

Luned, la cuentera: el arte de contar historias en *El fuego verde* de Verónica Murguía

Luned, the storyteller: the art of storytelling in El fuego verde by Verónica Murguía

DOI: 10.61820/dis.2683-3298.1985

Julio María Fernández Meza 

El Colegio de México, Ciudad de México, México

jfernandez@colmex.mx

Recibido: 9 julio 2025 / Aceptado: 10 diciembre 2025

RESUMEN

Este artículo estudia la novela *El fuego verde* (1999), de Verónica Murguía, cuyo argumento se centra en la heroína Luned y en su transformación en cuentera al aprender a leer, escribir y dibujar. Para desarrollar la historia del personaje, la autora utiliza lo maravilloso medieval como marco ficcional, cuya riqueza permite combinar eficazmente otros mecanismos literarios. El objetivo principal de este artículo es examinar lo maravilloso medieval en relación con la transformación de Luned en cuentera; y el secundario, es examinar la fantasía a partir de este marco ficcional. A través de este análisis, se muestra que lo maravilloso medieval es el elemento dominante del texto, porque determina la trama y la historia de la protagonista. Así, se razona que este aspecto, poco considerado por la crítica, es de nodal importancia en esta novela, la segunda de las que cuatro que ha publicado a la fecha (*Auliya*, *El fuego verde*, *Loba*, *El cuarto jinete*).

PALABRAS CLAVE: fantasía, maravilloso, maravilloso medieval, novela, realidad

ABSTRACT

This article examines Verónica Murguía's novel El fuego verde (1999), which centers on the heroine Luned and her transformation into a storyteller as she learns to read, write, and draw. To develop the character's story, the author employs medieval marvelous as a fictional framework, whose richness allows her to effectively combine other literary mechanisms. The main objective of this article is to examine the medieval marvelous in relation to Luned's transformation into a storyteller; the secondary

objective is to discuss fantasy from this fictional framework. Through this analysis, it is demonstrated that medieval marvelous is the dominant element of the text, because it determines the plot and the story of the protagonist. Thus, it is argued that this aspect, little considered by critics, is of nodal importance in this novel, the second of the four that the author has published to date (Auliya, El fuego verde, Loba, El cuarto jinete).

KEYWORDS: *fantasy, marvelous, medieval marvelous, novel, reality*

A Verónica Murguía y David Huerta

INTRODUCCIÓN

Verónica Murguía (Ciudad de México, 1960) es una escritora con una larga y reconocida trayectoria. Algunas de sus obras han sido traducidas al alemán, italiano y portugués, y han tenido una recepción favorable. Entre otros géneros, escribe literatura fantástica y fantasía. Se ha señalado que Murguía, junto con la argentina Liliana Bodoc, es una de las representantes más destacadas de la fantasía hispanoamericana contemporánea. Si bien este hecho enriquece dicha tradición, no se ha prestado suficiente atención a la complejidad con la que Murguía crea complejos mundos posibles. La escritora mexicana posee una extraordinaria obra narrativa que merece mayor estudio.

Debido a la compleja construcción del mundo ficcional, *El fuego verde* (1999) es una obra cuyo género está en tensión. Esta novela trata, en esencia, de cómo la protagonista Luned, una jovencita de quince años, se vuelve una cuentera al aprender a leer, escribir y dibujar mientras experimenta una serie de vivencias en los tres cronotopos (Bajtín, 1996, pp. 63-68): Brocelandia, Corberic y el reino de las hadas. Demne, el cuentero, conoce a Luned en su aldea natal montañesa, ubicada en el corazón de Brocelandia, y le causa una vívida impresión. Entonces ofrece instruirla como cuentacuentos y la lleva a Corberic, la urbe donde él vive con su padre Efra. Allí le enseñan a leer y escribir, al mismo tiempo que potencian sus habilidades en el dibujo, las cuales Luned ya había puesto en práctica por cuenta propia cuando vivió en la aldea. El arte de contar historias es fundamental para el crecimiento de la heroína y, por ende, el oficio de cuentacuentos desempeña un papel de suma importancia en el texto.

Por su trama, estructura, ambientación, personajes, lenguaje y recursos es válido afirmar que el marco o género ficcional de la novela es lo “maravilloso medieval”.¹

¹ Lo maravilloso es la denominación de un “género de ideas que puede definirse por contar entre sus filas al enorme conjunto de cosas que son dignas de admirarse: las maravillas” (Morales, 2005, p. 120).

Este elemento representa la dominante (Jakobson, 1987, pp. 41-47), puesto que determina y transforma los componentes de la obra, a la vez que garantiza la integridad de su estructura, dota a la obra de identidad e influye en lo que la conforma. *El fuego verde* no se enmarca en los géneros por los que la autora es reconocida: no es un texto fantástico ni tampoco una novela de fantasía, a pesar de que Bernal y Ruiz (2021, pp. 143-150) la leen como una fantasía épica, Rivera (2024, p. 128) juzga que pertenece a la fantasía y Celis (2024, pp. 121-122) la considera una obra de alta fantasía. En su nota introductoria para el texto autobiográfico de Murguía, titulado “Una infancia normal” y publicado en *Material de lectura (136)* de la UNAM, Beltrán (2019) se refiere a las tres primeras novelas de la autora y el libro de cuentos *El ángel de Nicolás* (2003), y apunta que estas “han sido las manifestaciones de una deriva creadora que con audacia transita los ámbitos de la fantasía épica y la Historia” (Beltrán, 2019, p. 3).

La hipótesis de este trabajo es que el arte de contar historias se rige por la dominante. Así, las peripecias que Luned vive mientras se vuelve cuentera y pone en práctica lo que ha aprendido están perfectamente imbricadas y corren paralelas unas con otras. Murguía les otorga a ambos sucesos la misma importancia. El objetivo primario de este artículo es examinar cómo funciona lo maravilloso medieval en el texto y, para estudiarlo, me centraré en la historia de cómo Luned se vuelve una cuentera. El objetivo secundario consiste en explorar cómo la fantasía, que está presente en la obra, se ve explícitamente moldeada por lo maravilloso medieval.

Murguía se inspira en diversos tipos de novela para escribir la suya: la novela de aprendizaje (*Bildungsroman*), la novela de desarrollo artístico (*Künstlerroman*), la novela de aventuras y la novela de fantasía, entre otras. También destacan el feminismo, la ecocrítica, la naturaleza y la búsqueda de un tratamiento más ético de los seres vivos y el medio ambiente. Si se toma en cuenta su riqueza, su obra puede examinarse desde varios ejes y ángulos.

La autora entreteje los diversos tipos de novela y un conjunto de temas, como el arte de contar historias, o modalidades como la fantasía y la metaficción. Considero que lo maravilloso medieval es el marco que le permite unir estas cuestiones en el texto, puesto que funciona como un rasgo estilístico crucial en la escritura de la autora y representa un componente clave de su poética. Se manifiesta en la gran mayoría de su obra —novelas y libros de cuentos— con elementos maravillosos, como *Auliya* (1997) y *El ángel de Nicolás* (2003), o novelas juveniles con elementos maravillosos y de fantasía, como *El fuego verde* (1999) o *Loba* (2013), que comparte estos últimos rasgos, pero añade elementos épicos; o *El cuarto jinete* (2021), en

que se relata la epidemia de la peste bubónica en la Europa medieval del siglo xiv. Al igual que estas obras, *El fuego verde* es eminentemente híbrido, cuya unidad se basa en su diversidad.

Cabe mencionar que la novela ya ha recibido cierta atención crítica, aunque la mayoría de los análisis se centran en la fantasía sin examinar a fondo su estructura y temas. Tanto Araya y Rivera (2020) como Bernal y Ruiz (2021) ofrecen una visión panorámica de la fantasía hispanoamericana contemporánea. Estos críticos comentan someramente *El fuego verde* o *Loba*, de Murguía, y *La saga de los confines* (2000-2004), de Bodoc. Araya y Rivera (2020) mencionan al mexicano Adolfo Córdova, y Bernal y Ruiz al colombiano Celso Román.²

En “Aquí los árboles reinaban: el desantropocentrismo basado en las funciones actanciales del bosque en *El fuego verde* de Verónica Murguía”, Nava (2021) estudia el bosque broceliano y el bosque de fantasía (de mayor complejidad, dada su autonomía) a partir de las funciones actanciales de Greimas. Considerando la importancia del bosque (de toda área boscosa o verde) en la novela, es razonable interpretarlo como personaje más que como un lugar. Nava argumenta que el bosque desempeña diversas funciones, como ser el asistente de Luned (p. 36).

² Habría sido beneficioso para Araya, Rivera, Bernal y Ruiz hacer lecturas comparativas de otras obras de Murguía, como *Auliya* (1997) o *El ángel de Nicolás* (2003), en las cuales lo maravilloso medieval o lo fantástico predominan por sobre la fantasía. En “La tradición fantástica en México a partir de 1940”, Olea y Amatto (2024) indican que, en la última década del siglo xx y las dos primeras del xxi, surgieron nuevas figuras, entre quienes destaca Murguía. Estos críticos leen “La mujer de Lot”, uno de los cuentos de *El ángel de Nicolás*, como neofantástico, porque consideran que la autora “reelabora, desde una perspectiva novedosa, la clásica historia bíblica sobre la caída de Sodoma y Gomorra, dándole voz al personaje femenino” (Olea y Amatto, 2024, p. 346). Tales características sugieren que la obra de Murguía es vibrante y variada, y que se evidencian diversos géneros y modalidades. Por ejemplo, en *Auliya*, una novela de ambientación árabe, la protagonista se transforma en un jerbo al tener que cruzar el desierto y, de paso, aprende el lenguaje de estos. En dos cuentos de *El ángel de Nicolás*, “El idioma del paraíso” y “El ángel de Nicolás”, Murguía combina lo maravilloso medieval y lo fantástico, pero no se percibe ningún elemento de fantasía. En “El idioma del paraíso”, el emperador Federico obliga a unas mujeres a cuidar a doce bebés, sin hablar ni hacer sonido alguno, porque quiere saber qué idioma hablaba Adán en el Paraíso, y cree que lo que más debe parecerse son los sonidos que los bebés emiten antes de aprender a hablar una lengua. En “El ángel de Nicolás”, el guerrero del mismo nombre recibe la repentina visita de un ángel, que le permite al protagonista ver dentro de su propio cuerpo y vislumbrar otros elementos sobrenaturales, lo que lo impulsa a escribir su autobiografía durante su encarcelamiento. Dicho sea de paso, Castro (2020) y Lima (2024) mencionan otras obras de Murguía, como *Auliya* o *Loba*, en sus panoramas de la tradición no mimética hispanoamericana. La primera reflexiona sobre la literatura fantástica, sobre todo aquellas escritas por mujeres; el segundo, acerca de la fantasía y la ciencia ficción. Sin embargo, ninguno analiza los textos de Murguía. Más bien comentan a grandes rasgos aspectos diversos de la literatura hispanoamericana contemporánea en una línea parecida a la de Araya y Rivera (2020) y Bernal y Ruiz (2021).

