

Una lectura alquímica de *La historia interminable*

The Neverending Story as an Alchemical Piece of Work

ROBERTO CÁCERES BLANCO

Universidad Autónoma de Madrid. Campus Cantoblanco Ctra. Colmenar, km.15, 28049 Madrid (España).

tajo.arte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9889-8570>

Recibido: 26-1-2018. Aceptado: 24-4-2018.

Cómo citar: Apellidos, Nombre, “Una lectura alquímica de *La historia interminable*”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 263-292.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.263-292>

Resumen: —Se titula *La Historia Interminable* —explicó Bastián—. Por fuera es de color cobre y brilla si se mueve de un lado a otro. Tiene dos serpientes dibujadas, una clara y otra oscura, que se muerden la cola. Por dentro está impreso en dos colores... y tiene unas letras capitulares muy grandes y bonitas (Ende, 1982: 416). ¿Qué es *La historia interminable*? ¿Una novela fantástica? ¿Un libro para niños? En las décadas precedentes, el trabajo de destacados especialistas ha abierto el camino a diferentes niveles de lectura en una obra que ha demostrado ser bastante más compleja, en cuanto a lo que a su significado se refiere, de lo que podría parecer a priori. Atendiendo a su valor polifónico y siguiendo la senda de aquellos estudios que vislumbraron un sentido esotérico de la obra, observándola desde una perspectiva hermenéutica a través de sus principales elementos simbólicos, el presente artículo realiza un análisis estructural y semántico de carácter comparativo que concluye con la lectura de *La historia interminable* como un elaborado tratado de alquimia espiritual y filosofía hermética.

Palabras clave: fantasía; alquimia; hermetismo; Michael Ende.

Abstract: “It’s called the Neverending Story,” said Bastian. “It’s bound in copper-coloured silk that shimmers when you move it around. There are two snakes on the cover, a light one and a dark one, and they’re biting each other’s tails. Inside it’s printed in two different colours—and there are big beautiful capitals at the beginning of the chapters.” (Ende, 1982: 416)

What is The Neverending Story? A Fantasy novel? A children’s book? Over the decades, the studies of renowned specialists have cleared the way for many different levels of interpretation of this piece of work, which has shown itself to be much more complex regarding its meaning than it might appear at first glance. With specific attention to its polyphonic value and while following the path of these studies that have discerned an esoteric significance in the literary work, observing it from an interpretive perspective through its principle symbolical elements, this article conducts a structural and semantic analysis of the comparative character which concludes that The Neverending Story is an elaborate discourse on spiritual alchemy and Hermetic philosophy.

Keywords: fantasía; alquimia; hermetismo; Michael Ende.

INTRODUCCIÓN

La historia interminable

A pesar de lecturas de mayor profundidad realizadas por destacados especialistas (Roman Hocke, Klaus Berger, Kath Filmer o Veljka Ruzicka Kenfel), *La historia interminable* ha sido considerada de forma general una obra de fantasía destinada principalmente al lector infantil o juvenil y valorada, en consideración a esta premisa, de una forma parcial.¹

La obra ha sido estudiada en anteriores trabajos dentro del marco genérico de la narrativa de mundos épicos imaginarios.² Sin embargo, un análisis en profundidad pone de manifiesto diferentes niveles de interpretación que permiten, además de esta primera lectura, otras más complejas. El planteamiento inicial de la obra (un libro que se escribe según es leído, en el que autor, lector y protagonista coinciden en un acto de creación y recreación simultáneo), da testimonio de una problemática que excede los planteamientos de la tradición épica que animan dicho género. También debemos tener en cuenta que, aunque el modelo de mundo al que pertenece Fantasía, un mundo ficcional no mimético o inverosímil (observado desde la perspectiva de la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo), pertenece a la misma categoría que la de los universos imaginarios desarrollados por autores como Tolkien, Martin o Eddison; este se presenta dentro de la ficción en una confrontación dialéctica con el mundo “real” en el que habita Bastian, y tiene carácter de mundo espiritual o de mundo interior, y no la entidad de un verdadero “otro mundo” como los que animan la narraciones de mundos épicos imaginarios.

¹ Respecto a la opinión del propio Ende en cuanto a la idea de categorizar la literatura diferenciando entre literatura infantil y literatura para adultos, citaremos aquí lo siguiente: “Los inicios de lo que hoy llamamos literatura infantil se sitúan en los comienzos del siglo XIX. Antes existían los cuentos, pero éstos de ninguna manera eran solo para niños” (Ende, 1996: 83). En su opinión, el mundo habitado por los autores anónimos de las antiguas historias era igualmente habitable para adultos y para niños, y las diferencias consistían únicamente en el “grado de saber y de sabiduría” del lector.

² La narrativa de mundos imaginarios es un género nacido en la primera mitad del siglo XX que se caracteriza principalmente por asumir rasgos estéticos de la tradición épica y desarrollar sus narraciones en universos imaginarios. A este género pertenecen desde las primeras novelas épicas del siglo XX escritas por J.R.R. Tolkien o E.R. Eddison, hasta la saga contemporánea de G.R.R. Martin, *Canción de hielo y fuego*.

Por otra parte, toda la obra de Michael Ende se caracteriza por el fuerte compromiso de cambio sociocultural que anima el espíritu del llamado “nuevo romanticismo”³ —colectivo de escritores germano surgido en los años setenta del siglo XX, del cual Michael Ende es considerado el más eminente representante (Kenfel, 1993)—; un compromiso crítico que no forma parte, en primera instancia, de los intereses esenciales de la tradición de la narrativa de mundos imaginarios.

A través de una estética neorromántica muy renovadora, Ende se embarca en la búsqueda de la recuperación de los valores culturales de un humanismo que considera en decadencia —cuando no en grave peligro— por la deriva del pensamiento racionalista de su tiempo. Esta búsqueda se manifiesta en las páginas de *La historia interminable* en una desaforada reivindicación del arte y la cultura universales como elementos esenciales de la construcción humana. Las referencias son tan abundantes como significativas: desde el espejo de Lewis Carroll o J. Matthew Barrie, que lleva al niño-hombre a romper el cerco de sus sentidos para penetrar en su mundo interior; hasta la inscripción “Haz lo que quieras”, emblema de la búsqueda de la verdadera libertad que el Auryn toma de *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais (Ende, 1996: 391); pasando por el retorno al hogar de la *Odisea* homérica y los escenarios imaginarios de pintores como el Bosco, Goya y, sobre todo, su padre, Edgar Ende.

Es destacable, con relación al tema que nos ocupa, la fascinación mostrada por los autores de este nuevo romanticismo —manifiesta de forma especialmente significativa en la obra de Ende— por los temas y elementos de carácter esotérico y espiritual.⁴ Por ello, nuestro autor, y muy particularmente *La historia interminable*, han sido estudiados también desde una perspectiva hermenéutica a través de sus principales elementos simbólicos, y relacionados con las esferas espiritualistas tanto del cristianismo como del esoterismo oriental (Berger, 1988; Hocke, & Kraft,

³ Este colectivo está compuesto por autores como Paul Maar, Janosch, Gunter Herburger, Reiner Kunze, Peter Richsel y el propio Michael Ende. Algunas de las características principales que definen su literatura son la poetización de la vida, la naturaleza como sujeto y no como el objeto de la producción artística, un marcado interés por la cultura popular y su conservación y su contraposición a la cultura de las clases burguesas, el descubrimiento de los mitos y su lenguaje simbólico como obras artísticas de la naturaleza, y la crítica a las normas: la figura de “Taugenichts” como modelo positivo contra la industrialización (Kenfel, 1993: 21-25).

⁴ Las relaciones de *La historia interminable* con la religión y el romanticismo han sido estudiadas por Kath Filmer en «Religion and romanticism in Michael Ende's The Neverending Story» (1991: 59-64).

1997). La obra también ha sido observada como una representación del mundo del inconsciente (Gronemann, 1985) y el viaje de Bastian por Fantasía como una exploración de las ideas del filósofo Steiner sobre libre albedrío como principio subyacente (Schaefer, 2008). Tampoco han faltado tentativas más llamativas como las que relacionan *La historia interminable* con la teoría de la evolución de Darwin (Voss, 2010), pero esta línea de investigación es menos relevante con relación al tema que nos ocupa.

Más allá de una lectura estrictamente ideológica o psicoanalítica, y siguiendo la senda trazada por aquellos estudios que apuntan a una significación esotérica de la obra, atendiéndola en cuanto viaje hacia el ocultismo (Berger, Hocke o Filmer), el presente artículo pretende avanzar un paso más y ofrecer una lectura específica de *La historia interminable* como tratado de alquimia o filosofía hermética, que expone, adaptando el lenguaje simbólico de dicha tradición al de la narrativa fantástica, el proceso de realización de la Obra alquímica. Al margen de otras implicaciones relativas la hermenéutica religiosa, perfectamente aceptables, consideramos que, tanto la estructura interna de la obra como el empleo del lenguaje simbólico, se corresponden —más que con ningún otro— con el modelo de la tradición hermética. Con este propósito hemos realizado un análisis comparativo de dichos elementos simbólicos y estructurales de *La historia interminable* poniéndolos en relación con los que conforman la estructura poética de algunos de los más relevantes testimonios de textos alquímicos (Tomás de Aquino, Geber o Paracelso). A su vez hemos tomado como guía los estudios sobre la alquimia realizados por varios de los más destacados especialistas (Jung, Eliade, Burckhardt, Klosowsky o Fulcanelli).

