector no tiene la impresión que el viaje ficticio a la Luna se haya transformado genéricamente en relato de horror. Es significativa la imagen cómica de los

²⁰ «Једни имају главу као људи, па онда долази врат, а из врата им израсла крила, па више ништа немају.»

²¹ «Други имају ноге, трбух и прса као људи, али главу имају као птице, а место руку нарасла им крила.»

²² «Опет код други виде се ноге и тело као код птица, па место крила имају руке, па онда један има главу као лав други као слон трећи као коњ итд.»

²³ «Најпоследње видим неке што имају ноге као људи, а после се пружаше као змије, па онда опет имају главу као људи...»

extraterrestres «peligrosos», que «estiran sus cuellos», «como pavos, mirando y asombrándose», desde una perspectiva invertida en que el «otro», el «extranjero», el «raro» es el habitante de la Tierra.

En comparación con los viajes de Sterija, en la obra de Subotić tenemos un mayor grado de «objetivización del modelo/orden no mimético de la realidad» (construcción de Damjanov, 2011: 59). El viaje fantástico a la Luna está contado y filtrado mediante fórmulas típicas de los viajes imaginarios de los cuentos de hadas. El viaje viene descrito en detalle, con una clara separación de los mundos fantásmico y mimético. En este caso lo fantástico está «limitado» por otro texto y filtrado a través del género del cuento de hadas que lo encubre en gran medida. Ya con el título (*Cuento de hadas*) Subotić sugiere el código de lectura y define el cuadro genérico de su relato.

Ilić y los (extra)terrestres

En la literatura serbia del siglo XIX encontramos un mayor grado de independización de lo fantástico y de los viajes ficticios en la obra teatral de Dragutin Ilić, *Después de un millón de años* (*После милијун година*), publicada

en 1889. Es el primer drama de ciencia-ficción en Serbia y en el mundo²⁴. En esta «tragicomedia en tres actos y un prólogo» ya el título sugiere el cuadro temporal – la fábula se desarrolla en un futuro lejano, pero el lugar de los acontecimientos sigue siendo la Tierra. Los protagonistas son los últimos hombres vivos, el padre (Natán) y su hijo (Daniel) y sus visitantes de Mercurio y Marte (los nuevos habitantes de la Tierra) – ‘Espirimundo’ (Духосвет).

Dado que se trata de una obra teatral, las acotaciones que describen los paisajes extraños son breves:

«La escena representa un bosque espeso en un valle, en el lugar en que, hace un millón de años, se encontraba la ciudad de París. Entre las matas y los arbustos se abre una profunda caverna cubierta de viña y de helechos. Está anocheciendo.»²⁵ (Илић 1987: 323).

²⁴ Bojan Jović escribe: «Dragutin J. Ilić publica su obra *Después de un millón de años* en 1889, dos décadas y medio después de los primeros viajes de Verne al espacio, al fondo oceánico y al centro de la Tierra; por otra parte, ocho años antes de que Kurt Lasswitz y H. G. Wells publicaran sus novelas, respectivamente *Sobre dos planetas* y *La guerra de los mundos*, por las que serán mundialmente conocidos.» (Јовић 2006: 6)

²⁵ «Сцена приказује густу шумовиту долину на месту где је, пре милион година, био град Париз. Између грмља и жбуња зјапи дубока пећина обрасла вињагом и папради. Сутоп је.»

A diferencia de Sterija, Ilić no imagina mundos fantásticos metamórficos en los que lo que está ocurriendo en la Luna es ‘reflejo’ de lo acontecido en la Tierra. Justo lo contrario – lo fantástico le interesa solo si sirve para conceptualizar el tiempo y el espacio, sin seres vivos.