Por último, en “La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía”, Rivera analiza la expresión del *Bildungsroman* como proceso de formación de la heroína que, desde su punto de vista, es análogo al crecimiento de los protagonistas en las obras de fantasía; en cambio, en este trabajo el análisis del personaje será diferente al de la autora, por lo que no comentaré la expresión mencionada. En “De Heorot a Brocelandia: rastros de las tradiciones literarias celtas y nórdicas en *El fuego verde* de Verónica Murguía”, Celis (2024) se refiere al estilo de la escritora mexicana, examina una referencia intertextual como el *Beowulf* (circa 975- 1025) y habla de la onomástica de los personajes y la ambientación. El aporte de mi trabajo es que me centraré en analizar cómo lo maravilloso medieval rige el texto. Debido a que elijo un aspecto central, lo examinaré desde una perspectiva global y en seguimiento de uno de sus elementos más importantes. Considero que la trama gira en torno de este proceso, como se evidencia a lo largo de la novela.

Este artículo se divide en tres apartados principales. En el siguiente expondré de manera breve una serie de conceptualizaciones teóricas para aclarar por qué juzgo que lo maravilloso medieval es la dominante. Los otros dos apartados son analíticos. En ambos, revisaré el proceso mediante el que Luned se vuelve cuenta-ra. En el segundo, el análisis se centrará en cómo el proceso mencionado se lleva a cabo en la ciudad de Corberic, donde Demne y Efra la instruyen. En el último apartado, examinaré la fantasía y me concentraré en el hechizo del que el Tristifer, un personaje que Luned conoce durante su visita al reino de las hadas, es víctima.

ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LO MARAVILLOSO, LO MARAVILLOSO MEDIEVAL Y LA FANTASÍA

Independientemente de que plantee que la dominante es lo maravilloso medieval, es menester tomar en cuenta que, en *El fuego verde*, Murguía combina con éxito tres categorías literarias no miméticas (entiéndase aquello que compagina con el realismo): lo maravilloso, lo maravilloso medieval y la fantasía. La autora es plenamente consciente de los límites difusos entre lo maravilloso y algunas formas ficcionales que comparten afinidades, como las mencionadas, y otras que, pese a ser no miméticas también, difieren en su desarrollo, como lo fantástico, la ciencia ficción o el horror. Por su lucidez, sigo de cerca los postulados de Morales (2003, 2005) de lo maravilloso y lo maravilloso medieval. Debido a su importancia expondré primero lo maravilloso, continuaré con su derivado, lo maravilloso medieval, y después distinguiré la fantasía y lo fantástico. Esta delimitación tiene como propósito dejar en claro cómo leo la novela para analizarla posteriormente.

En primer lugar, como categorías literarias, lo maravilloso, lo maravilloso medieval, la fantasía y lo fantástico tienen en común que se proyectan en el texto dos mundos ficticios que entran en contacto de una u otra manera, y difieren en cómo interactúan entre sí. Todas ellas se fundamentan por la concepción que se tiene de la realidad: “Lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo maravilloso, están indisolublemente unidos en la concepción que el hombre tiene de su mundo” (Morales, 2003, p. 15).

Al historiador y medievalista francés Le Goff (1985) debemos varios estudios dedicados a la Edad Media. Su conceptualización de lo maravilloso es fundamental. Se refiere a tres de sus campos o dominios: *mirabilis* (asombroso), *magicus* (mágico) y *miraculosus* (milagroso); además, menciona a Todorov (1982), autor de *Introducción a la literatura fantástica* (publicado, originalmente, en 1970), dada la importancia que este estudio adquirió en la tradición literaria francesa contemporánea:

La conception du merveilleux a été récemment influencée par l'ouvrage, d'ailleurs très intéressant, de Todorov sur la littérature fantastique et en particulier par la différence qu'établit Todorov entre l'étrange et le merveilleux, dont l'un, l'étrange, peut se dissoudre à la réflexion alors que le merveilleux laisse toujours un résidu surnaturel que l'on n'arrivera jamais à expliquer par autre chose que le surnaturel. Mais il y a autre chose dans le merveilleux médiéval. Nous sommes donc dans le monde du surnaturel, mais il me semble qu'aux XII^e et XIII^e siècles, le surnaturel occidental se répartit en trois domaines que recouvrent à peu près trois adjectifs: *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus*. (Le Goff, 1985, pp. 21-22)

La razón por la cual Le Goff menciona a Todorov es porque, según este último, lo fantástico se sitúa en el límite de lo maravilloso y lo extraño (1982, p. 53). Ahora bien, para evitar confusiones en este apartado, aclaro que no uso las categorías aquí expuestas como sinónimos, a pesar de que los términos “fantástico” y “fantasía” comparten la raíz etimológica y de que en la crítica en lengua inglesa a veces se aúnan.³

Si bien no deja de ser curioso que Le Goff evoque a su homólogo, para Morales, el medievalista “rescata el carácter particular de lo maravilloso medieval y le otorga un campo de acción bien definido y lejano al de lo fantástico” (2005, p. 119).

³ En inglés, *fantastic* se utiliza como adjetivo de *fantasy*. Para distinguirlos, los críticos suelen añadir el artículo definido *the* a *fantastic*: “In the late 20th century, however, the term *fantastic* has more and more frequently been substituted for “fantasy” when modes are being discussed” (Clute y Grant, 1996, p. 337). En la crítica en español y francés los términos se distinguen apropiadamente.

Con esta conceptualización se acota que lo maravilloso “no es un conjunto de casualidades afortunadas o desgracias azarosas ni se trata de mundos separados, que tienen una relación en la cual el de lo irreal se subordina por inexistente al de lo real” (p. 119).

Así, lo maravilloso y lo real están intrínsecamente vinculados entre sí. Lo maravilloso se entiende como un “universo alternativo” (Morales, 2003, p. 15), cuyas leyes no son las mismas que las de lo real. Lo maravilloso expande los límites de lo real y consiste en una explicación de lo inexplicable, así como una respuesta a la causalidad. En literatura, lo maravilloso tiene que ver con lo asombroso o admirable y las maravillas de la Edad Media están reservadas para las orillas y extremos del mundo, las islas y las zonas tórridas (p. 23).

Lo maravilloso medieval comparte numerosas afinidades con esta categoría, aunque tiene otras peculiaridades. Una de ellas es la siguiente: nos hace comprender el contacto de lo real y lo maravilloso, lo cual puede extenderse a una obra contemporánea como *El fuego verde*:

Debemos entender también que lo que a nosotros nos parece maravilloso no necesariamente pudo ser considerado como tal en una época diferente. Lo maravilloso medieval no altera la coherencia de las leyes del texto en el que aparece, pero nos plantea, a los lectores modernos, la posibilidad de una nueva desazón provocada por la fusión generada entre lo cotidiano y lo maravilloso, que no irrumpe con violencia, sino que aparece con naturalidad; fusión que puede ser inquietantemente perfecta en muchos textos. (Morales, 2003, p. 30)

Esta categoría se concibe como una “*altérité* dans les œuvres médiévales, non sans rechercher la perception d’une étrangeté qui la fonde, ou l’ouverture à un imaginaire fantastique qui lui donne forme” (Poirion, 1982, p. 4). Lo maravilloso medieval “confraterniza libremente con la cotidianeidad” (Morales, 2005, p. 119) y, como se ha mencionado, no altera las leyes de lo real, porque sus manifestaciones, si bien implican lo inusual o raro, no son inexistentes, falsas o ilusorias.⁴

Lo maravilloso medieval cumple dos funciones primarias:

⁴ Morales (2005) critica a Le Goff por el hecho de que asumir que lo maravilloso es resultado de un choque cultural, implica el riesgo de confundir “todo mito desfuncionalizado con lo imaginario y lo fantástico ex profeso; es también permitir que los dominios de una categoría literaria, estética, específica y los métodos estilísticos que emplea escapen hacia los vastos terrenos de la superstición, la credulidad y el miedo” (p. 119). A la autora le importa el concepto formulado por Poirion (1982) de lo maravilloso medieval como alteridad de la realidad, porque podría explicar el contacto de lo maravilloso y lo real que puede suscitar sorpresa o extrañeza en los personajes sin que por ello se manifieste lo fantástico (pp. 4-5)

la primera, más profunda y a la vez menos consciente, es la de elucidar sobre lo más inexplicable del mundo y explorar lo menos accesible de la realidad. Su segunda gran función es compensatoria: las maravillas satisfacen, al menos en lo imaginario, las carencias y los sinsabores de la vida, resarcan lo rutinario y lo gris de una realidad en la que normalmente la brillantez de lo prodigioso no se deja ver. (Morales, 2005, p. 122)

En parte basada en los adjetivos *mirabilis*, *magicus*, *miraculosus* referidos por Le Goff, Morales formula una tipología de las categorías de lo maravilloso: lo feérico o maravilloso puro, lo milagroso, lo mágico, lo prodigioso y lo exótico (pp. 121-126). Muchas de estas categorías se manifiestan en *El fuego verde*. Utilizaré esta tipología en los apartados analíticos, con excepción de lo milagroso y de lo exótico, porque el texto no tiene un fin propagandístico de la fe, como funcionaría lo milagroso, ni tampoco se ve lo exótico en ejemplos como “máquinas o instrumentos incapaces de reproducir con la tecnología cotidiana de la Edad Media, pero que no responden a procesos mágicos” (Morales, 2005, p. 125).

Cabe añadir que “lo maravilloso desempeña un papel motor en la trama de las narraciones, su presencia hace andar la historia” (p. 122). Así pues, la llegada de Demne a la aldea de Luned desencadena la trama. Los cuenteros tienen bastante prestigio en el mundo novelesco (se ganan la vida transmitiendo historias y leyendas) y su llegada aviva a la gente: “La llegada de un cuentero a una aldea la transformaba” (Murguía, 2017, p. 33).⁵ Resulta particularmente interesante que la autora use el verbo “transformar” en esta cita, que remite a lo mágico: “La función de lo mágico dentro de un texto es producir un cambio, resolver un conflicto o provocarlo” (Morales, 2005, p. 124). En efecto, el cuentero en *El fuego verde* es un personaje nodal. Una de sus funciones es ser motivo motor. Murguía describe el cuentero como una entidad transformadora y con capacidades mágicas. A tal grado es importante la llegada de Demne que, una vez que los habitantes de la aldea lo reciben gustosos y lo oyen cantar leyendas, se lee la siguiente prolepsis, que adelanta el suceso de mayor monta: “Años después,

⁵ Cito la reimpresión (2017) de la segunda edición de *El fuego verde* (2016). La primera edición es de 1999. La autora la aumentó con respecto de la primera, como se aclara en la siguiente nota del libro: “Esta segunda edición de *El fuego verde* existe gracias a la confianza que Elsa Aguiar (1968-2015) depositó en la novela. El paso de Elsa por mi vida fue breve y luminoso, semejante a una estrella fugaz. La luz que la animaba queda en sus escritos y en los de otros, como estas páginas. Los nuevos brotes de *El fuego verde* se deben a Xohana Bastida, mi cómplice, y a lo que Gerardo Barajas Garrido y Fanuel Díaz, los mejores amigos de Luned, me revelaron sobre ella” (2017, p. 189).