1. “CUANDO VARIAS PERSONAS LEEN EL MISMO LIBRO, ¿LEEN REALMENTE LO MISMO?”

La pregunta que titula este apartado —extraída de «Cuarenta y cuatro preguntas al amable lector» del propio Ende (1996: 63)—, puede ayudarnos a poner de relieve la idea del autor sobre la multiplicidad semántica de la literatura. Toda su obra tiene un carácter muy complejo en lo que se refiere a significación, pero *La historia interminable* es, seguramente, el ejemplo más claro de literatura polifónica. Como ya ha sido rigurosamente estudiado por los autores anteriormente citados, bajo la historia que narra las aventuras de Bastian y Atreyu en el mundo de

Fantasía, subyace todo un universo de significativas referencias filosóficas y esotéricas. Las relaciones de Michael Ende con el esoterismo, el misticismo oriental y el conocimiento hermético son sobradamente conocidas. Él mismo afirmaba sin reservas haber creído siempre, “como la mayoría de los hombres sensatos, en ángeles, demonios y en un universo espiritual, jerárquicamente ordenado, de inteligencias y seres de los más diversos géneros” (1996: 73).⁵ En cuanto a sus estudios y lecturas afirmó lo siguiente:

Es verdad, en el transcurso de mi vida, en mi búsqueda de referencias que pudiesen sacarnos del desierto de nuestra civilización actual, me he metido a veces en los más azarosos laberintos. No te será fácil hallar una figura medianamente importante —en sentido tanto positivo como negativo— del esoterismo, la mística o la magia (cualquiera que sea el sentido que se dé a esta palabra) con la que yo no haya andado a vueltas. Y al hacerlo, he tenido por fuerza que abrirme trabajosamente paso a través de montañas de libros de la llamada literatura “ocultista” (1996: 389).

Por otra parte, como hemos señalado, el empleo de la literatura como instrumento de cambio social es uno de los rasgos principales del grupo de los nuevos románticos. Ende afirmaba estar convencido de que el arte y la poesía acercan más a la verdad que la triste imagen de la realidad de lo solo-demostrable, una realidad que en el mundo de hoy pretende ser —según sus propias palabras—, no solo hegemónica, sino lo único cierto, la única verdad (1996: 73). Por ello, siempre abogó por un nuevo género de ciencia, una ciencia que posibilitase el retorno a una realidad más humana, que hiciese al hombre volver a sentir el mundo como algo suyo, y fertilizase el desierto de la civilización (1996: 96 y 97).

Esta nueva ciencia, esta forma “más humana” de entender el mundo o la realidad que ha sido interpretada desde los parámetros tanto del esoterismo oriental como desde el misticismo cristiano, está profundamente relacionada con la filosofía hermética y la alquimia. Pero,

⁵ Por afirmaciones de este tipo, los sectores más reaccionarios de la sociedad de su tiempo llegaron a acusarle de satanismo, recibió demandas de explicación por parte de pedagogos preocupados por la influencia que sus libros podían ejercer en los niños, e incluso —según sus propias palabras— se hizo una especie de campaña contra él en ciertos ambientes protestantes (Ende, 1996: 389). Si bien, en su «Carta a un ilustrado» responde a algunas de estas acusaciones, que pretendían relacionarle con Alistair Crowley, y califica a este de “kitsch hermético” y “comicastro de su propia doctrina” sobreestimado por aquellos que lo identifican con el Maligno (Ende, 1996: 390).

para asumir esta relación, se hace necesario abandonar todas aquellas concepciones de la alquimia como un antepasado primitivo de la química o como una especie de sistema mágico de carácter materialista, y asumir esta ciencia como un complejo sistema espiritual presente en culturas muy lejanas en el tiempo y el espacio, que se caracteriza principalmente por su carácter ritual y por el empleo de las operaciones y procesos de transmutación de piedras o metales de forma simbólica. Debemos hacer hincapié en el carácter simbólico de la alquimia espiritual y resaltar que —como afirma Burckhardt— esta no estaba unida necesariamente a operaciones metalúrgicas externas, aunque se sirviera de ellas para establecer un símil (1924: 321). En este sentido, algunos autores señalan, por ejemplo, que la alquimia hindú (*Rasayana*) y numerosos conceptos tántricos tibetanos guardan relación con el taoísmo esotérico, y que este, a su vez, no se puede separar de la alquimia china (Klossowski, 1993: 18).

Llegados a este punto, podemos retomar el hilo de la pregunta que abre el apartado: cuando varias personas leen el mismo libro, ¿leen realmente lo mismo? O, esclareciendo un poco más nuestra propuesta: ¿Podemos leer la historia interminable como una novela de aventuras fantásticas y también como un tratado de alquimia?

Para comenzar, debemos explicar que un tratado de alquimia es un texto de carácter simbólico que describe a través de un complejo código (que solo los adeptos conocen) los procesos necesarios para la realización de la Gran Obra. Refiriéndose a este código hermético, Sinesio afirmaba que los verdaderos alquimistas se expresan siempre a través de imágenes, figuras y metáforas, que hacen sus escritos comprensibles solo a las “almas sabias”; y que en su obra trazan cierto camino y se atienen a cierta regla, “de manera que el sabio pueda entender y, finalmente, lograr, tras algunas pruebas, todo cuanto ellos describen de manera encubierta” (en Burckhardt, 1994: 23).⁶ Geber, otro ilustre alquimista, escribió que dondequiera que aparentemente había hablado de “su ciencia” con mayor claridad, en realidad se expresaba en la forma más oscura, encubriendo el verdadero significado de sus palabras (en Burckhardt, 1994: 24). Por su parte, Klossowski de Rola se refiere a la naturaleza oscura de los textos alquímicos de la siguiente forma:

⁶ Sinesio: adepto alquimista que probablemente vivió en el siglo IV. Se ha discutido si este Sinesio y el homónimo obispo de Cirene (379-415), que fue discípulo de la platónica Hipatia de Alejandría, son la misma persona.

Aunque llenos de hermosas promesas, estos textos contienen invariablemente gran número de complicadas estratagemas, que tienen como fin desalentar a los frívolos. Están escritos con un lenguaje a menudo tan oscuro e inaccesible que su estudio requiere años de absoluta dedicación; hay que leerlos una y mil veces antes de poder entender su exégesis. Este carácter secreto constituye una de las bases de la alquimia, e incluso los alquimistas modernos hacen gala de ello (1993: 9).

De modo que parece razonable, en atención a lo dicho, que, si el autor de *La historia interminable* quiso escribir el libro como un tratado de alquimia, lo hiciera de modo encubierto. La alquimia es una ciencia de la experiencia que requiere la participación de quien pretende comprenderla, aún en el caso de que la intromisión en este “arte” se limite al papel de estudioso o lector y no al de iniciado o adepto. La oscuridad del lenguaje de estos textos no solo tiene la función de desalentar a los frívolos: todo texto alquímico se impone como un juego que obliga al lector a la realización de la búsqueda de las respuestas que revelan el código que cifra el propio texto. Como afirma Klossowski de Rola, los textos constituyen un desafío, una prueba para quienes pretenden comprender su mensaje y “conocer su interior”. Compara a estos lectores —a quienes atribuye el calificativo de heroicos— con Teseo, quien igualmente se enfrenta a un laberinto que desafía la lógica lineal, que en este contexto —dice Klossowski— carece de utilidad. Este lector-heroico al que se refiere puede verse reflejado claramente en Bastian —protagonista de la obra— y *La historia interminable* constituye el laberinto a través del cual el buscador se encuentra a sí mismo: la verdad última, su auténtica voluntad. En este sentido, la inscripción que abre la narración de la obra se nos presenta como la primera evidencia del libro que tenemos ante nuestros ojos, el primer enigma. El libro podía haber comenzado de la siguiente forma:

LIBROS DE OCASIÓN
Propietario: Karl Konrad Koreander

Pero el letrero está escrito al revés, tal y como se vería desde la parte de dentro de la tienda. De tal modo que, cuando, posteriormente, el narrador describe la escena en la que el Viejo de la Montaña Errante comienza la relectura-reescritura de *La historia interminable* (Ende, 1982: 187), el propio Bastian se encuentra confuso y no entiende las primeras

palabras del anciano: “Noisaco ed sorbil rednaerok darnok Irak oirateiporp”, y se pregunta por qué habla una lengua extranjera o recita una especie de sortilegio. Sin embargo, al comienzo del libro, Bastian aún no ha aparecido en escena, y tampoco es el señor Koreander quien ve el letrero, ya que se encuentra al final de la sala, oculto tras “una pared de libros de la altura de un hombre” (Ende, 1982: 7). El letrero, por lo tanto, es una señal para el lector, es a él a quien se lo muestra el narrador. Es una invitación a participar en el juego de *La historia interminable*, un signo que nos introduce en la narración y nos dice que las cosas allí dentro no son lo que parecen, que hay que saber interpretar los mensajes de un modo diferente (en este caso, concretamente, al revés) para poder entenderlos.