En esta anti-utopía se mezclan en tono tragicómico meditaciones filosóficas pesimistas sobre el destino del hombre (hasta cuando el hombre será hombre; en qué momento su existencia pierde sentido) y digresiones en las que los seres superiores se diferencian poco de las figuras típicas de la anécdota: los burladores y los burlados. La tragedia culmina al final con el suicidio de padre e hijo, que no aguantan su estado – su soledad ontológica de los últimos hombres en la Tierra – y tampoco pueden proyectarse al futuro, al ‘Espirimundo’ que ahora habita la Tierra y que carece de valores humanos básicos. La raza humana se extingue porque no hay amor. Después del suicidio del desdichado amante, el último amor que desaparece de la Tierra es el amor paternal. El suicidio del padre que se ha quedado sin hijo anuncia simbólicamente el apocalipsis y un nuevo orden en el que Padre e Hijo ya no existirán.

La vulnerabilidad existencial del género humano está reforzada por el sufrimiento emocional, el sentimiento de humillación por la inferioridad intelectual y física del hombre y por la animalización a la que está sometido (a

los últimos hombres se les encierra en jaulas para estudiarlos como especímenes raros de una especie extinguida). La intensidad dramática viene acentuada por un hábil entrecruzamiento de dos corrientes culminativas de la narración: la primera sirve para explicar la progresión, cada vez más grande, de la incompreensión mutua entre el hombre y las especies superiores que luchan por él como si de una presa científica se tratara; la segunda (la historia de amor imposible entre el terrestre y la mujer de Espirimundo, desprovista de emociones) acentúa aún más la irreconciliabilidad y la incomunicación de los dos mundos. No es grotesca solo la posición del hombre-animal en la jaula, sino la situación del hombre simbólicamente enamorado de una estatua, una mujer sin emociones.

El choque de dos retóricas – de un lado los diálogos del joven enamorado y de otro la curiosidad científica de la protagonista que analiza el amor como si fuera una enfermedad (y al enamorado como a un enfermo propenso a la bestialidad al que hay que estudiar y amansar) – produce efectos tragicómicos. Ilić proyecta hábilmente ‘imágenes’ tomadas de la realidad (especies animales en el mundo humano) al futuro (seres humanos en el mundo de seres superiores), creando visiones grotescas en las que algunos hombres asemejan a animales sin razón, predispuestos a un comportamiento salvaje. En la cadena

galáctica la posición del hombre es más cercana al mundo animal que al Espirimundo superior. La superioridad de Espirimundo es biológica (son más rápidos, pueden volar, viven más), tecnológica (viajan de un planeta a otro) e intelectual. Sin embargo, el nuevo mundo no tiene alma ni emociones. Es el antípoda del mundo humano. Ilić nos cuenta una historia de amor y mediante lo que dice el enamorado Daniel podemos seguir su desarrollo – desde la primera mirada, pasando por la ansiedad, el beso y la unión física hasta llegar al desengaño y a la muerte por no poder vivir su pasión. En los extremos de esta historia de amor imposible se encuentran un hombre y una estatua. La escena en la que Daniel abraza ‘la piedra fría’ evoca reminiscencias literarias claras (encontramos el mismo motivo en varios poemas del hermano del autor, el poeta Vojislav Ilić) y anticipa el drama de Nušić, *La mujer sin corazón* (*Жена без срца*). Este esbozo de novela amorosa resulta doblemente deficiente, primero por la inexistencia de otro ser capaz de amar y por el hecho de que el amor está siendo elaborado científicamente como si se tratara de un estado enfermizo propio de especies evolutivamente inferiores.

Aunque mediante la acumulación grotesca de malentendidos tragicómicos entre el protagonista y la fémica insensible Ilić consigue trazar el mundo del Otro, diferente del nuestro, su descripción de las relaciones entre las especies

alienígenas es menos acertada. Delineando el conflicto de los extraterrestres sobre el botín científico, Ilić no consigue delimitar lo fantástico de lo imitativo. Sus disputas, robos y la retórica política ambigua son demasiado humanos, lo que disminuye la impresión de originalidad que dejan los visitantes de otros planetas.