Luned diría que esa entrada fue una de las cosas que la decidieron a convertirse en cuentera” (Murguía, 2017, p. 37).

Por consiguiente, leo *El fuego verde* como una obra en la que las categorías de lo maravilloso y lo medieval maravilloso conviven. Murguía se apropia y adopta varias características de las tradiciones literarias de la Edad Media y las plasma en su novela, sin importar que no se haya escrito en el medievo, porque es obvio que es una obra moderna. La presencia de lo maravilloso y lo medieval maravilloso influye en la adopción de rasgos y características literarias y estéticas de este periodo histórico. En la actualidad, tanto en Europa como Norteamérica existe un renovado interés por la Edad Media (Eco, 1986, p. 63; Selling, 2004, p. 211), que podría extenderse a otras regiones del hemisferio occidental como Hispanoamérica y, quizá, hasta algunas regiones del hemisferio oriental. Esta apelación o inclinación hacia el neomedievalismo en algunos autores contemporáneos no debe verse como una degradación como señala Rivera (2023, p. 280), sino como una reconfiguración de sus elementos, dispositivos y normas culturales. Murguía tiene un gran interés en este periodo histórico, como ha afirmado en entrevistas.⁶

Habiendo expuesto las categorías de lo maravilloso y lo maravilloso medieval y cómo leo la novela, haré la distinción de la fantasía y lo fantástico. Lo fantástico (Olea, 2004, pp. 23-73) tiene como rasgos principales la codificación realista en la que se proyectan dos mundos ficticios irreconciliables, lo cual produce la irrupción de un hecho insólito que no puede ser explicado y se provoca un efecto de desestabilización que socava la idea de realidad de los personajes y/o el lector. Como dije, Murguía ha escrito obras fantásticas; sin embargo, *El fuego verde* no se considera una de ellas, porque su trama no se desenvuelve así ni se cumplen ninguna de estas condiciones.

De manera equivalente, una obra de fantasía (Clute y Grant, 1996, pp. 337-339) es aquella en la cual se proyectan dos mundos ficticios, comúnmente referidos como “mundo primario” y “secundario” a partir de lo que Tolkien (2008, pp. 52-64) postula en su famosa conferencia “On Fairy Stories” (1939). El “mundo primario” se basa en nuestra idea de realidad; en cambio, el “secundario” constituye el mundo al que pertenecen los personajes de fantasía y al cual otros

⁶ Murguía se refiere a su pasión por la Edad Media: “Mi interés por la Historia viene de mi niñez. [...] me temo que como lo que más leo es Historia de la Edad Media y me interesa mucho leer sobre religión y mito, pues en esa época y, sobre todo en la idea que tenemos nosotros de esos siglos, se entrelaza todo” (2020, párrafo 2). Su comentario llama la atención sobre el hecho de que la idea que tenemos de esos siglos es construida y que esta manera de ver el pasado está abierta a las confluencias.

personajes de fantasía o del mundo humano pueden acceder o no. La estructura de una obra de fantasía consta, por lo general, de las siguientes etapas que echan a andar la trama: *wrongness* (inadecuación o injusticia), *thinning* (debilitamiento), *recognition* (reconocimiento) y *healing/return* (curación/regreso). Si bien el “mundo primario” y “secundario” están presentes en *El fuego verde*, su relevancia es subsidiaria con respecto del suceso de mayor monta (la transformación de Luned en cuentera), aunado a que, de las cuatro etapas señaladas, la única que a todas luces se representa es la última, porque, en el desenlace, Luned regresa del reino de las hadas al mundo humano.

En este punto, no estoy de acuerdo con Rivera, que señala que “tras cruzar el umbral a la maravilla, la novela se muestra ya perteneciente diegética, temática y estructuralmente al género de la fantasía” (2024, p. 128). Aunque es cierto que la fantasía desempeña un papel significativo en los términos que esta crítica indica, es decir, diegética, temática y estructuralmente, cabe precisar que no determina ni transforma todos los elementos de la obra. Si fuera el caso, esta sería muy diferente. Habría un mayor énfasis en el “mundo primario” y el “secundario”, se haría más hincapié en la transición entre ellos y las cuatro etapas se evidenciarían con claridad, además de que la historia de la heroína se desarrollaría principalmente por medio de este marco ficticio.

Probablemente la recepción tan favorable de obras como *El señor de los anillos* (1954-1955), de Tolkien, en que se aprecia la intersección de la fantasía y el medievalismo (Selling, 2004, p. 211), ha influido en la comunidad al escribir, leer e interpretar un texto de fantasía. Parece razonable asociar esta categoría con una ambientación y configuración medieval, porque es a la vez familiar y exótica (p. 212). Quizá por ello algunos críticos han leído *El fuego verde* como una historia de fantasía. No obstante, conviene preguntarse si su lectura se sostiene con base en la construcción y configuración ficcional. Como dije, juzgo que lo maravilloso y lo maravilloso medieval tienen mayor jerarquía respecto de la fantasía, la subsumen bajo su campo y además se manifiestan con magnitud de principio a fin. Para consolidar esta aserción de mi parte, pienso en otras obras contemporáneas que comparten afinidades con la novela de Murguía y que no suelen ser leídas como fantasías, es decir, el entramado maravilloso, la ambientación en la Edad Media y la apropiación de sus rasgos y valores culturales, como *Galaor* (1972), de Hiriart; *El nombre de la rosa* (1980) y *Baudolino* (2000), de Eco; y *La guerra del unicornio* (1983) y *Huerto cerrado, huerto sellado* (1985), de Muñiz-Huberman. Aun cuando pueden compartir ciertos elementos de la fantasía, su desarrollo se alinea más bien con lo maravilloso.

LO MARAVILLOSO MEDIEVAL EN *EL FUEGO VERDE*

En este apartado examinaré el aprendizaje y los inicios de Luned como cuentera. Para ello, haré algunos comentarios sobre la escritura, así como una interpretación de la lectura que el personaje hace del *Beowulf*, una de las referencias más importantes de la novela.

Morales (2005) observa que lo maravilloso no se manifiesta igual en el texto y cumple diversas funciones estéticas (p. 121). Además de servir aquí de motivo motor, la maravilla se desarrolla en un rico espectro de gradaciones y matices, según veremos en los dos apartados analíticos. La primera división que Morales establece en su tipología se vincula con los postulados de Todorov:

Una primera división de lo maravilloso podría emprenderse con lo que Todorov llamó “maravilloso excusado” y “maravilloso puro” (Todorov, 1970, p. 23). Esto es, lo maravilloso que se presenta sin explicaciones y el que lo hace intentando dar razones de su presencia. Ahora bien, de estos apartados me parece necesario detenerme en el de lo “maravilloso excusado”, que puede a su vez ser dividido entre lo propiamente “justificado” y lo únicamente “excusado”. Este último es un maravilloso básicamente retórico cuyos objetivos son principalmente dar mayor lustre a las narraciones. (2005, p. 121)

Este es el funcionamiento básico de lo maravilloso en la obra de interés, puesto que algunas manifestaciones de esta categoría pueden leerse como “justificadas”, otras como “excusadas”. Esta observación posibilita comprender que lo maravilloso medieval y la fantasía no entran en conflicto. Además de que la primera subsume a la segunda bajo su campo, también confluyen. En uno de los primeros párrafos del bosque de Brocelandia se alude a ello:

Brocelandia era un lugar donde desde el principio de los tiempos habían vivido los elfos, las hadas y los viejos dioses de las cavernas y las cascadas. Brocelandia también estaba poblado por seres más viejos, más caprichosos y crueles que los elfos. Pero hasta la criatura más antigua formaba parte del todo que era Brocelandia, y a sus leyes se atenían desde la hormiga hasta el espíritu más poderoso. (Murguía, 2017, p. 7)

Cohabitan aquí los elfos y las hadas, personajes que figuran en obras medievales, neomedievales y de fantasía. Por un lado, lo maravilloso justamente le permite a la autora dar mayor lustre a la descripción; por otro, el bosque concuerda con lo que Le Goff (1985, p. 73) explica sobre el simbolismo cristiano del bosque-desierto

de la literatura medieval, es decir, que sirve de penitencia, asilo y revelación, y también como lugar de fuga y la visión idílica de que hablan los trovadores en sus composiciones. Todos estos aspectos se evidencian de una u otra manera en *El fuego verde*, ya que el bosque se retrata por medio de tales rasgos. Este representa un dualismo más que una oposición:

Dans l'Occident médiéval en effet la grande opposition n'est pas celle entre ville et campagne comme dans l'Antiquité (*urbs-rus*, chez les Romains, avec les développements sémantiques *urbanité-rusticité*) mais «le dualisme fundamental culture-nature s'exprime davantage à travers l'opposition entre ce qui est bâti, cultivé et habité (ville-château-village ensemble) et ce qui est proprement sauvage (mer, forêt, équivalents occidentaux du désert oriental), univers des hommes en groupes et univers de la solitude». (Le Goff, 1985, p. 74)

Visto así, el bosque “forma el inquietante horizonte del mundo medieval. Lo rodea, lo aísla y lo ahoga. Constituye una frontera entre las señorías y entre los países, un *no man's land*, una tierra de nadie por excelencia” (Le Goff, 1999, p. 113). Sin duda, la autora es consciente de las confluencias y oposiciones en torno del bosque. Ahora bien, este también representa un lugar peligroso:

En el bosque abundaban los círculos de hongos rojos por donde se podía entrar en las comarcas mágicas. Animales y humanos los evitaban: hasta las aves rehuían el aire verdoso y quieto que flotaba sobre los círculos y ni siquiera los hilos de las telarañas colgaban sobre ellos. (Murguía, 2017, p. 7)

Al ubicar allí los círculos mágicos, la escritora mexicana hace aún más compleja la transición entre la natura y cultura, ya que estos constituyen la entrada al “mundo secundario”. No solamente se trata de un cronotopo, sino que el bosque, en general, y Brocelandia, en particular, son configuraciones espacio-temporales claramente inspiradas en la Edad Media.⁷ En el siguiente apartado ahondaré en

⁷ Esta influencia se evidencia en el nombre “Brocelandia”, de raigambre celta: “el bosque de Brocelandia fue para los celtas, desde tiempos muy antiguos, un territorio sagrado y misterioso. Parte de este misterio ha sido su nombre mismo, que ha constituido un verdadero problema desde hace siglos” (Morales, 1991, p. 9). “Sobre la etimología de Brocelandia, lo único que resulta claro es que se trata de un nombre compuesto que conlleva elementos de difícil identificación, pues su segunda parte parece haber sufrido mutaciones o metástasis que entorpecen su traducción. Actualmente se considera que la palabra procede o bien de un toponímico tardío —utilizado por los celtas que se refugiaron en Armónica por las invasiones anglosajonas que asolaron a la Gran Bretaña— “*Celiande*” y “*Bro*” que significa país. O bien, de “*Bre*” colina o montaña y “*c'hellien*” que equivaldría, tras diversas con-

mi interpretación de los círculos de hongos. Por ahora subrayo que, debido a su complejidad, la configuración espacio-temporal nos hace percibir que las diversas categorías de lo maravilloso se manifiestan a la vez.