2. ELEMENTOS Y ESTRUCTURA DE LA HISTORIA INTERMINABLE COMO TRATADO DE ALQUIMIA

2. 1. El color y la imagen

Uno de los elementos de la obra que llama la atención del lector en primera instancia es el empleo del color en la edición del texto. Impreso concretamente en dos colores: verde y rojo, que el autor describe en el propio texto como color verdemar y rojizo cobre (1982: 184 y 189).⁷ Lejos de tratarse de una elección meramente estética, estos colores tienen un valor semántico dentro de la estructura de la obra. Más allá de la simple diferenciación de los sucesos acaecidos en el mundo de las “criaturas humanas” y en el de Fantasía, estos dos colores llaman la atención sobre dos estados o posturas frente a la Obra alquímica: en la filosofía hermética el verde representa simbólicamente la raíz de todas las cosas, el sujeto en estado primario que remite al iniciado; el rojo representa el estado de perfecta fijación y fijación perfecta que se conoce alquímicamente con el nombre de “Rosa Roja” y se relaciona con la piedra filosofal, el objetivo de la Obra. En el libro, el verde se emplea en la narración de la búsqueda realizada por el iniciado, en la primera parte Atreyu (cuyo color es también el verde) y después Bastian. El rojo se emplea para la narración de los sucesos del mundo real, el ámbito en el que debe realizarse definitivamente

⁷ El narrador de *La historia interminable* se refiere al libro en el que escribe-habla el Viejo de la Montaña Errante, que Bastian reconoce como igual al que él mismo lee y pretende relacionarse también con el que el lector tiene ante sus ojos.

la transmutación, la obtención de la piedra filosofal y la entrega del Elixir de la Vida (en la novela las Aguas de la Vida).

Como señalan todos los estudiosos del tema, en el arte alquímico el color siempre forma parte del mensaje. La tintura es la propiedad esencial del “compañero” o “fermento” del mercurio en el proceso de la “Amalgama” del Blanco o el Rojo (Tomás de Aquino, 2001:75). Ya sea de forma metafórica o física, el “teñimiento” es uno de los procesos descritos en la totalidad de los textos alquímicos, independientemente de su procedencia o antigüedad. La piedra filosofal, símbolo de intimidad de las sustancias, tiene todos los colores, esto es: todas las potencias (Bachelard, 1948: 44). La Gran Obra se representa como un conjunto de trabajos metalúrgicos en el que la “materia”, llamada en ocasiones “sujeto” o “mercurio”, manifiesta varios procesos de “transmutación” y adquiere diferentes colores. Estos colores siguen un orden que Tomás de Aquino (2001: 67) establece de la siguiente forma: negro, blanco, citrino y rojo.⁸ La Piedra —escribe también Bachelard (1948: 44)— está dotada de una infinita potencia de teñimiento, y toda la alquimia se duplica con una paleta simbólica que pasa del negro al blanco, del blanco al cetrino, del cetrino al rojo triunfante.

Un análisis detallado de la estructura interna de *La historia interminable* permite establecer un esquema que relaciona, a través del significado simbólico de estos colores, la Gran Búsqueda narrada en el libro con la Obra descrita en los textos alquímicos de la tradición:

—El color simbólico del primer trabajo de la Obra es el negro, que da el nombre de “*nigredo*” a la culminación de esta primera parte del proceso, y se describe como la corrupción y muerte del sujeto dentro del Huevo Filosofal, donde luchan los dos principios contrarios que lo forman. Este concepto de corrupción y muerte está presente desde un principio en la obra, en la aniquilación de Fantasía a través de la Nada (la “nada” es otro de los nombres empleados para la designación del estado de *nigredo*). Esta aniquilación culmina con la llegada de Bastian, que se produce —muy significativamente— en el huevo-casa del Viejo de la Montaña Errante tras el encuentro de este con su contrario: la Emperatriz Infantil (Ende, 1982: 177-190).⁹ En la obra hay otros ejemplos de este enfrentamiento entre los

⁸ Sobre *nigredo*, *albedo*, *citrinatas* y *rubedo*, véase también *Forgerons et Alchimistes* (Eliade, 1977: 167).

contrarios, generalmente relacionados con el simbolismo del color. El primero de ellos lo representa la lucha entre Fújur —el dragón blanco de la suerte— e Igrámul el Múltiple —descrito como una nube negra que cambia de forma sin cesar (Ende, 1982: 70-ss.)—. Al igual que en la descripción de la Obra alquímica, de esta lucha prevalecerá en primer lugar el negro, estado de *nigredo*.

—El primer trabajo o grado de perfección, culmina cuando de dicha “muerte” surge una humedad metálica y volátil que los alquimistas denominan “Mercurio de los Sabios”. Klossowski describe este proceso de la siguiente forma: “se eleva en el vientre del viento y vuelve a caer sublimado sobre la *Nueva Tierra* de la que ha de emerger finalmente”. En *La historia interminable*, este proceso se presenta como la culminación de la Gran Búsqueda de Atreyu y el comienzo de la Obra de Bastian, que da lugar a la regeneración de Fantasía. Efectivamente, Bastian se eleva en el vientre del viento:

La cáscara del gran huevo fue rota en pedazos por una fuerza tremenda, mientras se oía el oscuro retumbar de un trueno. Comenzó a soplar un viento tempestuoso que surgió de las páginas del libro que Bastian tenía entre las rodillas, de forma que las páginas comenzaron a volar desordenadamente. Bastián sintió la tormenta en el pelo y el rostro, se quedó casi sin aliento, las llamas de las velas del candelabro de siete brazos danzaron y se pusieron horizontales, y entonces un segundo viento tormentoso, más poderoso aún, agitó el libro y apagó todas las luces (Ende, 1982: 190).

Tras esto, el siguiente capítulo nos presenta a Bastian flotando en la nada: “No sentía ya el peso de su propio cuerpo. Tanteó con las manos a su alrededor y se dio cuenta de que flotaba. No había ya colchonetas ni suelo firme” (Ende, 1982: 193). La cuestión de “caer sublimado sobre la *Nueva Tierra*” no plantea demasiados problemas de interpretación en la obra de Ende. Bastian es de hecho el motor de creación de la nueva Fantasía —el espíritu que cae sublimado para dar forma a la creación, cuyo sustrato es la propia Emperatriz como representación de la materia prima de dicha creación—: “Fantasía nacerá de nuevo de tus deseos, Bastián, que se harán realidad a través de mí”, dice ella a continuación. La nueva creación (o recreación, si tenemos en cuenta el carácter cíclico del universo

⁹ El estado de *nigredo* viene precedido por un proceso en el que el sujeto, dividido en dos principios opuestos y complementarios, se cuece en una lucha de contrarios que da como resultado su propia “muerte”.

de Ende) surgirá de un punto de luz que acabará iluminándolo todo, es el preludio del estado denominado *albedo*:

Del puntito de la palma de Bastián salía ahora un resplandor apenas perceptible, que rápidamente aumentó, iluminando en la oscuridad aterciopelada sus dos rostros de niño, tan distintos, inclinados sobre el prodigo. Bastián retiró lentamente la mano y el punto luminoso quedó flotando entre los dos como una estrellita (Ende, 1982: 195).

— En el transcurso del segundo trabajo se alcanza la blancura, estado del sujeto que se denomina “*albedo*” (atendiendo al susodicho orden simbólico de los colores de la Obra alquímica, la Emperatriz representa el blanco, que se corresponde en la tradición con el símbolo metálico de la plata y planetario de la luna, lo que remite al nombre que le da Bastian: Hija de la Luna).¹⁰ Tras la muerte del sujeto y justo antes de la obtención del color blanco, se produce una etapa llamada “Cola de Pavo Real”, en la que se manifiestan un sinfín de hermosos colores. Esta etapa se describe en la obra en los capítulos XIII, XIV y XV, que narran las dos primeras creaciones de la nueva Fantasía de Bastian: Perelín, la Selva Nocturna y Goab, el Desierto de Colores (1982: 192-229). En la selva de Perelín, miles de plantas y flores luminosas de colores surgen en la oscuridad como estrellas extendiéndose como un bosque luminiscente sin parar; después, Graógraman, un gigantesco león llamado la Muerte Multicolor, destruye la selva transformándola en un desierto de arena de colores (este proceso se invierte cada noche). Tanto el propio proceso parcial de Cola de Pavo Real como el macroproceso de la aniquilación y renacimiento de Fantasía remiten a dos conceptos esenciales de la alquimia: la oposición de los contrarios y el ciclo (el ciclo es uno de los temas principales de la obra y, de hecho, es el que le da título).

