

## Análisis de algunas recreaciones literarias, musicales y cinematográficas del personaje del rey de los elfos procedente de un poema de Goethe. El caso particular de Michel Tournier

Andrés Montaner Bueno [\*]

Resumen. El presente estudio tiene como finalidad realizar un análisis de las diferentes y contradictorias interpretaciones y recreaciones literarias que ha tenido la figura del rey de los elfos en los siglos XVIII, XIX y XX. A este respecto, hemos de recordar que el origen de la obra de Goethe proviene de una balada popular nórdica conocida como «El rey de los alisos» la cual, en el año 1782, versionó al alemán en forma de poema cambiando del título el término «alisos» por el de «elfos». El mismo fue recreado narrativamente por Benedikte Naubert quien, en su *Colección de cuentos populares alemanes* (1789-1793), otorgó una particular visión de la historia haciendo hincapié en la figura de la hija del rey de los elfos. También musicada por Schubert podemos encontrarla representada por distintas cantantes de ópera tales como Anne Sofie von Otter o Jessye Norman. Asimismo, un literato muy afamado del siglo XX y aun hoy en día, Michel Tournier, escribió una novela titulada *El rey de los Alisos* (1970) mostrándonos en ella su propia exégesis del misterioso y contradictorio personaje. Además, contamos con una adaptación cinematográfica contemporánea realizada por Volker Schlöndorff, la cual sigue la línea de la obra de Tournier, titulada «El ogro» (1996).

Palabras clave: Romanticismo literario, sociedad culta-sociedad popular, rey de los elfos, rey de los alisos, versiones multimedia

Abstract. The present study aims to conduct an analysis of the different and contradictory interpretations that has taken the figure of the king of the elves in literary, musical and cinematic recreations in the eighteenth, nineteenth and twentieth centuries. In this regard, we must remember that the origin of the poem written by Goethe comes from a Nordic folk ballad known as «King of the alders» who, in 1782, covered the German poem by changing in the title the word «alders» by «elves». This poem was recreated by Benedikte Naubert who, in his collection of German folk tales (1789-1793), gave his personal view of history with emphasis on the figure of the daughter of the king of the elves. Moreover, it was also music by Schubert and currently we can find even represented by various opera singers such as Anne Sofie von Otter and Jessye Norman. Furthermore, we found that a very famous literary writer in the twentieth century, Michel Tournier, wrote the novel *The King of the Alders* (1970) giving his particular vision of the mysterious and contradictory character. In addition, we also have a contemporary cinematographic adaptation by Volker Schlöndorff, which is in line with the work of Tournier, titled «The Ogre» (1996).

Keywords: Literary Romanticism, cultured-popular society, king of the elves, king of the alders, multimedia versions

## Introducción

En el trabajo de investigación que presentamos a continuación vamos a mostrar, empleando una metodología multimedial y comparativa, las recreaciones que se han hecho de una figura popular nórdica como es la del rey de los elfos. Veremos cómo, gracias a la intervención de Goethe, la leyenda popular «El rey de los elfos», fue elevada a un grado estético superlativo, haciendo de la misma una poderosa fuente de interpretaciones que se han

visto reflejadas en distintas versiones literarias (Naubert, Tournier...), musicales (Johann Friedrich Reichardt, Carl Friedrich Zelter, Carl Loewe, Louis Spohr, Franz Schubert, etc.) y cinematográficas (Volker Schlöndorff). En este sentido, queremos destacar que han sido los vacíos de lenguaje y la utilización de una semántica abierta y plurisignificativa, los elementos mediante los cuales el poema del autor alemán ha podido adquirir la categoría de símbolo inspirador de las numerosas narraciones, algunas de las cuales abordaremos en este ensayo.

De este modo, con la intención de ahondar en las diferentes ramificaciones de la leyenda popular, hemos organizado el texto en tres apartados con entidad propia. En el primero, vamos a estudiar los procesos de dominación simbólica entre la cultura culta y la popular, persiguiendo el objetivo de reflexionar críticamente sobre la instrumentalización ideológica que hacen las clases más elevadas de la sociedad del haber del pueblo. En el segundo, presentamos el texto original convertido por Goethe en un poema que, por su semiótica abierta y controvertida, ha recibido numerosos juicios valorativos y ha sido reescrito por otros autores, eligiendo casi siempre al rey de los elfos como motivo central de sus composiciones. En el tercero, estudiamos el que ha sido, a nuestro juicio, el mejor ejercicio de reescritura de la obra de Goethe. Éste es el llevado a cabo por Tournier en su *El rey de los Alisos* en el que el autor francés pone el acento en la figura que da título a su obra, aumentando los espacios de navegación simbólica del lector, multiplicando con ello aún más el desconcierto y escepticismo ante la caracterización de este siniestro personaje.