Hay numerosos ejemplos de lo maravilloso como realce de la descripción. Por un lado, mientras la trama se desarrolla en el mundo humano, figuran los sacerdotes que saben latín y que tienen acceso a los libros. En las páginas de estos se registran locuciones y dichos en esa lengua, como *Marginalia*, *Picta*, *Scriptorum*, entre otras. En el mundo humano, Cai, un albañil que la heroína conoce en Corberic, sufre un proceso de *separatio leprosororum*, un ritual en el que se declara que una persona es leprosa y, en consecuencia, es expulsada de la comunidad. Este proceso es relevante para la narración, en vista de que impulsa a Luned a motivar a Cai para entrar al reino de las hadas, donde ya no tendrá lepra ni sufrirá; así se dirige al lugar y, posteriormente, también la heroína.

Por otro lado, mientras la historia se desenvuelve en aquel reino, figuran el sapo “historiador” que puede hablar, escribir e interpretar signos; el Tristifer, el Señor del Lago, que ha sido convertido en monstruo acuático por el caballero Lancelot; Fata Titania, la reina de las hadas, quien cabalga sobre Taliesin, un majestuoso ciervo cuyas astas brillan con puntos de luz verde y cuyo nombre proviene del poeta bretón del mismo nombre que compuso *The book of Taliesin*.⁸

taminaciones, a refugio o asilo” (Foulond, 1973, como se citó en Morales, 1991, p. 9). Si se toma en cuenta que, en francés, inglés y español, el espacio se escribe “Brocéliande” o “Brocelianda”, Celis (2024) apunta que Murguía cambia la escritura de “Brocelandia” para hacer más cercano el espacio a los lectores: “La sutil diferencia en la escritura que introduce Murguía en *El fuego verde*, al renombrar Brocelianda como Brocelandia, hace que el lugar donde se desarrolla la novela sea más fácil de pronunciar e identificar por parte de los jóvenes lectores actuales, pues el nombre se relaciona con el de otros lugares, reales o fantásticos, que comparten dicha terminación, como Finlandia o Disneylandia” (p. 129).

- ⁸ Así se denomina el manuscrito del siglo XIV, *Llyvyr Taliessin* (*El libro de Taliesin*), una referencia importante de la antigua literatura inglesa. Contiene poemas de alabanza a la guerra y los reyes, así como acertijos y otras composiciones. En lo que atañe al nombre “Taliesin”, he aquí una explicación onomástica: “The name Taliesin is a combination of the word ‘tal’, meaning ‘top’ or ‘gable end’ (as in a horse or forehead) with ‘iesin’, meaning ‘beautiful’, ‘shimmering’ or ‘gleaming’ —hence the name’s common English translation, ‘Shining Brow’. (Why the poet’s brow should be radiant isn’t clear. [...] ‘Tal’ may also mean ‘value’, which could indicate a name meaning something like ‘surpassing worth’ or ‘shining excellence’” (Lewis y Williams, 2020, p. xviii). Dicho sea de paso, en *El fuego verde* hay dos menciones del *Mabinogion*, una colección de once relatos prosaicos basados en la materia celta-bretona. Por razones de extensión, no ahondo en ellas, pero cito una de estas menciones, señal de la riqueza intertextual de la novela: “Amaba las historias. La tarde que Demne le leyó *Math*, hijo de *Mathonwy*, una de las ramas del *Mabinogion*, que como un árbol generoso alimentaba la imaginación y el espíritu de los oyentes, Luned lloró de alegría y nostalgia” (Murguía, 2017, p. 84). Se divide en cuatro ramas (consagradas a Pwyll, Branwen, Manawydan y Math), dos piezas breves y tres romances artúricos: “The eleven stories known as the Mabinogion are among the finest flowerings of the Celtic genius and, taken together, a masterpiece of our

La novela está poblada de una gran cantidad de referencias de la Edad Media, tales como Merlín, Peredur y Beowulf:

En su mente se despegó el tapiz multicolor de las leyendas y la luz verde de la magia lo iluminaba. El escenario era el bosque. En el bosque vivió Merlín —y Luned percibió con claridad que en el nombre del mago resonaba el eco del gorjeo del mirlo— cuando se volvió loco; en el bosque nació Peredur; oculto en el bosque acechaba Grendel, el monstruo. Las hadas y los elfos eran los hijos o padres de los árboles que ella amaba tan apasionadamente. Pero las canciones traían dentro una advertencia que la muchacha se había negado a escuchar toda su vida: el bosque no pertenece a los humanos. Son los humanos los que pertenecen a bosque y tal vez creer lo contrario fuera un engaño. (Murguía, 2017, p. 38)

Este pasaje se enuncia tan pronto como Demne llega a la aldea de la protagonista y los habitantes lo oyen cantar las gestas de Unwain y Merlín. Lo interesante es que la autora asocia las referencias con el bosque. El espacio se retrata como un ámbito maravilloso, ajeno a los humanos. Estas y otras referencias desvelan la voracidad lectora de Murguía, como lo alude el nombre de la heroína: “Luned, como la hermosa compañera de la Dama de la Fuente. Luned, a quien Unwain, el caballero, debía la vida. Luned, amiga del león, la sabia” (p. 36). En los textos artúricos, “Luned” (o “Lunete” o “Lunet”) es la damisela que convence a Laudine de casarse con Ywain, como lo cuenta Chrétien de Troyes en *Yvain o el Caballero del León*.

En lo que atañe a lo mágico como parte de lo maravilloso, Murguía lo vincula con la escritura:

Para Cai, como alguna vez fue para Luned, escribir era algo cercano a la magia. Después de todo, la palabra “runa” significa “secreto”. Y ni hablar del alfabeto romano, cuyas letras, sólo comprensibles para los clérigos, aparecían como misteriosas admoniciones en algunos muros. Nadie hablaba latín sino los clérigos. Cai los temía. Para él, eran magos extranjeros. Nadie escribía en latín, solo ellos. Era el idioma de sus ritos. Que los cuenteros tuvieran tratos con ellos no era raro. También tenían tratos con los magos, y ya lo decían los mismos poemas. (Murguía, pp. 94-95)

medieval European literature. Their excellence has been long, if intermittently, celebrated, and their influence deeply felt and widely recognized” (Jones y Jones, 1963, ix). Esta fuente se relaciona con *El libro de Taliesin*, habida cuenta de que ambas abrevan de un bagaje común. Hay varias conexiones entre estas obras. En el libro de Murguía, el *Mabinogion* es una valiosa fuente de inspiración. Aunado a las menciones textuales que dije, se hace alusión a la Dama de la Fuente y Peredur (dos de los tres romances se dedican a estos personajes).

Si en el pasaje se conectan las runas con lo oculto, algo similar podría decirse de la escritura. Esta es esotérica y hermética. Constituye un lenguaje que desconoce la vasta mayoría de los personajes de la novela y, por lo tanto, aprender a escribir implica un rito de iniciación. No es casual que la autora asocie a los magos y los cuenteros con la escritura. Se ahonda en ello en el siguiente pasaje:

—¿Y debo creer que ahí dentro [de los libros] hay bosques y hombres y caballos y castillos de reyes? ¿Cómo?

—Las historias están escritas... —contestó Demne risueño.

—¡Muéstramelos, a los hombres y los caballos y los árboles!

—Cai, dentro de tu cabeza están la mejor manera de construir un muro, las fachadas de todas las casas de esta ciudad, las canciones que cantas en la taberna... y tampoco se ven. Tus recuerdos, lo que sabes, hombres, caballos y árboles están aquí dentro, aunque no puedo verlos... (p. 95)

En la cita, Efra le responde a Cai, aunque no logra convencerlo. Es curioso que la palabra se retrata como mágica por sus propiedades, independientemente de que el signo no se corresponda con la realidad como elucubra Cai. Ahora bien, este vínculo no se trata de una invención de la autora, sino que ella recupera la antigua asociación de la escritura y la magia, una creencia común a varios pueblos, para hacer hincapié que la escritura es misteriosa: subyace algo mágico en la acción de representar por medio de los signos.

Antes de analizar el *Beowulf*, cabe precisar que, en lo que respecta a lo prodigioso, esta categoría es útil para examinar a la heroína. Lo prodigioso “sirve para identificar al protagonista” (Morales, 2005, p. 124), se relaciona con lo humano o conocido, y, dentro del texto, es, a la vez, un hecho extraordinario fácil de aceptar e impresiona a los personajes (pp. 124-125). Luned descuella tanto por su caracterización como por sus acciones. Aprende por sí misma sobre los animales, las plantas y el bosque; aprende de su propia experiencia gracias a su curiosidad, observación y gran capacidad de imaginación. Al mismo tiempo, aprende de los seres humanos y otras criaturas con las que se encuentra a lo largo de su aventura. Murguía la vuelve falible para que aprenda de sus errores. Todo ello la convierte en figura idónea para ser cuentera.

Si lo prodigioso sirve para identificar al personaje, llama la atención que la escritora imprima rasgos autobiográficos en *El fuego verde*. Uno notable es la pasión por los libros. Luned es una extraordinaria lectora, porque, aunada a su perspicacia, se enfrasca en las lecturas. En una entrevista, Murguía hace referencia del *Beowulf*,

una de sus obras predilectas, lo que comparte con Tolkien, dado que el héroe “casi no mata gente. Mata al dragón, a Grendel, la mamá de Grendel, pero realmente se mete poco con la gente comparado con la mayoría de los héroes” (Murguía, 2024, párrafo 32). Grendel se trata de uno de los antagonistas del poema. En la novela hay varios pasajes sobre la recepción de esta obra. Cito el siguiente a fin de comentarlo a raíz de lo prodigioso:

Fue una gran sorpresa para Demne el ver cómo su alumna se había entusiasmado desde la primera vez que escuchó el relato de las hazañas de Beowulf. Por supuesto, era un poema fundamental para el cuentero: las figuras colosales del guerrero humano y el monstruo, repetidas en muchísimos poemas y canciones, eran en el *Beowulf* entrañables, estaban como nimbadas por un halo de realidad. (Murguía, 2017, p. 88)

Se colige que el poema se ha transmitido oralmente a lo largo del tiempo, y así se fijan en la memoria Beowulf y Grendel. La descripción es expresiva y prodigiosa, puesto que los personajes se revisten del nimbo o aureola de las figuras religiosas de la iconografía cristiana, como si por medio de esta adición se reafirmara su realidad.