¹⁰ La ofrenda del nombre actúa como ritual que activa la regeneración de Fantasía. Esta regeneración y muerte se produce en un ciclo interminable, por ello, Koreander le dice a Bastian en su reencuentro que se puede regresar a Fantasía siempre que se invente un nuevo nombre para la Emperatriz, esto es, siempre que se esté en condiciones de realizar el ritual alquímico de la Gran Obra:

— ¡Deja que te diga algo un viejo y experimentado viajero de Fantasía, muchacho! Es un secreto que nadie quiere saber allí. Si piensas en ello, también tú comprenderás por qué. No puedes ver otra vez a la Hija de la Luna, eso es verdad... mientras sea la Hija de la Luna. Pero si puedes darle otro nombre la volverás a ver. Y cada vez que lo consigas será de nuevo la primera y la única vez (Ende, 1982: 418).

— El citrino, amarillo, representa generalmente en la simbología alquímica el sol o el oro, el sujeto purificado de la Obra (aunque se considera un color de transición y en algunos autores la simbología del oro se expresa con el rojo y no con el amarillo). En la novela de Ende, el sujeto está representado por el protagonista: Bastian (y por el propio lector). Aunque su purificación no está culminada hasta la realización de la Obra, por ello Bastian es representado con todos los colores (como sujeto de la piedra filosofal tiene todos los colores, todas las potencias). De este modo en su primera apariencia en Fantasía se le describe así:

Parecía un joven príncipe oriental. Llevaba un turbante de seda azul, y también era de seda azul su casaca bordada de plata, que le llegaba hasta las rodillas. Sus piernas estaban enfundadas en altas botas rojas de cuero fino y flexible, cuyas puntas se curvaban hacia arriba. Sobre la espalda le caía desde los hombros un manto que brillaba como la plata, con el alto cuello subido (Ende, 1982: 198).

El azul que en la tradición alquímica se denomina “*coereleus*”. Es el color de la madurez y la contemplación, y se puede relacionar con la condición de Gran Sabio del nuevo Bastian (nombre que le dan Pensadores Profundos del Monasterio de las Estrellas). Al rojo como símbolo de la Piedra Filosofal ya nos hemos referido. No es casual que sea el color de sus botas, la prenda que cubre sus pies, ya que estos deben encaminarse hacia la obtención de la Piedra cuando solo, sin montura ninguna, deba concluir su búsqueda. La plata de su manto es el color simbólico del mercurio, que representa el sujeto o la materia sobre el que se realiza la Obra.

— Para completar el ciclo de colores de la Gran Obra alquímica (según la describen Tomás de Aquino, Geber o Bachelard) volveremos a hablar del rojo, que —como ya hemos dicho— en la mayoría de los testimonios representa simbólicamente la Piedra Filosofal, y al que los alquimistas dan muchas denominaciones, entre ellas “Rey Rojo” o “Azufre de los Sabios” (Klowssoski de Rola, 1993: 6). Tomás de Aquino describe la Gran Obra alquímica como un conjunto de operaciones mediante el cual se obtiene el Mercurio, entendido en este caso como la “sustancia purificada fruto de la reducción a materia prima del sol y la luna” (2001: 67-69). Explica que todo está contenido en el mercurio y que el sol y la luna, al ser más perfectos, contienen más mercurio, se mezclan al rojo y al blanco y se fijan en el fuego (2001, 67-69). Tras la preparación del

mercurio, que en su terminología podríamos identificar con el “sujeto” (que en *La historia interminable* es representado, como decíamos, por Bastian), se realiza la operación de la “amalgama”, que consiste en la preparación de la “medicina” a partir del mercurio más el “fermento” o “compañero”. Tomás de Aquino distingue entre dos procesos de amalgama: la Amalgama del Blanco y la Amalgama del Rojo. En la obra de Ende la primera tintura o Amalgama del Blanco se producía con la unión del mercurio o sujeto (Bastian) con el fermento blanco (la Emperatriz Infantil); la segunda tintura, la amalgama del rojo se produce con la unión del sujeto con el fermento o compañero rojo (Xayide). La reina hechicera roja del trono de coral es quien ayuda a Bastian a manifestar su última transmutación antes de continuar solo, sin pasado ni nombre, hasta culminar su búsqueda para llevar a su padre las Aguas de la Vida.

Otro elemento formal que destaca en la obra, y que la relaciona con los tratados de alquimia, son las ilustraciones que se nos presentan como letras capitulares en el libro (por supuesto, estas mantienen los dos colores de la impresión). Los textos alquímicos son tradicionalmente acompañados de ricas ilustraciones y grabados cifrados en un código muy concreto. Titus Burckhardt dice al respecto:

Si bien es cierto que el estudio de la alquimia a través de los textos resulta verdaderamente desalentador, no lo es menos que el desesperanzado estudioso puede descubrir en las pinturas alquímicas un camino, repleto de maravillas, para penetrar en el corazón de la materia. Y es que los alquimistas, a través de sus imágenes, han expresado de una forma ingeniosa y casi siempre muy bella, cosas de las que nunca llegaron a escribir (1994: 9).

En estas ilustraciones se representa por ejemplo tradicionalmente el mercurio en la figura del dios romano del mismo nombre (sincretismo del dios Hermes de los griegos o del dios Thot de los egipcios). También es común la representación de los planetas como símbolos de los diferentes metales y de otros elementos relacionados con la mitología, como el caduceo o la estrella de Salomón. Todo en el arte alquímico tiene sentido: el color, la posición de las figuras, sus complementos, etc.

Las hermosas ilustraciones de *La historia interminable* fueron realizadas por la artista Roswitha Quadflieg, y presentan todos los capítulos, salvo el primero (que podríamos considerar una especie de

prólogo, ya que tampoco está numerado), con una letra capitular ordenada alfabéticamente y que es la primera letra a su vez del texto de cada capítulo. Como indica el propio subtítulo del libro: *La historia interminable. De la A a la Z*, el alfabeto y el significado de las letras tienen una gran importancia en la obra de Ende —prestaremos atención a esta cuestión más adelante—. El análisis pormenorizado de las veintiséis ilustraciones de Quadflieg para la obra haría precisa la redacción de un artículo propio y excedería el objetivo del presente estudio, por ello, nos limitaremos a señalar algunos detalles cuya lectura puede relacionarse más sencillamente con el arte alquímico:

La primera ilustración, por ejemplo —letra A—, representa, a través de las figuras de los mensajeros que se encuentran el Bosque de Haule, los cuatro elementos que, según describe la filosofía hermética, componen la materia. Estos cuatro elementos son uno de los pilares sobre los que se sustenta la alquimia y son representados habitualmente en las ilustraciones de sus tratados.¹¹ Algunos adeptos, como el monje Ferrarius definen la alquimia como “la ciencia de los Cuatro Elementos, que se encuentran en todas las sustancias de la creación pero que no son de naturaleza vulgar” (en Klossowski de Rola, 1993: 17). Su importancia es tal que puede llegar a considerarse que la práctica de este arte consiste simplemente en lograr que estos elementos se conviertan unos en otros. También el célebre Nicolas Flamel coincide en este punto y afirma que la alquimia consiste en el conocimiento de los Cuatro Elementos (incluidas sus estaciones) que se transforman mutua y recíprocamente unos en otros. Flamel afirma que todos los filósofos coinciden en este punto (en Klossowski de Rola, 1993: 17). Para que estas transmutaciones sean posibles, los Cuatro Elementos deben entenderse por tanto como combinaciones de cuatro características de las sustancias y no como elementos constitutivos propiamente dichos, ya que para el hermetismo toda la realidad se compone de una única sustancia. Podríamos definirlos más o menos del siguiente modo:

Calor + Sequedad = Fuego

Calor + Humedad = Aire

Frío + Sequedad = Tierra

¹¹ Estas representaciones pueden mostrar los cuatro elementos por separado, a través de diversos dibujos simbólicos (por ejemplo, las diferentes partes o miembros de una figura caracterizadas con diversas formas y colores), o emplear signos ya convencionalizados como la estrella de Salomón o la cruz.

Frío + Humedad = Agua

En la obra de Ende hay más referencias a los Cuatro Elementos, pero nos limitaremos aquí a añadir otra que también se representa en las ilustraciones, en este caso en la que abre el capítulo VIII, letra H; y que, en sus esquinas, rodeando a Atreyu y Fújur, muestra los cuatro gigantes de los vientos, que el texto describe luchando constantemente entre sí y les atribuye el color y las características de los diferentes elementos (1982: 126 y 127).