## 1. Relaciones entre lo culto y lo popular: sociología y literatura

Si tenemos en cuenta que el objetivo principal de nuestra investigación es el estudio de las diferentes interpretaciones que ha recibido la leyenda popular

---

germánica «El rey de los elfos», la cual fue presentada al mundo literario por Goethe en el siglo XVIII, y versionada, entre otros autores, por Benedikte Naubert en esa misma centuria y por Michel Tournier en el siglo XX, se comprenderá la necesidad de profundizar en las relaciones y efectos recíprocos que tienen lugar cuando se produce una interactuación simbólica entre dos períodos de tiempo diferentes. Igualmente, indagaremos en la cuestión de la «culturización» de la literatura popular y si, dentro de una misma sociedad, podemos realmente establecer una separación jerárquica que vendría marcada por una dominación simbólica de las ideas generadas por una cultura culta frente a las concebidas por una cultura popular, tal y como sí parece que existe en un ámbito social. A este respecto, vamos a hacer una reflexión teórica general sobre el influjo mutuo que se da en el momento en que intervienen elementos canonizadores de un ámbito artístico elevado de la sociedad, en las creaciones de origen popular más enraizadas en las profundidades de su imaginario colectivo.

Para comenzar a plantear el problema, creemos que resultaría adecuado formularnos algunas preguntas en torno a las cuales iremos analizando las cuestiones más controvertidas de un asunto tan complejo. En sus respuestas ofrecemos nuestra visión sobre la configuración jerárquica o no en la que se producen los intercambios de ideas —en este caso literarias, musicales y cinematográficas— entre los diferentes círculos de poder coexistentes en una misma sociedad. Son básicamente cuatro los interrogantes —dos de tipo general y dos de tipo particular— a los que trataremos de ofrecer una réplica que no será siempre unívoca. Las de orden general serían: ¿Las ideas se gobiernan las unas a las otras del mismo modo que unos hombres se gobiernan a otros, incluso cuando unas son las ideas de los hombres que mandan y las otras las de los hombres que obedecen? ¿Tiene una idea la misma legitimidad dependiendo de si ésta viene sancionada por integrantes de

---

una cultura popular o por miembros de una cultura culta? Las de tipo particular vendrían a ser: ¿A quién debemos atribuir el conocimiento generalizado de la leyenda «El rey de los elfos» y sus diferentes versiones, a la cultura popular o a la culta? La historia de Tournier, ¿desfigura el texto original vaciando la leyenda de posibilidades significativas o contribuye a engrandecerla?

Comenzando por tratar de ofrecer una respuesta a la primera pregunta de tipo general, acerca de si las relaciones entre ideas funcionan en el mismo sentido que las relaciones entre grupos e individuos, nos vamos a alinear con Marx (1932/1991) en el momento en que señala que, aunque en teoría el conocimiento de las relaciones de fuerza existentes entre grupos y clases sociales no proporciona, en sentido estricto, la clave de sus relaciones simbólicas y del contenido de sus culturas e ideologías, sí que nos da una información bastante fidedigna de las mismas. Y es que en la práctica se borra toda posibilidad de separar las relaciones de fuerza entre grupos y las relaciones de fuerza entre ideas. Hay, pues, una correspondencia casi total entre el poder material dominante y el poder espiritual dominante, ya que los pensamientos de la clase dominante son también en todas las épocas los pensamientos dominantes.

Esta constatación nos va a dar la clave para contestar a la segunda cuestión dado que, una vez puesto en evidencia que las clases más eruditas y elevadas imponen en la práctica su cultura y su ideología, no será difícil llegar a la conclusión de que tendrán mayor legitimidad las ideas sancionadas por los individuos integrantes de las clases dominantes de la sociedad que las de los miembros de las clases dominadas. En nuestra opinión, esto se debe a un etnocentrismo de clase existente entre las culturas más elevadas, las cuales se consideran más locuaces y mejor racionalizadas que las otras e, incluso, en ocasiones, sienten verdadero horror por la incultura de las masas populares. Y todo esto tiene lugar, tal y como señalan Grignon y Passeron (1992), a pesar

---

de que desde las élites dominantes se propugnen conceptos teóricos como el de relativismo cultural, que defiende ideas que en la mayoría de las circunstancias no dejan de ser ilusorias como en el momento en que señalan que todo grupo social posee un simbolismo irreductible o, si se quiere, su propia arbitrariedad cultural.