Hay otros rasgos autobiográficos. El nombre de la abuela de Luned está basado directamente en el de la abuela de Murguía: “Nació en la tarde, sobre hojarasca roja. La nombraron Luned porque era el nombre favorito de la abuela paterna, la señora Enrica” (p. 12). Enriqueta Álvarez se trata de alguien fundamental en la vida de la autora, ya que le infundió el amor por los libros.⁹ Lo mismo puede afirmarse de los nombres de Demne y Efra, basados, respectivamente, en el poeta David Huerta (1949-2022), con quien Murguía se casó y que es otra figura crucial en su vida, y el padre de este y también poeta, Efraín Huerta (1914-1982).¹⁰

Ya que hice mención del *Beowulf*, examinaré su función en la novela. Entre los episodios sobre el arte, este es relevante por la interpretación acerca del poema. Analizaré cómo lo leen los personajes y el dibujo que Luned crea al respecto:

⁹ “Dije una vez en una conferencia que soy hija del librero, no porque mi padre vendiera libros, sino porque siento con toda el alma que algunos rasgos definitivos de mi personalidad fueron moldeados por los libros que encontré en un mueble de varios estantes, de pino con chapa de caoba y que, por suerte, me quedó a la mano en casa de mi abuela, el adulto más digno de confianza de mi niñez” (Murguía, 2019, p. 27). En entrevista con Arras, la escritora revela que su abuela es aquella figura de la que habla con gozo en “Una infancia normal” (Murguía, 2024).

¹⁰ Huerta (2012) compuso “El agua de los bosques”, un poema que le dedica a su amada por la publicación de la novela. El poeta traza allí nexos entre la autora y la heroína y se exploran los símbolos del fuego verde.

Demne poseía, además, una decena de tablas en las que había escrito laboriosamente durante dos años, y con runas exquisitas, el *Beowulf*; el gran poema de esas tierras. Cuando Efra o Demne las sacaban y ponían sobre la mesa, era como si abrieran la puerta de un jardín en cuyo centro se irguiera con su espada Beowulf, el oso, “lobo de las abejas”, y tras él, derribado, Grendel el monstruo, ya sin el brazo que el héroe le arrancara con sus propias manos. El pastor del mal, Grendel, descendiente de Caín. Demne le explicó quién era Caín, porque la muchacha lo ignoraba. (Murguía, 2017, p. 81)

En esencia, la autora mexicana sintetiza el enfrentamiento entre el héroe y el antagonista, uno de los episodios centrales del *Beowulf*. Primero se menciona el poema por el título que el lector conoce; luego se alude al héroe por su nombre; finalmente, en relación con este, se indica el epíteto “el oso”, junto con una *kenning*, el “lobo de las abejas”. La *kenning* es una figura retórica usada, sobre todo, en la literatura escandinava, nórdica y anglosajona de raigambre tradicional y popular, la cual se conforma por un término compuesto que se utiliza en vez de un sustantivo de un solo término. No son propiamente metáforas, sino comparaciones o un “elemento indispensable del verso” (Borges, 1984, p. 380). Para ilustrar cómo Murguía hace uso de la *kenning* referida, recordemos que en uno de los versos iniciales del *Beowulf* se menciona “la ruta de la ballena”: “over the whale-road all must obey him / and give tribute. He was a good king!” (*Beowulf*; 2003, p. 3).

Con esta comparación el poeta hace referencia al mar.¹¹ Según los especialistas, el nombre de “Beowulf” deriva de “el lobo de las abejas”: “Beowulf [...] is a name perhaps derived from Bee + Wolf, large animal to do with bees” (*Beowulf*; 2003, p. xxvi). En el pasaje citado de la novela se establece el linaje de Grendel, “el pastor del mal”, quien descende de Caín. Si bien el término “Caín” puede resultar familiar para cualquier persona criada en la cultura judeocristiana, eso no significa que Luned pueda entenderlo, ya que se crió en una cultura diferente. Por lo tanto, Demne le explica la alusión.

Lo interesante del uso que Murguía hace de las referencias intertextuales no es la referencialidad. Aquí se añade un matiz adicional de complejidad de *El fuego verde*: la metaficción. La forma en que un aspecto se entrelaza con otro produce un notable efecto metaficcional en la obra. Al leer este y otros pasajes del poema reconfigurados en la novela, el lector se percata de que está ante un artificio.

¹¹ “Así, los dos versos iniciales del *Beowulf* incluyen tres *kenningar* (daneses de lanza, días de antaño o días de años, reyes del pueblo) que ciertamente no son metáforas y es preciso llegar al décimo verso para dar con una expresión como *hronrad* (ruta de la ballena, el mar)” (Borges, 1984, p. 380).

Entiendo la metaficción como un mecanismo recursivo que despierta una toma de consciencia en el lector o espectador en torno del objeto artístico (Wolf, 2009, p. 31).

La autora sabe elegir bien sus referencias, sin galas de erudición o pretensión. Aquellos que hayan leído su novela, pero que no estén familiarizados con el *Beowulf* u otras referencias, podrán comprender plenamente los episodios en que esta referencia se utiliza. En consecuencia, cualquier persona versada en literatura medieval o fuentes históricas podría desentrañar las referencias con mayor profundidad, habida cuenta de que el intertexto será efectivo en transmitir su potencial de sentido si puede interpretarse sin necesidad de que el lector requiera de un conocimiento previo para poder comprenderlo. Si el lector participa activamente en el pacto ficcional; es decir, si opta por descifrar el intertexto, por qué se utilizó y con qué propósito, entonces la interpretación que se haga, se enriquecerá.

La lectura del *Beowulf* estimula a Murguía a ahondar en las *kenningar* (plural de *kenning*). Así, Luned, Demne y Efra comentan dos de estas figuras usadas en el poema, que son, respectivamente, “cisne sangriento” y “árbol de los lobos”:

Los tres estaban de acuerdo en que tal vez esa fuera una de las magias sutiles de las palabras. Cuando el poeta escribía “cisne sangriento” por buitre y “árbol de los lobos” por la horca, lo que acudía a sus cabezas era hermoso.

Un árbol de lobos, un alto enebro, no cargado con bayas azules, sino con las ramas doblándose bajo el peso de los cuerpos grises y sinuosos de los lobos. Las hojas que acunaban las miradas rojas y brillantes, como moras, de los lobos en la noche. Un árbol musical, que aullara a la luna.

En cambio, imaginarse un ahorcado, un hombre ajusticiado, el macabro péndulo, los pies sacudiéndose en el estertor de la agonía, la mirada desorbitada. La imagen bastaba para asustar a Luned hasta ofuscarla. (Murguía, 2017, pp. 82-83)

Sin necesidad de citar directamente a Borges, Murguía hace una alusión velada de este par de *kenningar*, incluidas por el autor argentino en su ensayo (1984, pp. 372-373). En efecto, el “cisne sangriento” equivale al buitre; el “árbol de los lobos”, a la horca. He aquí otro ejemplo de descripción prodigiosa. Por lo demás, resulta interesante cómo Murguía recontextualiza estas dos figuras, particularmente la segunda. La autora no se expande en comentar el “cisne sangriento”, pero sí el “árbol de los lobos”. Se marca un contraste entre el segundo y tercer párrafo de la cita: así, la paráfrasis de la *kenning* le parece mucho más bella que su correspondencia en “horca”, por no añadir que la equivalencia provoca temor

en Luned, a diferencia de la paráfrasis. El uso de estos recursos se retoma más adelante en la novela, pues Murguía sabe muy bien cómo aprovecharlos.¹²

Cerraré este apartado con un comentario sobre el dibujo que Luned hace como respuesta a una experiencia desagradable. La ciudad de Corberic la asombra y atemoriza a la vez: si allí aprende a leer y escribir, también presencia sufrimiento, injusticia, burlas, humillación, tortura, despotismo. En un espectáculo grotesco, ve morir a un cerdo que fue cruelmente golpeado por varias personas de Corberic. Unos ciegos también fueron obligados a golpear al animal, aunque no querían participar en el acto horrible. Entonces Luned dibuja lo siguiente:

Si ha de ser, que sea para bien —se dijo. Se frotó los ojos con el dorso de la mano y se dirigió a la mesa a seguir leyendo el *Beowulf*. Al día siguiente, Luned se dedicó a vengar al cerdito. Demne le dio una página cubierta de escritura, con un amplio margen para dibujar. Luned se sentó en el banco y se inclinó sobre su trabajo. El cerdito apareció vivo y alado, con una guirnalda de rosas alrededor del cuello. Sus alas tenían plumas rojas y verdes y lo sostenían en un cielo azul. La mujer que lo había pateado fue retratada con el pie torcido y vendado, apoyada en muletas y con un cuenco en la mano. El ciego que lo mató, con los ojos abiertos, alimentaba al cerdito volador con bellotas que tomaba de una enorme canasta. (Murguía, 2017, pp. 91-92)

La lectura y el dibujo se suceden. En cuanto al *Beowulf* y cómo la heroína se imagina la corte danesa, Demne opina que la joven “Dibujaba como un copista e imaginaba como un bardo” (p. 89), lo que subraya acertadamente su precisión e ingenio. Si su habilidad para la pintura destaca en Corberic, es porque en su aldea aprendió a dibujar de forma autodidacta. Demne la llama la pintora de *Marginalia*, ya que sus dibujos embellecen los márgenes de los libros medievales, y también sugiere que Luned firme sus dibujos con una letra “ele” mayúscula y que inmediatamente escriba la palabra “*Picta*”.

En su aldea, la protagonista vive experiencias decisivas. Una mañana descubre un osezo muerto en una trampa, pone la cabeza del animal en su regazo y llora durante horas sobre su pelaje. Lo que experimentó entonces, la muerte desconsiderada del osezo, puede vincularse a la humillación del cerdo que ocurre en Corberic, aunque ahora Luned no solamente se lamenta, sino que también

¹² Por ejemplo, en el reino de las hadas, Luned percibe el séquito de Fata Titania, y siente rechazo: “—He aquí mi pesadilla, el ‘árbol de los lobos’— pensó y corrió hacia el grupo que saltaba y tiraba de la cuerda” (Murguía, 2017, p. 166). Al reutilizar la *kenning*, la autora estimula a que el lector recuerde la referencia y comprenda por qué se enuncia en este momento de la narración.

intenta reparar el daño causado a la criatura viviente. Lo venga por medio del arte y transforma la angustiosa situación en otra en la que el animal vive, ya no sufre y exhibe atributos que normalmente no tendría, como alas y una corona de flores. Es como si pintara una especie de milagro religioso, la iconografía de su resurrección. De este modo se modifican el papel tradicional de la mujer que golpeó al cerdo, a quien le da muletas, y del ciego que lo alimenta. Mediante el arte Luned expresa su ser en el mundo.