Concluimos este artículo con un salto al siglo XX y al relato del viaje a la Luna del conocido científico serbio Milutin Milanković²⁶. A pesar de haber limitado nuestro corpus al siglo XIX, nuestra excursión a la centuria siguiente está motivada por el deseo de seguir el desarrollo del tema de los viajes a la Luna desde el siglo XIX (la *Física* de Stojković) hasta la centuria siguiente (el

²⁶ «Considerado por muchos como el científico serbio más prominente del siglo XX, el académico y por muchos años presidente de la Academia serbia de ciencias y artes, académico de honor de varias universidades europeas, Milutin Milanković (1879-1958) era ingeniero civil, astrónomo, matemático, geofísico y fundador de la climatología moderna, ‘padre de la paleoclimatología’, de la mecánica celestial, creador de la notable obra *Cánon de la exposición de la Tierra al Sol* /*Канон осунчавања Земље*/, genio científico cuya labor ha sido justamente reconocida por los eruditos internacionales /.../. Milanković es el reformador del calendario juliano, aprobado en el Congreso paneslavo en Constantinopla en 1923 (el más puntual astronómicamente, aunque no se usa). Es solo una parte de la larga lista de los logros científicos de Milanković. De la importancia de su obra científica testimonia, entre otras cosas, la medalla de la Sociedad europea de geofísica, otorgada desde 1993 y que lleva el nombre de Milanković. Un cráter de la Luna y uno en Marte llevan su nombre, así como un planeta entero (este honor les pertenece también a los serbios Nikola Tesla y Mihailo Pupin /.../» (Опачић 2011: 71).

**Quaderno n. 10 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 17 (aprile-giugno 2018)**

libro de Milanković, *A través del universo y los siglos* /Кроз вациону и векове²⁷).

Lo fantástico en Milanković es particular. Continúa la antigua tradición prerromántica propensa a imitar la aproximación acríbica y científica al tema de la existencia de otras civilizaciones y de las posibilidades de comunicación con ellas. Se trata de un tipo de literatura designado por Damjanov con el término inglés *nonfiction prose*, que oscila entre el discurso no-ficcional (científico, histórico, documental, ensayista, etnográfico, filosófico, etc.) y el literario. Casi se podría establecer un paralelo entre la *Física* de Stojković (1801-1803) y el libro de Milanković *A través del universo y los siglos* y aplicar la opinión de Deretić emitida sobre la *Física* a la obra de Milanković, intercambiando el adjetivo *científico* por *literario* (el libro en cuestión se publicó por primera vez por continuaciones en *Letopis Matice srpske* en 1926, ciento veinte años después de la *Física*). Deretić escribe: «La *Física* no es solo una obra científica. Lo

²⁷ «Dado que se trata de una obra epistolar, una *correspondencia astronómica* peculiar, algunas cartas se publicaron en la revista *Letopis Matice srpske* de 1925 a 1928, editándose la obra integral en 1928, con el subtítulo *Cartas de un astrónomo*. La siguió la segunda edición, corregida y aumentada, en alemán, impresa en Leipzig en 1936. Esta edición sirvió de base para la segunda edición serbia, publicada en Belgrado en 1943, en plena guerra. Numerosas reediciones dan fe de la buena acogida del libro, tanto en Serbia como en el extranjero. La versión final de *A través del universo y los siglos* está compuesta por treinta y siete cartas.» (Опачић 2011: 71)

literario tiene un papel importante en su composición, y numerosas páginas suyas tienen un carácter y un valor puramente literarios» (Деретић 1973: 234). La descripción que hace Damjanov de los «pasajes astronómicos» (como él los denomina) en la obra de Stojković puede aplicarse a la obra de Milanković, basta con alternar los nombres. Donde Damjanov pone ‘Stojković’ podemos leer ‘Milanković’: «volcado hacia el universo, las estrellas y los planetas lejanos, /el autor/ sueña sobre ‘la infinidad de los mundos’ e imagina un punto absoluto en el universo desde el que será posible contemplar todo el sistema cósmico» /.../, «describe el mundo solar, las lunas, los planetas habitados y las civilizaciones estelares», «mientras que los datos científicos le sirven de base para una fantasmagoría que él supera con diversas combinaciones, pasando al nivel de lo posible y lo imaginado – en contraste con el nivel científico-racional de lo experimentado y lo cierto» (Дамјанов 2011: 185). En su estudio *Obras literarias no ficcionales en la enseñanza de la lengua y la literatura serbias* (Нефикционална књижевна дела у настави српског језика и књижевности) Zorana Opačić subraya la importancia pedagógica del relato de Milanković: «El concepto de la obra de Milanković es muy eficaz y su esencia corresponde a la naturaleza de la enseñanza moderna: es una invitación al lector a prestarse a un desafío espiritual, al juego, al saber y a ser creativo. Es a través de la figura de la