Dejando a un lado los Cuatro Elementos, podemos observar otras muestras de la simbología alquímica en las ilustraciones. La del capítulo XI —letra K— representa a la Emperatriz Infantil en su litera de viaje, del mismo modo que se representa tradicionalmente a Mercurio (dios que se corresponde con el símbolo planetario y metalúrgico del mismo nombre y con Hermes Trismegisto, padre de la alquimia) como materia pasiva, personificado en el Horno del alquimista. Sobre ella, se muestra el Auryn (Uróboros) rodeando una fuente, la Fuente de la Vida, el Elixir. La ilustración del capítulo XII —letra L—, muestra el Huevo Filosofal, en el que se encuentra el Viejo de la Montaña Errante. Y, para cerrar esta cuestión, en el siguiente capítulo la ilustración muestra una enorme flor roja que, junto a otras muchas más pequeñas, sale de la maleza verde. Como ya hemos señalado, en la alquimia, la raíz de todas las cosas es simbólicamente representada por el verde, el sujeto en estado primario, y esta flor representa el estado de perfecta fijación y perfección fijada que se conoce alquímicamente con el nombre de “Rosa Roja”.

2. 2. El Auryn

Nos hemos referido con anterioridad al Uróboros: el dragón, o la serpiente, que se muerde su propia cola. Un símbolo de enorme universalidad y vigencia, cuyo empleo para representar una fuerza cósmica se halla extendido por toda la Tierra y que de modo especial designa aquellas artes tradicionales que, como la alquimia, se refieren al mundo anímico. Habitualmente representado en el arte alquímico dentro del Huevo Filosofal, se muerde la cola como símbolo de la naturaleza encadenada y de la materia sin forma (Burckhardt, 1994: 55). Esa materia informe —llamada generalmente materia prima o sujeto en los textos alquímicos— está contenida en el Huevo Filosofal como dos principios contrarios pero complementarios, designados simbólicamente por los

alquimistas como el Azufre (solar, caliente y masculino) y el Mercurio (lunar, frío y femenino), que podemos relacionar con los dos principios del Yin y el Yang (representación de la cultura china equiparable en los aspectos esenciales al Uróboros).¹² El Auryn —Uróboros de *La historia interminable*— asume esta simbología en su representación a través de dos serpientes que se muerden la cola mutuamente, una clara y otra oscura, que representan estos dos principios.

De la Materia Prima (en la que conviven esos dos principios antagónicos y complementarios que actúan uno sobre el otro) surgen, tras la culminación de los tres trabajos u operaciones que componen la Gran Obra alquímica, la Piedra Filosofal y el Elixir de la Vida. Desde el punto de vista de la filosofía hermética, la Piedra Filosofal —representada también por el Oro o el Sol— es la materia que ha alcanzado, a través de la “transmutación”, su forma perfecta; del mismo modo que la naturaleza transforma el cristal en diamante o que el mundo fue formado originalmente a partir del caos informe. La Gran Obra es, pues, una repetición simbólica o ritual del acto creador o del proceso de la naturaleza. Así lo considera Mircea Eliade, para quien la alquimia puede interpretarse como una aceleración técnica, en el atanor (horno del alquimista que representa la tierra como madre de las piedras y metales preciosos) de la gestación del cristal en diamante o del plomo en oro (1977: 211-216). En última instancia, se trataría de acelerar la historia y dominar el tiempo (Eliade, 1977: 46). Del mismo modo, tras la culminación de la Gran Búsqueda de Atreyu, Bastian, a través del poder del Auryn, empleando el espíritu de sus deseos (Azufre) da forma a la materia prima caótica de Fantasía (Mercurio), comenzando de nuevo la Creación (o, si se prefiere, recreación). Es relevante que la creación de Bastian tiene carácter absoluto, no crea una nueva Fantasía a partir del instante ritual de la creación, es decir, solo el futuro, sino que crea la totalidad del tiempo de Fantasía, incluso el pasado.¹³ La relación simbólica entre la Gran Búsqueda de *La historia interminable* y la Obra alquímica se hace patente en este caso concreto por la ruptura del Huevo Filosofal (el huevo en el que vive el Viejo de la Montaña Errante en el libro) que da paso a la incursión de

¹² Para un estudio más profundo de las diferencias y similitudes de estos dos principios en la cultura indoeuropea y china ver *Los dioses soberanos de los indoeuropeos* (Dumézil & Chiener, 1999: 81-84).

¹³ En la Biblioteca de Amarganz (homenaje a la biblioteca de Babel de Borges), por ejemplo, se encuentran escritas desde tiempos inmemoriales todas las historias que Bastian ha inventado (Ende, 1982: 258 y ss.).

Bastian en el mundo de Fantasía y a la posterior transmutación de ambos (Ende, 1982: 190).

El Uróboros (Auryn) representa al mismo tiempo la unidad y la totalidad, es —en palabras de Klossowski— “el elocuente símbolo del Uno Eterno e Infinito que representa perfectamente el gran ciclo del universo, así como su reflejo, la Gran Obra” (1993:14). Por ello, la creación de Fantasía, la Obra alquímica realizada por Bastian —y anteriormente por Koreander y por otros muchos— se manifiesta como un proceso cíclico, como una historia interminable. El Uróboros es al mismo tiempo la más perfecta representación del ciclo eterno y de la unidad absoluta que anuncia la *Tabla Esmeralda*, y la representación por tanto de la relación entre el microcosmos y el macrocosmos expresada en la sentencia “lo de arriba como lo de abajo” de dicho texto. Esta relación puede comprenderse a cualquier nivel: Hombre-Dios, Átomo-Universo, etc.; y se refleja en el libro a través de dos transmutaciones diferentes o, si se prefiere, una transmutación a dos niveles: un nivel que afecta al macrocosmos de Fantasía y otro que afecta al microcosmos de Bastian.

Aunque, como hemos señalado, la Materia Prima de la Gran Obra está formada por dos principios que los alquimistas denominan generalmente Azufre y Mercurio, estos dos términos —y también el de materia prima— no son ni mucho menos únicos en todos los textos alquímicos y las descripciones de los trabajos u operaciones de la Obra varían mucho de unos autores a otros. Esto hace necesario un arduo trabajo comparativo y decodificador para arrojar algo de luz sobre el problema que nos ocupa y poder leer la Gran Búsqueda de Atreyu y Bastian a partir de la tradición de Paracelso, Geber, Avicena o Tomás de Aquino. Una primera definición del mercurio asimilaría el concepto al de “materia” en oposición al de “forma”, representado por el Azufre (también llamado en algunos textos “fuego” o “sal”). Desde esta perspectiva, la oposición, simplificada, es la siguiente:

Azufre = principio activo / Mercurio = principio pasivo.

Aunque el esquema es bastante más complejo,¹⁴ esta simplificación nos resulta suficiente para establecer una primera analogía que sitúa simbólicamente a la Emperatriz Infantil —representante incontestable de la naturaleza de Fantasía— como el mercurio, materia prima o principio

¹⁴ Para una explicación más detallada ver *Alquimia. El arte secreto*, (Klowssoski de Rola, 1993: 17-19).

pasivo; frente a Bastian, quien, como principio activo, da forma a Fantasía. Este mercurio, como materia prima pasiva, se ajusta a la definición de Tomás de Aquino que lo asume como la reducción a materia prima del sol y la luna (2001: 67-69), sobre todo si entendemos estos símbolos en su condición de contrarios: así la Emperatriz Infantil representaría la reducción esencial de los dos principios contrapuestos de Fantasía, lo que explica que el personaje gobierne sobre todas las criaturas del reino, sean estas buenas o malvadas, oscuras o luminosas. En el mismo sentido, Vasile Valentin decía que el mercurio es “el huevo de la naturaleza”, la madre de “todos los seres engendrados por la bruma tenebrosa” (en Jung, 1934: 53), y que la obra alquímica consistía principalmente en separar la *prima materia*, es decir, el caos, en un principio activo —el alma—, y otro pasivo —el cuerpo—, y luego reunirlos bajo la figura de personajes por la conjunción de las Bodas Alquímicas. De esta alianza, decía Valentin, nacía el *Filius Sapientiae o Philosophorum*, esto es, el mercurio transmutado. Podemos observar perfectamente la representación de este proceso en el citado ejemplo de la obra de Ende, entendiendo el fruto de la unión entre la Emperatriz Infantil y Bastian: la regeneración de Fantasía, como el *Filius Sapientiae* (Bastian llama a la nueva Emperatriz Infantil, Hija de la Luna, y este ritual de bautizo es el origen de la nueva creación). Pero —para no perdernos en el complejo y trámoso laberinto de la terminología alquímica y poder descifrar el proceso descrito simbólicamente por Ende—, debemos distinguir el producto final de la Gran Obra —la Piedra Filosofal y el Elixir de la Vida—, del Mercurio Fermentado, aunque ambos pueden recibir en los textos otros nombres compartidos como el de “medicina”. A su vez, debemos distinguir este Mercurio Fermentado del mercurio común y del Mercurio como uno de los dos principios de la Materia Prima, opuesto al Azufre.