La acción de dibujar el animal repercute más adelante en la narración. Así, en el mundo de las hadas, Luned sufre un atentado en su contra a causa del Gorra Roja, uno de los enviados de la reina, pero el cerdo ha resucitado y ayuda a la muchacha:

El Gorra Roja se incorporó y de entre las piernas de los bailarines surgió, abriéndose paso, el pequeño cerdo que había muerto en Corberic apaleado por el ciego, y que Luned había dibujado con alas en la página de un salterio. El cerdito saltó y sus alas lo impulsaron. Chocó con el Gorra Roja y le propinó una cox que le arrancó la capelina y le abrió una herida en la cabeza. El Gorra Roja se dejó caer al suelo y el cerdito se arrojó sobre él. (Murguía, 2017, p. 173)

Es menester examinar cómo Luned se vuelve una cuentera, ya que nos permite reflexionar sobre las técnicas que la autora utiliza y por qué le da tanta importancia al arte de contar historias. Este proceso funciona como un *leitmotiv*, quizás el más importante de todo el texto, ya que se desarrolla desde la infancia de Luned hasta la adolescencia y mediante las interacciones con los seres humanos y las criaturas maravillosas tanto en nuestro mundo como el reino de las hadas.

El proceso sigue dos direcciones completamente entrelazadas: el crecimiento emocional, psicológico y físico del protagonista se desarrolla en paralelo al de la trama. Si bien esto parece obvio, no lo es. No es casualidad que Murguía comente sobre el arte durante la formación de Luned, especialmente durante su estancia en Corberic, ni que se propicie el acto de contar historias y el oficio de cuentero, como la autora lo dice en entrevista: “Luned es fuerte, quiere saber, que en la Edad Media estaba mal visto” (Murguía, 2020, párrafo 5). La fuerza y la curiosidad la caracterizan. Su fuerza de voluntad y capacidad de agencia emergen a lo largo de toda la novela; verbigracia, su afán de conocimiento desentona con las expectativas que uno tendría de una persona común de la época, mucho más si fuera mujer.

Por lo demás, destaca la habilidad de la autora para usar intertextos y referencias. En *El fuego verde*, Murguía no utiliza citas apócrifas, notas a pie de página ni recurre a un editor o corrector ficticio u otros recursos análogos, como lo haría Borges, una figura cara a ella. Su intención es otra, a pesar de que ambos autores

utilizan con frecuencia referencias eruditas. Murguía busca que Luned experimente sus aventuras y que el lector la siga tan de cerca como si él también las estuviera viviendo.

JUEGOS DE FUEGO: CÓMO MURGUÍA USA Y RECONFIGURA LA FANTASÍA

Debido a que discurro de la fantasía en este apartado, continuaré mi análisis de las categorías de lo maravilloso. Hablaré un poco más de lo mágico en el mundo de los humanos y proseguiré con lo feérico y lo mágico en el reino de las hadas. Cabe mencionar que Murguía llama a la fantasía “una de las formas de la inteligencia” y la considera “una de las estrategias de la mente para descifrar o intervenir en la realidad” (Murguía, 2020, párrf. 3). En efecto, la fantasía, al contrario de lo que suele decirse de esta y otras configuraciones ficcionales, no se trata de una evasión o escapismo de la realidad, sino que es una forma de verla y profundizar en ella.

En cuanto a lo mágico, este elemento puede causar sorpresa en los personajes. Morales especifica que lo maravilloso no debe considerarse sinónimo de lo sobrenatural. Lo maravilloso puede causar sorpresa u otras emociones, aunque no una extrañeza que altere las leyes de la realidad, ya que no puede explicarse racionalmente. En otras palabras, lo maravilloso no opera como lo fantástico:

Por más que se haya insistido en que lo maravilloso medieval no provoca sorpresa, hay que matizar esta declaración. Me parece que lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad, tal y como la conocemos; también es cierto que casi nunca provoca crisis de razón que obliguen a los personajes a dudar si son capaces de percibir el mundo tal como es. Pero esto no quiere decir que la aparición de un elemento maravilloso no provoque admiración, sorpresa, muchas veces incredulidad e incluso dudas sobre su existencia, ni implica que no sea capaz incluso de hacer pensar, al personaje que lo contempla, que está viviendo un sueño o imagina su presencia. (Morales, 2003, p. 32)

Murguía hace que sus personajes se enfrenten al mundo y, por lo tanto, experimenten diversas sensaciones. En el mundo humano, a la heroína la recorre una serie de cuestionamientos:

Luned dudaba un poco. Era escéptica, pero había crecido escuchando las historias de los “cambiados”. Los aldeanos creían que cuando nacía un niño o una niña especialmente bellos, los elfos, celosos, los reemplazaban por un trago. Pero las historias afirmaban que el cambiado re-

gresaba al reino de las hadas apenas pasados unos meses del canje. Además, un elfo nunca entraría en una casa con tantos utensilios de hierro, donde el hacha de un leñador tenía su lugar junto a la puerta. Y nadie recordaba que en la aldea había pasado algo así. (Murguía, 2017, pp. 18-19)

El personaje ignora si es una cambiada.¹³ A diferencia de los aldeanos del bosque, que creen en tales historias sin cuestionarlas, la joven no está segura de serlo. Murguía reinterpreta este motivo en lugar de imitarlo. Su heroína no es una cambiada en sí, simplemente se sugiere que podría haberlo sido. Aquí se mencionan algunos elementos maravillosos: elfos, duendes y la visión que uno tiene de ellos. La gente conoce a estas criaturas y las juzga. En la novela, los elfos son seres a los que se admira y se les venera. Es más, se les llama los “Señores del Bosque”, en mayúscula para acentuar su importancia; en cambio, los duendes y otros seres son despreciados por los seres humanos.

Luned tiene un hermano mayor, Ronan. Él la menosprecia vehementemente, porque ella no se comporta como uno esperaría que se comportara una chica de pueblo, a diferencia de él, quien encaja perfectamente en Brocelandia, es hábil en varios oficios y se siente cómodo de vivir en su casa. Su hermano reprende a Luned: “—Elfa, bruja —se burlaba Ronan—. Cambiada. Los elfos se robaron a mi verdadera hermana, una niña bonita y obediente, y te dejaron a ti en su lugar, con tus piernas flacas y tus dientes de conejo. Elfa, cambiada” (Murguía, 2017, p. 18).

Como dije, Murguía reconfigura el motivo del cambiado o el *changeling*. En vez de que los seres maravillosos se lleven a un ser humano a su mundo y, en su lugar, se quede el cambiado o doble según se cuenta en la leyenda, este intercambio no se observa en la vida de Luned. Cuando está en el reino de fantasía, Luned tiene una serie de visiones desencadenadas por el sapo mágico y ve a su doble, que es su yo de la infancia. Al contrario de cómo Ronan la trataba cuando era niña, Luned infunde valor y denuedo en la niña que una vez fue, confiándole que, cuando tenga miedo, debe acordarse de ella misma, es decir, de la Luned de mayor edad, la que está transmitiéndole valor, ya que no la dejará sola.

En el apartado anterior señalé que los círculos de hongos son puntos de transición entre el “mundo primario” y el “secundario”. La tipología de Mendlesohn de las cuatro categorías de fantasía es pertinente para analizarlos:

¹³ El *cambiado* es un motivo conocido. Se llama así al que ha sido reemplazado o sustituido por los elfos o las hadas: “Much FOLKLORE relating to FAIRIES alleges they are prone to steal human infants, leaving DOUBLES in place. Folkloristic changelings usually reveal themselves, eventually, to be unhuman entities (or perhaps just blocks of wood), but literally ones are children who seem unnaturally malevolent, angst-ridden or imaginative” (Clute & Grant, 1996, p. 178).

the portal-quest, the immersive, the intrusive, and the liminal. These categories are determined by the means by which the fantastic enters the narrated world. In the portal-quest, we are invited through into the fantastic; in the intrusion fantasy, the fantastic enters the fictional world; in the liminal fantasy, the magic hovers in the corner of our eye; while in the immersive fantasy, we are allowed no escape. (2008, pp. 13-14)

Por cierto, lo fantástico a lo que Mendlesohn se refiere aquí no debe confundirse con lo fantástico según Todorov y otros críticos. En esta cita lo “fantástico” y la “fantasía” se utilizan como sinónimos. Aunque esta autora indica que las categorías no son estancas, sino que se combinan con frecuencia, en la novela de Murguía solamente se observa la primera de ellas, es decir, “la búsqueda del portal”, porque la fantasía no es inmersiva (sin salida), ni intrusiva (no penetra en el mundo humano), ni liminal (que se encuentra en los límites entre los dos mundos).

Ya dije que se hace referencia a los círculos en el primer capítulo de *El fuego verde*. Por medio de estos círculos viajan los personajes humanos o los maravillosos de una realidad a otra. Luned le pide a Rohan que cubra estos círculos con sal (una referencia a salar la tierra o sembrar con sal), lo que impide temporalmente la entrada. Sin embargo, una vez que Luned es seducida por el elfo Aliso, ella cruza el portal de todos modos.

La torre de Fata Titania se llama “Caer Siddi”. Luned es llevada a los aposentos de la reina por una especie de Caronte: “—Soy el barquero de Caer Siddi, el castillo de las hadas. Me llamo Urien. Estoy aquí para llevarte, si así lo deseas, a la Torre” (Murguía, 2017, p. 161). La escritora mexicana toma la referencia de *El Libro de Taliesin*, concretamente de “The spoils of Annwfn”, un poema de sesenta versos en que se recuenta una expedición del rey Arturo a “Annwn”, el trasmundo en la cosmovisión galesa. Según se da a entender en el poema, Taliesin es quien cuenta los sucesos:

*I will praise the Prince, the Lord of the king's land,
Who has stretched out his power across the wide world.
Gwair's cell was locked fast in Caer Siddi
All through the days of Pwyll's deeds and Pryderi's;
None had gone to that place before him,
Where the heavy grey chain held the faithful youth.
Sadly he'd sing before Annwfn's treasures;
We poets pray for him till Judgement Day dawns.* (*The book of Taliesin*, 2020, p. 30)

Ciertamente el lugar tiene un aire de ultratumba. Reluce la referencia a “Caer Siddi” por lo dicho del más allá. Los nombres enunciados en el cuarto verso, “Pwyll” y “Pryderi”, se tratan de un padre y su hijo en la primera rama del *Mabinogion* (p. 30). La referencia mencionada se imbrica con el *Mabinogion*, lo que deja ver lo bien que están elegidos los intertextos en *El fuego verde*. Se conectan entre sí sin entorpecer el flujo de la historia y consolidan la verosimilitud del mundo ficticio.