amiga que el lector (o el alumno) dialoga con el narrador. Él y su amiga (su relación se nos presenta con esmero, oscilando entre el galanteo, la amistad y la relación típica alumno-profesor) regresan a algún período histórico y luego comentan lo visto y lo vivido, lo que, en su esencia, recuerda el concepto de *enseñanza temática (проблемске наставе)*» (Опачић 2011: 95). Este elemento didáctico une la *Física* de Stojković, redactada en tono ilustrado, y el relato científico-fantástico de Milanković (A este grupo pertenece el texto *A quién no le gustaría saber cuán grande es el Sol /Ко неби хтео знати колико је Сунце/* atribuido a Jovan Grčić Milenko y publicado en *Matica* en 1869). No obstante y a pesar de las similitudes, la diferencia entre estos dos textos, a medio camino entre la literatura y la ciencia, es patente: en Stojković la episteme cristiana, o la idea de la ordenación divina del mundo, es dominante y muy acentuada; en Milanković prevalece el tono personal – la gira por los mundos cósmicos está inspirada por un relato amoroso encubierto que tiene la forma de un relato de viaje imaginario al que el autor invita a la mujer amada, con la que está fascinado y cuya identidad esconde. Ella es su Beatriz, con la que visita los mundos celestiales²⁸. Incluso a veces coquetea con ella, haciendo alusiones

²⁸ «El proceso de elaboración de la obra, descrito profusamente por el autor en sus memorias (MM 1952, libro 6) revela que Milanković, reflexionando sobre la naturaleza de su

eróticas e imaginándola en bikini color celeste. Le confiesa abiertamente: «El objeto principal de mis pensamientos, al escribir esas cartas, ha sido Usted, no el universo»²⁹.

Conclusión

A pesar de haberle dado un estatus privilegiado al viaje a la Luna, considerando que había conseguido superar las «limitaciones» del concepto mimético de la literatura, nuestro análisis ha demostrado que este tema ha tenido el mismo destino que los demás temas «fantásticos» (relatos sobre las experiencias *post mortem*, ida al paraíso o al infierno, viaje al fin del mundo, a la isla desierta, al paisaje ideal, etc.). Parece como si el viaje a la Luna hubiese intensificado las posibilidades de transformación imaginativa de los mundos narrados, y en varios niveles: descripción del viaje fantástico en sí, descripción de la Luna (en el siglo XIX la Luna era más ‘fantástica’ que hoy día), descripción de los habitantes de la Luna o de otros planetas. De hecho, nuestra

‘astronomía para todos’, estaba intuitivamente preocupado por cuestiones estético-literarias. El punto de partida de la obra en cuestión ha sido el nunca escrito libro *Nuestro sistema montaños*, un texto científico-popular de astronomía, encargado por la Academia serbia de ciencias.» (Опачић 2011: 73).

²⁹ «Главни предмет мојих мисли, када сам та писма писао, били сте Ви, а не васиона.»

exploración se ha revelado ser un viaje encubierto (alegórico) en la Tierra. El mundo narrativo de lo fantástico se ha ido independizando lentamente, vinculándose a lo mimético mediante hipérboles, alegorías y estilizaciones cómicas. Los viajes a la Luna y otros planetas eran, en consecuencia, más bien construcciones retóricas pensadas para servir de comparación, de contraste, de exageración y variación genérica. En vez de separarse, el relato fantástico se subordinaba al género al que se incorporaba (en las obras de Sterija a la comedia clasicista, en Subotić al cuento, en Ilić en obras de tesis)³⁰. Es paradójico, pero es solo cuando se acercó a la ciencia que el relato fantástico se convirtió en dominante. La ciencia vino a ser la *ancilla* del nuevo género narrativo. Las páginas de este artículo dedicadas a Stojković (principios del siglo XIX) y Milanković (primeras décadas del XX) no han tenido como objetivo poner el punto final al tema, sino tres puntos, y de apuntar hacia nuevos trabajos en los que, partiendo de las obras de Lazar Komarčić (primera novela serbia de ciencia ficción – *Una estrella apagada* /*Једна угашена звезда*, 1902/, y *Kant de nuestra época* /*Кант нашег доба*, 1893/)³¹, se iniciaría una nueva exploración