La mayoría de los textos alquímicos describen la culminación de la Obra como el fruto de un violento enfrentamiento dentro del Huevo Filosofal entre los susodichos principios opuestos. Enfrentamiento del que tras la aniquilación de ambos, de su muerte simbólica, surge uno nuevo perfeccionado por la transmutación de estos. En el libro, Ende nos ofrece numerosos ejemplos de esta lucha de contrarios. El primero —ya citado aquí— es la lucha entre Fújur, el dragón blanco de la suerte, contra Igrámul el Múltiple. El dragón blanco representa la luz, la suerte, la bondad, la armonía y la unidad; frente a él, el monstruo Igrámul es la oscuridad, la desgracia, la estridencia y la multiplicidad. La escena es, además, una primera representación de la etapa de *nigredo*, como podemos observar a

partir de la aparente victoria del negro de Igrámul sobre el blanco de Fújur. Pero esta victoria, como todo en la alquimia, no es definitiva; ya que, siguiendo los preceptos herméticos, no es más que un preludio de la victoria de la luz que dará paso al blanco, la etapa de *albedo*, representada en este caso por la curación y triunfo del dragón de la suerte. El veneno de Igrámul, que anuncia la muerte de Atreyu y de Fújur, se convierte en una “medicina” (como hemos apuntado, “medicina” es uno de los nombres empleados para designar al Mercurio Fermentado, el sujeto tras la trasmutación producida en el primer trabajo), una esperanza para Fantasía y un medio de realización de la Búsqueda al transportar a los protagonistas hasta el Oráculo del Sur.

Podemos encontrar varios ejemplos más: uno es el también citado encuentro entre la Emperatriz Infantil y el Viejo de la Montaña Errante. Otro lo representan los dos Colonos que viven junto al Oráculo (la ciencia práctica enfrentada a la ciencia teórica). Pero el ejemplo más evidente es el representado por la lucha de Graógraman y su desierto de colores contra Perelín, la Selva Nocturna; un ciclo interminable de victoria y muerte, tan inexorable como el del día y la noche. Por último, señalaremos la oposición entre Atreyu y Gmork, tan espléndidamente escenificada en la imagen final del capítulo IX, que nos ofrece al temible hombre lobo (criatura que no pertenece a ninguno de los dos mundos), ya muerto, atrapando entre sus fauces la pierna del héroe, de quién aún depende la supervivencia de Fantasía (Ende, 1982: 148 y 149).

Si observamos la imagen del dragón que se muerde su propia cola tridimensionalmente, esta lucha de contrarios que simboliza la tensión entre las fuerzas opuestas que mantienen en marcha el ciclo del Uróboros, el Azufre y el Mercurio, es representada habitualmente en el arte alquímico —como en *La historia interminable* en el Auryn— por dos serpientes. Tal y como lo describe Burckhardt, su modelo a escala macrocósmica son las dos espirales polarizadas, una ascendente y otra descendente, que describen la trayectoria solar en los solsticios de invierno y de verano (1994: 105). Podemos relacionarlo, respecto a este modelo, con el simbolismo del caduceo, y también con el modelo tántrico. Estas dos fuerzas, *Pingala* e *Ida* según la terminología tántrica, dibujan una espiral unida en sus extremos (recordemos que en el Auryn cada serpiente muerde la cola de la otra) en torno a *Merudanda*, que es la prolongación del eje del mundo a escala microcósmica. La primera, *Pingala*, representa los atributos de sequedad y calor, es de color rojo y, como el azufre alquímico, simboliza el Sol. La segunda, *Ida*, como el mercurio, asume las cualidades

del frío y la humedad, su color es el blanco, su metal la plata, y su astro la Luna. Podemos aplicar también este esquema a *La historia interminable*. Para ello, debemos considerar el proceso de la Gran Obra según lo describe Tomás de Aquino al hermano Reinaldo, proceso en el que, tras la preparación del mercurio —que en la obra de Ende equivale a la culminación de la Búsqueda de Atreyu que da como fruto la llegada de Bastian—, se realizan las dos operaciones de Amalgama del Blanco y Amalgama del Rojo a las que ya nos hemos referido (Tomás de Aquino, 2001: 75 y ss.). En este caso el propio Bastian sería la Materia o el Mercurio Preparado sobre el que actúan el fermento blanco —la Emperatriz Infantil— y el fermento rojo —la reina bruja Xayide— respectivamente.

2. 3. La Cábala, alquimia del verbo

Como hemos señalado, la alquimia es una ciencia del conocimiento de enorme complejidad cuyo significado excede la metáfora metalúrgica. Hemos observado algunas de las premisas principales de su simbología y metodología, prestaremos ahora atención a otra cuestión determinante para profundizar en la relación del hermetismo con *La historia interminable*: la cábala, el valor del verbo; que está relacionada con el carácter secreto u oculto de esta ciencia. La alquimia se expresa simbólicamente y en ella todo, hasta el más mínimo detalle, tiene un valor o significado. Tanto los números que expresan el tiempo de duración de las operaciones o la proporción de las sustancias empleadas, como las propiedades atribuidas a los metales o la geometría de las figuras representadas, actúan como signos de un código complejo. Hemos trabajado con algunos sistemas de signos concretos como el color y la imagen, ahora prestaremos atención al signo por excelencia: el verbo, la palabra y, en su forma más elemental, la letra. Ya hemos llamado la atención sobre la importancia del alfabeto en la obra de Ende, al referirnos a las ilustraciones de las letras capitulares y el subtítulo de la novela. Será suficiente citar estas dos preguntas del propio autor para poner de relieve su reflexión sobre la importancia del signo escrito y concretamente de la letra y el número (conceptos muy relacionados en los alfabetos antiguos):

¿No es completamente asombroso que la totalidad de la literatura alemana, inglesa, francesa, española e italiana conste tan solo de veintiséis letras?

¿Le parece a usted posible que Dios, tal y como lo presenta la cábala, haya creado el mundo a partir de veintidós letras y diez números? (1996: 64).

La respuesta a la primera pregunta —que puede interpretarse como un guiño a *La Biblioteca de Babel* de Borges— encierra una definición no ya de la literatura, sino de la propia naturaleza del lenguaje, que podemos entender como un conjunto finito de signos y reglas capaz de producir un número ilimitado de proposiciones o significados. Por otra parte, nos remite al sistema de capitulado del libro (los capítulos comienzan con las veintiséis letras ordenadas del alfabeto). La segunda pregunta es bastante más compleja y excede las pretensiones de este trabajo, nos limitaremos, por lo tanto, a asumirla como una reflexión del autor sobre la posibilidad de que, como afirman los cabalistas, las sagradas escrituras (la combinatoria de sus signos) encierran verdades sobre las leyes que rigen el mundo desde la creación.

Respecto a la relación con la alquimia, Burckhardt refiere las palabras de Artefius, alquimista medieval, que afirma abiertamente que el suyo es un arte cabalístico que se revela solo de palabra y está lleno de secretos. Y advierte que

aquel que quiera interpretar de acuerdo con el significado ordinario de las palabras lo que han escrito los otros filósofos —es decir, los otros alquimistas—, se perderá en los pasadizos de un laberinto del que nunca podrá salir, pues le faltará el hilo de Ariadna (1994: 32).

Por su parte, Reinhard Federmann afirma también que la doctrina alquímica se encuentra en el sistema químico de Geber y acompaña a la alquimia desde ese momento durante toda su historia (1976: 71). Como la alquimia, la cábala es una ciencia que responde a un complejo código secreto, basada, por tanto, en la interpretación no literal los signos. En el alfabeto hebreo las letras tienen valor fonético, pero, además, también tienen carácter ideográfico y significado propio. Tienen nombres y son al mismo tiempo cifras, es decir, tienen un valor numérico, pero —como señala el propio Ende— esos valores numéricos no son únicamente cuantitativos sino sobre todo cualitativos. Por ejemplo, dice nuestro autor, “el uno, el *Aleph*, es el número mayor, es la unidad inconcebible de todo, encierra en sí todas las oposiciones, es impronunciable o, mejor dicho, es

una consonante inaudible, y significa “la cabeza”, incluso, más exactamente, la «cabeza de toro»” (1996: 107 y 108).

La importancia otorgada por Ende a la cábala y al poder oculto de la palabra se hace manifiesta en otro de sus relatos: *Un laberinto*, recopilado en la obra titulada *El espejo en el espejo*. En él, Ende nos presenta a un pueblo nómada en su búsqueda de una palabra “por la que todo se relaciona con todo”. Para este pueblo, el mundo solo se compone de fragmentos que no tienen nada que ver los unos con los otros, y esto es así desde que perdieron La Palabra (2014, 60: 62). Existe un claro paralelismo con la búsqueda del verdadero nombre de Dios de los cabalistas.

La significación de los nombres de los personajes es también un elemento relevante de la estructura semántica de *La historia interminable*. Resulta revelador que los nombres completos de Bastian y Koreander (los dos viajeros humanos de Fantasía que el libro nos da a conocer) estén compuestos por tres iniciales idénticas. Como el resto de los elementos de la obra que hemos estudiado, esta coincidencia tan artificialmente llamativa —sobre la que los propios personajes llaman la atención en la novela (Ende, 1982: 9)— no es fortuita. Aunque Ende mantuvo una postura hermética en sus declaraciones tanto en esta como en otras cuestiones relevantes de la obra (actitud, por otra parte, muy característica de los alquimistas), también dio algunas pistas sobre el simbolismo en varios de los nombres de la obra e, incluso, mencionó la cábala habitualmente al respecto:

La cábala, que da un sentido metafísico a los diferentes sonidos, me sirvió de guía a la hora de elegir los nombres de los personajes. Atreyu es Atreo, héroe de la mitología griega, cuyo nuevo nombre tiene una sonoridad evocadora de las lenguas indias de América (1984: en línea).