Hablaré de lo feérico y de lo mágico en el mundo de las hadas. Primero trataré lo feérico por ser la categoría de mayor importancia en la segunda mitad de la novela y cerraré con lo mágico. En vista de que en tal realidad figuran varios personajes maravillosos, se pone de manifiesto esta categoría. Esta no necesita de ninguna explicación para existir, pues se justifica por sí sola (Morales, 2005, p. 122). Ahora bien, lo feérico no debe confundirse con lo mágico. Se percibe en esta categoría una consciencia de que un mundo “instalado en un plano diferente puede influir y modificar el comportamiento del otro” (p. 123). En cambio, lo feérico se rige por sus propias leyes y sus manifestaciones tienen un carácter de “naturales”. Ejemplo de ello es que el tiempo en el mundo de las hadas no corre paralelo al de los humanos: “La manera caprichosa y extravagante en que se comporta el tiempo en el mundo de las hadas podría pasar por una pequeña alegoría de por qué el tiempo parece dilatarse o comprimirse cuando se está en un entorno agradable y con compañía placentera” (p. 122). En efecto, el tiempo se prolonga o no, dependiendo de las circunstancias:

En Brocelandia, en el mundo del sol y los hombres, el tiempo apenas había transcurrido.

En el reino de las hadas, Luned se había agotado caminando una noche entera y había roto un hechizo. En Brocelandia, el odre vacío que había dejado caer al ser hechizada por Aliso tocaba el suelo. En el preciso momento en que la muchacha cerraba los ojos, con los labios pegados al tronco de la encina, Demne se inclinaba sobre la bolsa de cebada. Un escalofrío lo obligó a incorporarse.

—¿Luned? —preguntó como para sí. Miró a su alrededor, desconcertado y temeroso. (Murguía, 2017, p. 139)

La autora marca esta diferencia temporal al determinar que los acontecimientos de ambos orbes son disímiles. El efecto no solamente se manifiesta en la narración, sino que el lector también lo percibe. Por eso la autora es muy consciente de cómo estructura y divide la obra. Si Luned se adentra en el reino de las hadas a causa del *separatio leprosorum* y Demne se entera, se da una escisión en la trama: el cuentero permanece en el mundo humano, sin que se percate de lo que ocurre en

el otro plano. Pero Luned es consciente de ello y actúa en consecuencia. El deseo de regresar a nuestro mundo y de ver de nuevo a Demne es una de las razones por las que no quiere permanecer en el dominio feérico.

Proseguiré con el encantamiento del Tristifer. El arte de contar historias alcanza su clímax aquí, cuando la protagonista pone en práctica los conocimientos adquiridos mientras convivió con Demne y Efra. Luego de seguir a Aliso, Luned se encuentra con el Tristifer en un lago mágico y lo reconoce. Lancelot, el caballero, lo ha transformado en un “afang”, un monstruo acuático por no reconocer a Lancelot cuando se apareció ante él. Durante su estancia en Corberic, Luned supo de él por Efra, quien le dijo que era “gobernador de la ciudad de Caer Wyrđ, fundada por los dioses de los ríos en el fondo del lago” (p. 124). El Tristifer está hechizado y no puede dejar de llorar.

Para romper el hechizo, hay que hacerlo reír, y así volverá a su forma humana. Luned intenta todas las técnicas imaginables. Incluso sugiere que el Tristifer la bese, pero nada funciona. Las tres versiones que Efra le contó a la heroína indicaban que el Tristifer se liberaría si reía. Tras varios intentos, a Luned se le ocurre contar una historia. Si es exitosa, el Tristifer le dice que, en agradecimiento, le entregará un amuleto y una capa, objetos mágicos que le ayudarán en las futuras pruebas que deberá afrontar en el reino de las hadas. Sin que Luned mencione el beso que, para este momento de la trama, ya le ha dado a Aliso, ella le cuenta al Tristifer cómo lo encontró en el lago. Entonces se lee lo siguiente:

Llegaron a un momento extraño. Los tiempos convergieron y se encontraron: lo que ocurría en la historia de Luned y lo que les estaba ocurriendo a ellos comenzó a suceder al mismo tiempo. Y Luned dijo:

—“Llegó el momento en el que lo que ocurría, dentro y fuera de la narración, comenzó a ocurrir al mismo tiempo. Y Luned pensó: contar no ha de ser suficiente. Si quería salvar al Tristifer y hacerse acreedora al talismán, debía observar las leyes de las historias y ofrecer un sacrificio. Ofrendaría su pelo a cambio de destruir el encantamiento de Lanzarote...”

Y en ese momento, la muchacha, con la barbilla temblorosa, le hizo el gesto al Tristifer de quien blande algo afilado y corta con ello, mientras con la otra mano se asía una trenza. El Tristifer, que la había estado observando con los hinchados párpados lo más abiertos que podía y sin moverse un ápice, comprendió. Luned siguió:

—“Así lo acordaron ella y el monstruo del lago. Entonces, el Tristifer desapareció con un chapoteo...”

El Tristifer se hundió, obediente y tratando de chapotear al pie de la letra.

—“... Y regresó con un cuchillo para que ella se cortara el pelo...” (Murguía, 2017, p. 128)

Murguía logra un efecto notablemente expresivo en esta cita. La narración se divide en dos niveles: el primario (la historia vivida por Luned) y el secundario (la historia contada por Luned). Lo que sucede en ambos niveles ocurre simultáneamente. Para lograrlo, la autora hace converger el enunciado y el discurso, o, dicho de otro modo, de un párrafo a otro, repite más o menos los mismos sustantivos (“momento”, “tiempo”), verbos (“llegar”, “comenzar”, “ocurrir”, “suceder”), o bien el sintagma “al pie de la letra” se carga de significado. Es fundamental precisar que esto no es una transcripción, lo cual empobrecería su efecto. Se trata, en cambio, de una duplicación estética. En consecuencia, se suscita un efecto metafictional como al que me referí antes. El lector lee simultáneamente lo que se cuenta y cómo se cuenta. También cabe subrayar el uso del guion, las comillas y los puntos suspensivos, convenciones que rigen la representación del diálogo en la ficción en lengua española. La disposición de estos recursos en la página escrita contribuye a crear o suscitar la ilusión de que alguien está narrando algo, en este caso, una historia.

A primera vista, estos signos de puntuación podrían no captar la atención del lector o incluso pueden pasar inadvertidos. No obstante, Murguía cuida toda esta clase de detalles para cerciorarse de que el texto se desarrolle con fluidez a pesar de su complejidad.

Ahora bien, Luned se da cuenta de que el acto de contar una historia no es suficiente. Si lo fuera, el hechizo se habría roto. De modo que ofrece una trenza de su cabello como sacrificio. En el penúltimo párrafo de la cita anterior, la autora usa “chapoteo” y “chapotear” como sustantivo y verbo, respectivamente. Si Luned nos dice que el Tristifer se hundió con un “chapoteo”, él intenta “chapotear”. El sintagma “al pie de la letra” es muy expresivo, ya que el Tristifer trata de seguir la narración al pie de la letra para que la acción de “chapotear” se aproxime lo más posible a lo que Luned está contando. Es razonable suponer que, si Murguía hubiera usado otras palabras menos relacionadas entre sí, y no hubiera añadido “al pie de la letra”, el efecto habría sido muy diferente. En mi opinión, el pasaje citado es tanto revelador como elegante. A primera impresión, parece relativamente insignificante, pero si se lee con atención, emerge el enorme potencial de sentido que tiene.

Por esta razón, creo que el arte de contar historias llega a su punto álgido después de que la heroína entra en el reino de las hadas. Luned no solamente rompe el hechizo, “El poder del cuento había roto el encantamiento” (p. 129), sino que, además, el hecho de que se cuente cómo ocurrió y se rompió el hechizo también nos permite percatarnos de cuánto hay detrás de estas acciones en la narración. Curiosamente, en el capítulo que sucede al encuentro con el Tristifer, Luned duda de ser una buena cuentera, a pesar de que este le ha dicho que es excelente. Este

episodio y otros hacen que el lector cobre consciencia sobre el poder de las palabras y su capacidad para hechizar y romper encantamientos. La prosa de la autora es muy eficaz al presentar múltiples niveles de significado. En *El fuego verde*, la espléndida expresión de Murguía descuella. Su prosa se lee como poesía o, dicho de otro modo, su prosa tiene un aura poética innegable.

Por último, haré un comentario somero de lo mágico en el mundo feérico. A raíz de que Luned rompe el encantamiento del Tristifer y de que este le regala en agradecimiento un talismán, ella abre una puerta de la torre de Fata Titania y halla un banquete suntuoso:

La mesa estaba dispuesta con un banquete más frugal y, para Luned, más apetitoso; sobre el blanco mantel brillaban las manzanas verdes, las peras y las uvas. El agua y el vino resplandecían como diamantes, como rubíes engazados en las altas jarras de vidrio. (Murguía, 2017, p. 173)

Para ese momento de la narración, Luned sabe que no debe comer ni beber nada de allí, porque, si lo hace, jamás podrá salir, tal como les ocurrió a los súbditos de Fata Titania:

Entonces operó la magia antigua y silenciosa del talismán.

Ante los ojos de Luned, nimbado de luz verde, apareció el banquete de la Fata Titania como era en realidad; huesos cubiertos de jirones de carne agusanada, terrones de lodo, hojas podridas y, cubriéndolo todo, un millar de larvas diminutas. Una delgada y oscura serpiente se deslizó sobre el mantel. (p. 174)

Así como, en el mundo humano, Murguía vincula la escritura con la magia, el talismán obsequiado por el Tristifer auxilia a la protagonista en el plano feérico. De modo que lo mágico y lo real interactúan entre sí y, por tanto, las leyes de lo mágico y lo feérico se funden (Morales, 2005, p. 123). En consecuencia, el talismán (al igual que otros objetos y experiencias) impulsan a Luned a marcharse, puesto que ella prefiere vivir y morir junto a Demne que permanecer por la eternidad en el “mundo secundario”.