Continuando ahora por las cuestiones de tipo más específico hemos de señalar que, de acuerdo con lo indicado anteriormente, la respuesta al primer interrogante parece evidente, pues han sido las élites culturales las que más han contribuido al conocimiento de la leyenda popular. El hecho de que surgiera un movimiento como el romántico, se propició, sin duda, por unos intereses socioeconómicos particulares de individuos de la misma clase social elevada a la que pertenecían los defensores de las ideas de la Ilustración. Los intelectuales románticos rechazaron la razón ilustrada en el momento en que negaba la posibilidad de dividir los territorios en naciones, lo que hubiera contribuido a que la riqueza llegase, en la misma medida, a todos los individuos de la clase dominante. Esta disputa se trasladó a todos los órdenes alcanzando también a lo literario. A este respecto, los intelectuales más destacados del Romanticismo (entre ellos Goethe) combatieron las tesis del racionalismo iluminista a través de la sublimación de lo misterioso, lo siniestro y lo insondable presente en el devenir humano. Para ello, nada mejor que recurrir al imaginario de las clases populares, a esos cuentos y leyendas de tradición oral que tenían como asunto las historias más truculentas y enigmáticas, las cuales daban preferencia al mundo sensible frente al racional, caso evidente de nuestra leyenda «El rey de los elfos». Así pues, a nuestro modo de ver, ha sido la cultura culta (primero Goethe y luego Tournier) la que se ha servido instrumentalmente de la historia popular con fines que, aunque tienen fundamentos literarios, esconden también intereses económicos e ideológicos. No obstante, gracias a ellos, hoy podemos conocer la leyenda y todas las

producciones derivadas de ella, dotadas en su mayoría de un alto nivel estético.

Centrándonos ahora en dar nuestra respuesta a la segunda cuestión planteada, señalaremos que, a poco que analicemos el texto que compone la leyenda popular «El rey de los elfos», nos daremos cuenta en seguida de que la misma tiene un tono ambiguo y plurisignificativo que ha propiciado que se la interprete en muy diferentes sentidos. Así, se ha visto en la venida del rey de los elfos la personificación de la muerte, la figura de un pederasta o una simple ilusión alucinatoria sufrida por el niño. Pues bien, tras haber llevado a cabo la lectura de la obra *El rey de los Alisos* de Michel Tournier, podemos decir que la misma, no sólo mantiene la caracterización ambigua y siniestra del rey de los elfos —representada en la figura de Abel Tiffauges—, sino que consigue dotarla de matices que incluso superan al original, pues hace que el personaje experimente multitud de estados simbólicos tras los cuales no sabemos si nos encontramos ante una figura bondadosa o una maligna. Mención aparte merece la recreación fílmica de Volker Schlöndorff, titulada «El ogro», la cual pierde, según nuestro punto de vista, toda la antitética tensión íntima y simbólica que rige el modo de comportarse del personaje, convirtiéndose en un alegato propagandístico antifascista.

## 2. El poema «El rey de los elfos» de Goethe y sus distintas interpretaciones y versiones desde la perspectiva romántica

Como hemos señalado anteriormente, el autor encargado de presentarnos la leyenda popular germánica «El rey de los alisos» fue Goethe quien, en 1782, la tradujo con el objetivo de que formase parte de la balada operística «Die Fischerin» equivocando el término «alisos» que él transcribió por «elfos». Toda

la leyenda, escrita en forma de poema, tiene un tono misterioso y en él se emplea un lenguaje ambivalente propio del estilo romántico. En este sentido, los románticos habían criticado el excesivo apego a la razón de los neoclásicos y Goethe nos muestra aquí una composición que incita, por su ambientación en un tiempo indeterminado y su inclinación hacia un imaginario oscuro, a que aflore al leerla o recitarla la parte más oculta, maquiavélica y terrible de la imaginación de los hombres. Nos encontramos, tal como señala Patxi Lanceros (2001), redirigidos por el genial vate alemán al universo multidimensional y multi-identitario propio de las antiguas leyendas mitológicas de origen nórdico y germano. A continuación, el texto de Goethe (1999):

¿Quién cabalga tan tarde en la noche y el viento?

Es un padre con su hijo.