³⁰ Interpretando el drama como una obra con tesis, Bojan Jović observa: «Lo que le interesa a Ilić es contrastar la Humanidad Antigua con la Nueva, es decir el contraste sentimiento/razón, moralidad/inmoralidad, amor/lógica» (Јовић 2006: 91).

³¹ Más sobre el tema en B. Jović, *Nacimiento del género*.

Quaderno n. 10 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 17 (aprile-giugno 2018)

de los viajes de ciencia ficción serbios, interpretación que seguiría la línea
Stojković – Ilić – Komarčić – Milanković...

BIBLIOGRAFÍA

Garonja Radovanac, Slavica (2015), *Književno delo Milutina Milankovića*, in Dragoljub Kojčić (ed.), *Srpski matematičari*, SANU, Zavod za udžbenike, Beograd, pp. 131-146.

Грчић Миленко, Јован (1869), *Ко неби хтео знати колико је Сунце, Матица*, 4, 1, стр. 22-23.

Дамјанов, Сава (2011), *Вртови нестварног*, Београд, Службени гласник.

Деретић, Јован (1983), *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит.

Деретић, Јован (1980), *Видаковић и рани српски роман*, Нови Сад, Матица српска.

Деретић, Јован (1973), *Славеносербски списатељ Атанасије Стојковић. У: Стојковић, Атанасије, Аристид и Наталија. Фисика. Избор, редакција, поговор и речник Јован Деретић. Београд, Нолит, стр. 227-244.*

Ђерговић-Јоксимовић, Зорица (2000), *Serbia Between Utopia and Dystopia. У: Utopian Studies. Vol. 11, issue 1, pp. 1-21.*

Илић, Драгутин (1987), *Изабране драме*, Београд, Нолит.

Пић, Dragutin (2016), *A Million years after*, http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/ilic_knjiga1.pdf [24.3.2018]

Јовић, Бојан (2006), *Рађање жанра, почеци српске научнофантастичне књижевности*, http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/jovic_radjanje.pdf [12.2.2018]

Ковачевић, Иван (2001), *Историја српске етнологије*, Београд, Српски генеалогски центар.

***Quaderno n. 10 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 17 (aprile-giugno 2018)***

Миланковић, Милутин (1997), *Кроз васиону и векове. Кроз царство науке*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

Обрадовић, Доситеј (2007), *Басне*, Београд, Академија.

Опачић-Николић, Зорана (2011), *Игра науке и фикције*, у *Наивна свест и фикција*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, стр. 71-78.

Опачић-Николић, Зорана (2011), *Нефикционална књижевна дела у настави српског језика и књижевности*, у *Исто*, стр. 87-96.

Поповић, Јован Стерија (1999), *Роман без романа*, Вршац, Књижевна општина Вршац.

Поповић, Јован Стерија (2006), *Сабране комедије*, Београд, Српска књижевна задруга.

Todorov, Tzvetan (1976), *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Seuil.

Pronunciación de los nombres serbios:

Atanasije Stojković = Atanásiye Stóykovich

Damjanov = Damiánov

Dositej = Dosítey

Grčić = Grchich

Javor = Yávor

Jelica = Yélitsa

Komarčić = Kómarchich

Kovačević = Kováchevich

Matica = Mátitsa

Milovan Vidaković = Mílovan Vídakovich

Opačić = Ópachich

Sterija = Stériya

Zorica Đergović-Joksimović = Zóritsa Díergovich-Yóksimovich