CONCLUSIONES

En *El fuego verde*, el arte de contar historias se rige claramente por lo maravilloso medieval. Como espero haber mostrado, mi análisis evidencia que la novela es compleja por múltiples razones y que la trama, estructura, ambientación y otros

elementos se expresan por la dominante. En primer lugar, el género está en tensión. No porque en el texto aparecen el “mundo primario” y el “secundario” o porque figuran los elfos y las hadas debe considerarse una obra de fantasía, si las categorías de lo maravilloso medieval y lo maravilloso configuran a todas luces la novela. Es posible que la influencia de obras clásicas de la fantasía ha estimulado a pensar en Murguía como una figura sobresaliente de la fantasía hispanoamericana. Sin embargo, creo que uno de los méritos de la autora no es que destaque por trabajar en uno u otro género, sino por escribir obras genuinas y vibrantes, fruto de un portentoso tratamiento de la forma y el fondo. También debe mencionarse (y estudiarse) su obra fantástica, así como los libros que ha escrito para niños, ninguno de los cuales debe descartarse de la obra global. Valorar sus textos más allá del género y en seguimiento de su riqueza, rasgos y propuestas posibilita que se profundice en la recepción de esta escritora mexicana. En cuanto a la fantasía, espero haber transmitido que la dominante planteada no supone poner en conflicto una categoría con otra, sino que, al distinguir lo maravilloso medieval y la fantasía, es más claro por qué una tiene mayor jerarquía respecto de otra en el texto, y cómo pueden confluír.

En segundo lugar, la tipología de Morales es una fértil herramienta hermenéutica para comentar las numerosas manifestaciones de lo maravilloso. Muestra de ello es cuán frecuente es lo maravilloso como realce de la descripción. Los tres cronotopos (el bosque, la ciudad y el reino de las hadas), la caracterización y acciones de los personajes humanos y los maravillosos, así como las abundantes referencias de la literatura medieval, ponen de manifiesto la enorme utilidad del recurso.

Las categorías de lo prodigioso, lo mágico y lo feérico se observan en gradaciones y matices varios. Lo prodigioso nos hace fijarnos en Luned por la sublimación de sus cualidades, particularmente en lo que concierne a sus habilidades en el dibujo y, de manera complementaria, la lectura y la escritura. Lo mágico se observa tanto en el orbe humano como el de las hadas. En el primero se asocia con el arte en general y la escritura en particular. En el segundo se funde con lo feérico. Sus manifestaciones son bastante relevantes, porque Murguía hace referencia al factor de cambio que caracteriza la magia y explora el potencial de sentido por medio del que sus personajes interpretan aquello que los rodea. Lo feérico se evidencia sobre todo en los dominios de Fata Titania, un entorno con sus leyes y reglas. Cabe mencionar la conexión de este reino con el más allá y la diferencia temporal entre lo que ocurre en el mundo humano y el las hadas.

El arte de contar historias destaca en el caso de la heroína. La lectura del *Beowulf* y el dibujo que Luned hace al respecto se muestran como dos momentos notables

de su desarrollo. Además de dar relieve a la descripción y de ser un comentario de recepción en torno del poema, repercuten en la narración, puesto que el cerdo que Luned esboza vuelve a la vida en el reino de las hadas. Otro episodio significativo es romper el encantamiento de que el Tristifer es víctima, precisamente como resultado de haber adquirido experiencia como cuentera. Luned es una joven cautivadora que ejerce incansablemente su oficio de cuentera. Su fuego interior arde y conmueve a varios de los personajes de la novela y, con ello, al lector también.

Ahora bien, mi análisis puede ampliarse. Aún queda mucho por decir sobre este texto en particular y sobre la obra de Murguía en general. La novela es tan rica que puede estudiarse desde muchos ejes y perspectivas. Por un lado, las consideraciones que traté, como lo maravilloso medieval, lo maravilloso y la fantasía, podrían examinarse en otros episodios; por otro, quedan muchos otros aspectos por explorar. Pienso en el estudio detenido de las fuentes, el significado y el simbolismo del color verde y las runas, la forma en que la autora reconfigura numerosas referencias (el *Beowulf*, la materia bretona y artúrica y la literatura medieval), el análisis del feminismo (la relación conflictiva entre Luned y su madre Alina, el papel de los personajes femeninos y la relación entre mujeres y hombres), el tratamiento ético de los seres vivos y el medio ambiente, la lectura comparada entre *El fuego verde* y otros textos que presentan los temas y constantes de Murguía.

REFERENCIAS

- Araya, E. y Rivera, P. (5 de noviembre de 2020). Latin American young adult fantasy: an inkling towards an elusive dragon. *YA Studies Around the World*, 1-32. https://www.academia.edu/74468844/Latin_American_Young_Adult_Fantasy_An_Inkling_Towards_An_Elusive_Dragon?from=cover_page
- Bajtín, M. M. (1996). Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela. En E. Sullà (Ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX* (H. S. Kriúkova y V. Cazcarra, Trads., pp. 63-68). Crítica.
- Beltrán, G. (2019). Nota introductoria. En V. Murguía, *Material de Lectura (136)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Beowulf: a verse translation* (S. Heaney, Trad.). (2003). Penguin Books.
- Bernal, M. A. y Ruiz, L. C. (2021). Estudio de la magia de los Confines: una breve mirada a la fantasía épica escrita en Latinoamérica. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 23(2), 141-166. <https://doi.org/10.15446/lthc.v23n2.94895>
- Borges, J. L. (1984). *Las kenningar*. En J. L. Borges y C. V. Frías (Eds.), *Obras completas (1923-1972)* (pp. 368-381). Emecé.

- Castro, L. B. (30 de noviembre de 2020). A brief overview of fantastic imaginative lit in Mexico. (A. C. Noyes, Trad.). *Strange Horizons*. <http://strangehorizons.com/wordpress/non-fiction/a-brief-overview-of-fantastic-imaginative-lit-in-mexico/>
- Celis, M. (2024). De Heorot a Brocelandia: rastros de las tradiciones literarias celtas y nórdicas en *El fuego verde* de Verónica Murguía. En I. Fenoglio, Z. Cruz y L. Herrasti (Coords.), *Otros enfoques sobre literatura infantil y juvenil* (pp. 121-134). Bonilla Artiga Editores / Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Clute, J. y Grant, J. (1996). *The encyclopedia of fantasy*. Orbit.
- Eco, U. (1986). Dreaming of the Middle Ages. En W. Weaver (Ed.), *Travels in hyperreality* (pp. 61-72). Harcourt Brace Jovanovich.
- Huerta, D. (2012). El agua de los bosques, *Letras mexicanas en voz de sus autores* [transmisión de radio], *Descarga Cultura UNAM*, <https://descarga-cultura.unam.mx/en-voz-de-david-huerta-54406>
- Jakobson, R. (1987). The dominant. *Language in literature* (pp. 41-47). Harvard University Press.
- Le Goff, J. (1999). *La civilización del occidente medieval*. Paidós.
- Le Goff, J. (1985). *L'imaginaire medieval: essais*. Éditions Gallimard.
- Lima, G. (2024). Imposibilidades y perturbaciones. La ciencia ficción y la fantasía en México, *Tierra Adentro*. <https://tierraadentro.fondodeculturae-conomica.com/ciencia-ficcion-y-fantasia-hecha-en-mexico/>
- Mendlesohn, F. (2008). *Rhetorics of fantasy*. Wesleyan University Press.
- Morales, A. M. (1991). Los habitantes de Brocelandia. *Medievalia*, (9), 8-17. <https://revistas-filologicas.unam.mx/medievalia/index.php/mv/article/view/162>
- Morales, A. M. (2003). Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (Eds.), *Las fronteras de lo fantástico* (pp. 15-41). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Morales, A. M. (2005). Lo maravilloso medieval en literatura. *El Hilo de la Fábula*, 2/3(2), 119-129. <https://doi.org/10.14409/hf.v1i2/3.1742>
- Murguía, V. (1997). *Auliya*. Ediciones Era.
- Murguía, V. (1999). *El fuego verde*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones SM.
- Murguía, V. (2003). *El ángel de Nicolás*. Ediciones Era.
- Murguía, V. (2013). *Loba*. Ediciones SM.
- Murguía, V. (2017). *El fuego verde*. Ediciones SM.
- Murguía, V. (2019). *Material de lectura (136)*. Universidad Nacional Autónoma de México.

- Murguía, V. (7 de noviembre de 2020). Verónica Murguía: “la fantasía es una de las formas de la inteligencia” / Entrevista por I. Olmedo. *Confabulario*. <https://confabulario.eluniversal.com.mx/veronica-murguia-entrevista-iliana-olmedo/>
- Murguía, V. (30 de abril de 2024). Me gusta que el lenguaje sea todo lo que puede ser / Entrevista por A. Arras. *Letras Libres* <https://letraslibres.com/entrevistas/alejandro-arras-entrevista-veronica-murguia/>
- Nava, J. M. (2021). Aquí los árboles reinaban: el desantropocentrismo basado en las funciones actanciales del bosque en *El fuego verde* de Verónica Murguía. *LIJ Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, 6(12), 27-45. <https://lij.ibero.mx/index.php/lij/article/view/281>
- Olea, R. (2004). El concepto de literatura fantástica. En *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco* (pp. 24-75). Fondo de Cultura Económica / El Colegio de México.
- Olea, R. y Amatto, A. (2024). La tradición fantástica en México a partir de 1940. En D. Roas (Coord.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas II (1940-2023)* (pp. 317-367). Iberoamericana / Vervuert.
- Poirion, D. (1982). *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*. Presses Universitaires de France.
- Rivera, P. (2023). Latin American fantasy as heterogeneous literature: between neomedievalism and latin americanism. En E. Gomel y D. Gurevitch (Eds.), *The Palgrave handbook of global fantasy* (pp. 271-288). Palgrave Macmillan.
- Rivera, P. (2024). La formación subcreadora en *El fuego verde*, de Verónica Murguía. *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*, 10(19), 117-134. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/catalejos/article/view/8565>
- Selling, K. (2004). Fantastic Neomedievalism: the image of Middle Ages in popular fantasy. En D. Ketterer (Ed.), *Flashes of the fantastic. Selected essays papers from the War of the Worlds Centennial, Nineteenth International Conference on the Fantastic in the Arts* (pp. 211-218). Prager Publishers.
- The book of Taliesin. Poems of warfare and praise in an Enchanted Britain* (2020). (G. Lewis y R. Williams, Trad.). Penguin Classics.
- The Mabinogion*. (1963). (G. Jones y T. Jones, Trad.). Everyman's Library.
- Todorov, T. (1982). *Introducción a la literatura fantástica*. Ediciones Buenos Aires.
- Tolkien, J. R. R. (2008). On fairy-stories. En V. Flieger y D. A. Anderson (Eds.), *Tolkien on fairy-stories. Expanded edition with commentary and notes* (pp. 27-84). Harper Collins Publishers.

Wolf, W. (2009). Metareference across media: the concept, its transmedial potentials and problems, main forms and functions. En W. Wolf, K. Bantleon y J. Thoss (Eds.), *Metareference across media. Theory and case studies* (pp. 1-89). Rodopi.