Ende pone sobre la pista al lector, pero deja para él la labor de interpretar las señales que siembra por toda la obra. Es cierto que Atreyu recuerda fonéticamente a Atreo, pero —más allá de esta similitud señalada por el propio autor— no encontramos punto alguno que relacione de forma determinante al héroe griego con Atreyu. Por el contrario, podemos hacer otras analogías que cobran relevancia observadas a través de un prisma cabalístico. Adán, el primer hombre, comienza por la primera letra, *alef* (א); igual que Atreyu, el primer héroe de la obra de Ende. Hasta aquí parece que no tenemos más que una coincidencia, pero el significado puede llevarnos a encontrar una relación más determinante: Adán, que es el padre

de todos los hombres, significa tanto “hombre”, como “rojo” o “sangre”. La oposición de su nombre al de Atreyu resulta reveladora, ya que Atreyu significa, según él mismo explica a Caíron: “Hijo de Todos” (1982: 43), lo que le opone al adánico padre de todos los hombres. Pero, además, frente a los significados de “rojo” y “sangre”, el héroe de *La historia interminable* pertenece al pueblo de “los hombres de hierva” o los “pieles verdes”. Su piel es verde en oposición al “rojo” de Adán, lo cual nos remite a la reiterada contraposición de los dos colores en la obra. Respecto a la importancia significativa de la propia inicial, *Alef*, se trata de la única letra que se abstuvo de la petición para iniciar la Creación y Dios la premió más tarde, por su humildad, poniéndola al principio de los mandamientos que empiezan por la palabra *anojí*: “yo soy” (Camuñas & Villarubia, 2007: 18-23). Esta narración de la letra *alef* es paralela al caso de Atreyu, que no está presente entre los sabios que ofrecen sus diagnósticos a la enfermedad de la Emperatriz Infantil —y ni siquiera se cuenta entre los mensajeros enviados a la Torre de Marfil—, pero, sin embargo, es elegido por ella para portar el Auryn y llevar a cabo la Gran Búsqueda (Ende, 1982: 21-47). Otro rasgo que relaciona al personaje con la letra es que —como hemos señalado— *alef* puede traducirse como “cabeza de toro”, y los pieles verdes son específicamente cazadores de búfalos púrpuras. El héroe sueña varias veces con un gran ejemplar que estaba destinado a cazar.

Si bien, se podría alegar —al ser observadas aisladamente— que estas conclusiones adolecen de ser algo especulativas, el análisis en profundidad del conjunto de los nombres más relevantes de la obra arroja la suficiente luz sobre el asunto como para valorar positivamente nuestra propuesta. Como apuntamos al comienzo de este apartado, la primera premisa que orienta nuestra investigación hacia la relación de la obra con la cábala es la llamativa coincidencia entre los nombres completos de Bastian y Koreander: La construcción del nombre del protagonista —Bastian Baltasar Bux— con la triple marca de sus iniciales, es suficientemente reveladora, pero, además, la fórmula se reitera en el nombre del librero —Karl Konrad Koreander—. Partiendo de la premisa de que el autor declaró en numerosas ocasiones no creer en las casualidades, y recordando que la historia comienza con el extraño juego del letrero invertido en el cristal (letrero que —como ya señalamos— tiene la función de comunicar algo al lector y que, curiosamente, es necesario leer de derecha a izquierda, que es como se leen los textos hebreos); parece lícito pensar que Ende está llamando la atención abiertamente sobre el tema.

La letra hebrea que equivale a la latina de las tres iniciales del protagonista es la *Beth* (ב). Sobre ella, en el *Sefer Yetzirah* se dice lo siguiente:

La *beth* se adelantó ante el Uno Santo, bendito sea, suplicó: Señor del universo, haz que el mundo sea creado a través de mí, pues todos los habitantes del mundo darán gracias a través mío, ya que está escrito: “Bendito es el señor para siempre” —*barúj adonai leolám*—. (...) Dios atendió la petición de *beth* y creó el mundo a través de ella, pues también está escrito: “En el principio Dios creó el cielo y la tierra” —*Bereshít bará Elohim et ha-shamayím ve-et ha-áretz*— (en Camuñas & Villarubia, 2007: 18-23).¹⁵

Como dice el texto la *beth* es la primera letra de la sentencia que anuncia en las escrituras la creación del mundo, y esto es suficiente para que Dios haga efectiva dicha función: el verbo es acción, la palabra genera la realidad. Y en *La historia interminable*, la triple *beth* de Bastian es también el “sujeto” a partir del cual se crea el mundo de Fantasía, esa es su primera función: la creación. El significado de *beth* es la “casa”, “dentro de”, y también el “Templo de Jerusalén”. Refiere simbólicamente al recogimiento, la meditación, la búsqueda interior, “abordar el trabajo de búsqueda de no-verdades como un encuentro con lo sagrado” (Camuñas & Villarubia, 2007: 69-79), que en la obra de Ende representa el camino que Bastian debe recorrer para encontrar su verdadera voluntad.

En su obra *Zen y Vedanta*, cuenta Arnaud Desjardins cómo, al llegar al asharam de Swami Prajnanpad —que luego sería su maestro durante siete años—, éste le preguntó qué había venido a hacer a la India y él respondió que había ido a buscar la Verdad. Prajnanpad le dijo: “¡No, no debes buscar la Verdad! ¡Debes buscar tus no-verdades! Conforme las vayas descubriendo, se irán cayendo solas, y finalmente, cuando no te quede ninguna, eso es la Verdad” (en Camuñas & Villarubia, 2007: 69-79).

Exactamente como dice Prajnanpad, cada deseo de Bastian representa una no-verdad descubierta en su búsqueda, y se manifiesta como un recuerdo que se cae. Solo cuando el protagonista pierde el último recuerdo

¹⁵ *Sefer Yetzirah* “Libro de la Formación”, que alude a los 22 senderos de la sabiduría: los 10 *sefirot* del Árbol de la Vida y las 22 letras hebreas (3 madres, 7 dobles y 12 simples).

encuentra el camino de hacia las Aguas de la Vida y hacia su verdadera voluntad.

Según la cábala, las letras están relacionadas con otros elementos de la realidad: números, cualidades, órganos, etc. El planeta de la *beth* es la luna, que nos resulta fácil relacionar con Bastian a través de la Emperatriz Infantil, a la que el protagonista otorga el nuevo nombre de Hija de la Luna. Su órgano es el ojo derecho, que enfatiza la voluntariedad de la búsqueda (mirar con intención de encontrar), y su cualidad la sabiduría, que es la cualidad esencial de la que el alquimista se vale para realizar su Gran Obra. Su signo zodiacal es el de Cáncer, relacionado con los ciclos y ritmos de la naturaleza (a los que ya nos hemos referido en relación con el Uróboros, la aceleración del tiempo en el Atanor y la matriz del Huevo Filosofal), y sugiere la idea de un retroceso, lo que implica una constante revisión del pasado en la búsqueda de las no-verdades (Camuñas & Villarubia, 2007: 69-79). Esta búsqueda es escenificada en la que realiza Bastian al final de la obra en la Mina de las Imágenes cuando, a través de estas —que representan los sueños olvidados de los hombres—, se produce la revisión del pasado una vez que el protagonista ha perdido todos sus recuerdos a cambio de sus deseos, cuando las no-verdades se han desprendido ya (Ende, 1982: 391-401). Consideramos que no es necesario insistir en la relación de la metáfora mineralógica con la alquimia.

Si Bastian es el encargado de realizar la Gran Búsqueda en el presente, representa al buscador; Koreander es el guardián del libro, que ya conoce sus secretos, la gloria y el sufrimiento que la aventura encierra. La letra ebreia *Kaf* (ק) es la inicial de *kissé* “el trono” de Dios; *kavod*, su “honor”, y *kether*, su “corona”, que parecen referirse a las tres esferas superiores del pilar central del Árbol de la Vida, que se relacionan directamente con los tres trabajos u operaciones de la Obra alquímica. *Kether*, la Corona, remite al concepto de *shearim* —puertas y medidas—, y *taharot* —limpiezas y purificaciones—, que sugieren una serie de pasos sucesivos como los que en un proceso alquímico buscan obtener un ser totalmente puro (Camuñas & Villarubia, 2007: 170-173). En cualquier caso, los tres conceptos ponen de manifiesto la naturaleza heroica, de salvador, de Koreander. Pero el *Sefer Yetzirah* menciona también que ante la seguridad del triunfo de la letra *kaf* Dios tuvo que recordarle que habría “palmadas” —*Kafot*— de desesperación por las desgracias de Israel (Camuñas & Villarubia, 2007: 28). Lo que nos advierte de los trabajos y sufrimientos que el héroe debe sufrir para realizar la Búsqueda. Es importante señalar también que la letra

kaf está relacionada con el concepto de reencarnación,¹⁶ dato destacable, ya que el héroe de la obra de Ende se nos presenta como una especie de reencarnación del salvador humano en el eterno ciclo de *La historia interminable*.

En la palabra *barúj*, “bendito”—que se escribe en hebreo con *kaf* final (ג)—, se relacionan ambas letras, *beth* y *kaf*, de forma muy especial; ya que representan el comienzo y el final de uno de los nombres de Dios y, además, el camino a través del cual los sabios pueden llegar hasta él. Camino que en *La historia interminable* es representado por la Gran Búsqueda alquímica de la que Bastian y Koreander han sido protagonistas, y cuyo símbolo es el libro que media entre ambos, la escalera a través de la que el héroe debe ascender.

En cuanto a la *kaf* final, serás el broche de toda mi obra. Pues, por ser la creación un acto de amor es también un acto de bendición, y por eso completas la palabra *barúj*, “bendito”, por la que elegí a *beth* para que la comenzara, y por la cual los que hayan sido sabios conocerán que la escala para subir hasta Mí soy Yo mismo y estoy dentro de ellos. Pues *Barúj* es también uno de mis nombres, y su número es el del Árbol de la Vida, el cual también es, en definitiva, la esencia de cada ser creado (Camuñas & Villarubia, 2007: 18-23).

CONCLUSIONES

Podemos concluir, tras el análisis de los diferentes elementos estudiados en el presente artículo, que *La historia interminable* presenta —aparte de otras lecturas de carácter más convencional o de las más atrevidas y renovadoras realizadas por especialistas como Roman Hocke, Klaus Berger, Kath Filmer— un nivel semántico que nos permite interpretar la obra específicamente como un tratado de alquimia o hermetismo.

Asumiendo una perspectiva iluminada por la creencia en una realidad absoluta que se opone al mundo profano de las “irrealidades”, y partir de las asombrosas imágenes de su Fantasía —verdaderas revivificaciones de

¹⁶ “Si se suman los valores de las iniciales de esas tres palabras que representan las tres esferas superiores del Árbol, más la cuarta, *Malhut*, que corresponde al plano físico, se obtiene el resultado de 470; este número proporciona la expresión *be-leb va-nefesh*: «en cuerpo y alma», que confirma la atribución de la reencarnación a la letra *kaf*” (Camuñas, & Villarubia, 2007: 171).

las imágenes de la antigua tradición hermética que Ende, siguiendo el pensamiento simbolista de su padre, consideraba pre-lógicas y pre-individuales (Ende, 1996: 111-119)—, nuestro autor construye el armazón de un verdadero tratado de alquimia que se nos presenta como una escalera para alcanzar la ascensión espiritual: la verdadera voluntad. Lo hace estableciendo un paralelismo entre dichas “irrealidades” —que podemos asimilar a las citadas no-verdades de las que hablaba Prajnanpad— y el paradigma de un mundo racionalista y materialista, vacío de espíritu y de verdad que, en última instancia, no constituye un “mundo” propiamente dicho, sino que es —en palabras de Mircea Eliade (2008: 93) — lo “irreal” por excelencia, lo no-creado, lo no-existente: la nada que devora las verdades de Fantasía. La Gran Obra alquímica, el viaje de la historia interminable —viaje que el lector recorre junto a Bastian—, es el laberinto que el alquimista (representación del sabio trascendente que todo hombre lleva dentro) debe recorrer a través de sí mismo.

El Laberinto es el cuerpo del Minotauro, cuando Teseo va de aposento en aposento en busca del monstruo, se convierte poco a poco en el Minotauro. Éste se lo ha incorporado. Por eso es imposible que Teseo le mate al final, a no ser que se mate a sí mismo. Cada uno se transforma en aquello que busca (Ende, 1996: 76).

En *La historia interminable*, Ende nos muestra en vivo el proceso de la Gran Obra, nos habla de la alquimia verdadera. Nos dice que el verdadero alquimista no pretende convertir en oro los metales ordinarios aplicando ciertas fórmulas químicas secretas, sino que busca la perfección: el Oro, el Sol, sí, pero en un sentido simbólico. Y así, el verdadero alquimista, tras su búsqueda descubre —como Bastian— que él mismo es la sustancia, la materia prima que debe perfeccionarse y se transforma en su propio Oro y en su propio Sol. De manera que —como explicaba Titus Burckhardt— la conversión del plomo en oro, en su sentido espiritual, no es otra cosa sino la recuperación de la nobleza original de la condición humana. “Por eso —escribía Ende en otro lugar— no aspiramos a las ‘verdades objetivas’ sino a la sabiduría. Pues los misterios del mundo se abren solo a quien está dispuesto a dejarse transformar por ellos” (1996: 96).

BIBLIOGRAFÍA.

Anagarika, Govinda Lama (1969), *Foundations of Tibetan Mysticism*, London, Ryder and Company.

Aquino, Tomás de (2001), *Sobre la Piedra Filosofal. Sobre el arte de la alquimia*, Madrid, Mestas.

Bachelard, Gaston (1948), *La terre et les rêveries du repos*, París, J. Corti.

Berger, Klaus (1988), *Michael Ende - Heilung durch magische Phantasie*, Verlag und Schriftenmission der Evangelischen Gesellschaft für Deutschland, Telos.

Burckhardt, Tytus (1994), *Alquimia*, Madrid, Prado.

Cáceres Blanco, Roberto (2016), *Mundos épicos imaginarios: de J. R. R. Tolkien a G. R. R. Martin*, Madrid, Universidad Autónoma.

Camuñas, María Selene & Jaime Villarubia (2007), *Las letras hebreas y sus pruebas iniciáticas. Las tentaciones en los senderos del Árbol de la Vida, un recorrido espiritual por el alfabeto hebreo*, Madrid, Miraguano.

Dumézil, Georges & Chiener, David (1999), *Los dioses soberanos de los indoeuropeos*, Barcelona, Herder.

Eliade, Mircea (1977), *Fogerones et Alchimistes*, París, Flammarion.

Eliade, Mircea (2008), *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Madrid, Alianza.

Ende, Michael (1982), *La historia interminable*, Madrid, Alfaguara.

Ende, Michael (1984), «Michael Ende, la realidad de la fantasía. *La historia interminable*, de novela iniciática a superproducción cinematográfica», entrevista en *El País*, (*Este artículo apareció en la edición impresa del Domingo, 22 de abril de 1984). Disponible en Internet:

- https://elpais.com/diario/1984/04/22/cultura/451432804_850215.htm
1 (26-1-2018).
- Ende, Michael, (1996), *Carreta de apuntes*, Madrid, Alfaguara.
- Ende, Michael (2014), *El espejo en el espejo*, Madrid, Cátedra.
- Federmann, Reinhard (1976), *La alquimia*, Barcelona, Bruguera.
- Filmer, Kath (1991), «Religion and romanticism in Michael Ende's The Neverending Story», *Mythlore*, nº 69: pp. 59-64.
- Filmer, Kath (1992), *Scepticism and hope in twentieth century fantasy literature*, Popular Press.
- Fulcanneli (2000), *Las moradas filosofales*, Barcelona, Índigo.
- Fulcanneli (1968), *El misterio de las catedrales*, Plaza & James.
- Gronemann, Helmut (1985), *Phantásien - Das Reich des Unbewussten: Die Unendliche Geschichte' von Michael Ende aus der Sicht der Tiefenpsychologie*. Zürich, Schweizer Spiegel Verlag.
- Hocke, Roman & Kraft, Thomas (1997), *Michael Ende und seine phantastische Welt: die Suche nach dem Zauberwort*, Stuttgart, Weitbrecht.
- Kenfel, Veljka Ruzicka (1993), «Momo y Bastián: volver al Romanticismo», Cuadernos de literatura infantil y juvenil, Torre de Papel, nº. 46, págs. 20-25.
- Klowssoski de Rola, Stanislas (1993), *Alquimia. El arte secreto*, Debate, Madrid.
- Mayevi Hadith (2011), «La historia de Momo de Michael Ende. La magia de Momo», 19 noviembre, *Gnosis Guatemala*,
<http://www.gnosisguatemala.org/2011/11/la-historia-de-momo-de-michael-ende/> (26-1-2018).

- Jean Fabre, Pierre (1936), *Les secrètes químiques*, París.
- Jung, Carl Gustav (2011), *Psicología y simbología del arquetipo*, Barcelona, Paidós.
- Pernety, Antoine-Joseph (1993), *Diccionario mito-hermético*, Barcelona, Indigo.
- Schaefer, Tatjana (2008), «Do what you wish or wish what you want? Michael Ende's *Fantastica* and Rudolf Steiner's moral imagination», *Papers: Explorations into Children's Literature*, 18 (2), 28.
- Von Lippmann, Edmund (1919), *Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlín, Springer.
- Voss, Julia (2010), *Darwins Jim Knopf*, Frankfurt, S. Fischer Verlag.