El hombre estrecha en sus brazos al niño,  
le da calor, lo protege.

-Hijo mío, ¿por qué ocultas, temeroso, la cara?

-Padre, ¿no ves al Rey de los Elfos? El Rey  
de los Elfos con su corona y su cola...

-Hijo mío, es una estela de bruma.

-¡Querido niño, ven, alejémonos juntos!

¡Jugaré contigo a tan bonitos juegos!

¡Tantas flores colorean la orilla del río!

Y mi madre tiene hermosas ropas de oro.

-Padre mío, padre mío ¿es que no oyes  
lo que el Rey de los Elfos me promete en voz baja?

-Calma, tranquilízate, hijo mío,  
es el ruido del viento en las hojas secas.

-¿Quieres, dulce muchachito, venir conmigo?

Mis hijas se ocuparán amablemente de ti.

Ellas son las que forman los corros nocturnos,  
te acuñarán con sus bailes y cantos.

-Padre, padre, ¿no ves cómo bailan  
las hijas del Rey de los Elfos entre las sombras?

-Hijo mío, hijo mío, claro que lo veo,  
y esas sombras grises son unos viejos saúcos.

-¡Te amo, me tienta tu bello cuerpo,  
si no consientes, te obligaré por la fuerza!

-¡Padre, padre, se apodera de mí!  
¡El Rey de los Elfos me está haciendo daño!

El padre se estremece, espolea al caballo,  
aprieta contra su pecho al niño que gime.

Tras grandes esfuerzos, llega a la granja.

Y en sus brazos el niño ya está muerto.

Tras una lectura atenta del texto, el lector avezado se dará cuenta en seguida de que no estamos ante un poema que pueda ser interpretado de forma unívoca, debido a lo cual ha sido objeto de numerosas interpretaciones por parte de autores y críticos literarios. La más extendida es aquella que ve en el personaje del rey de los elfos un símbolo de la muerte. Para esta corriente, la aparición de esta figura de poder ultraterreno no sería más que una personificación de la muerte, a la cual sólo podría ver el niño —enfermo terminal—, por estar vetada su apariencia a quienes no les ha llegado todavía su momento.

Otra parte de la crítica, entre los que se encuentra Enrique Bernárdez (2010), ha entendido el texto de acuerdo a la tradición legendaria de la mitología germánica. De acuerdo con él, debemos entender el poema como una composición arraigada en la fantasía de una cosmovisión popular. De este

modo, han visto en la figura del rey de los elfos a un ser de un universo paralelo al nuestro, el cual se ha enamorado del niño y al que quiere poseer con fines sexuales. Para seducirlo, le relata las excelencias de su reino, le habla de la belleza de sus hijas y de los bonitos bailes y cantos que ejecutan por las noches. Asimismo, le dibuja un escenario idílico en el que él, como hijo y amante a la vez, irá vestido con ricos trajes y podrá disfrutar de las maravillas de la naturaleza (ríos, flores...). Como el niño no consiente a pesar de estas ofrendas, el lascivo rey de los elfos se ve obligado a llevárselo por la fuerza.

Una última interpretación ha visto en la aparición del rey de los elfos una mera alucinación de un niño que está siendo ahogado por su padre. Éste, para deshacerse del infante, le habría prometido llevarlo a un mundo maravilloso donde jugarían juntos, a condición de que no se quejara durante el tiempo que durara el viaje. Así, la carrera a caballo simboliza una migración hacia la muerte. De este modo, las voces del rey de los elfos no serían más que la parte maligna del discurso del padre, la cual sería identificada por el niño como la del referido personaje. Estaríamos ante la visión más funesta de todas ya que, a través de ella, se nos representaría a un filicida que utiliza engaños psicológicos sustentados en la ingenuidad de su propio hijo.

Refiriéndonos ahora a las distintas versiones de la historia del poema elaboradas por autores románticos, vamos a centrarnos en el cuento escrito por Benedikte Naubert y en la versión musical realizada por Franz Schubert. En el primero, nos encontramos con un relato que contextualiza, a través de un enriquecimiento en detalles narrativos, el deseo del rey de los elfos por llevarse a un niño a su reino. Todo va a tener una explicación fundamentada en clave fantástica. Hiolm, el hijo de un rico comerciante de Siölund, frecuenta una isla cercana a este territorio en la que su padre almacena las riquezas que va obteniendo. Lo que ocurre es que la misma está encantada y, por las noches, en ella se llevan a cabo en secreto los bailes de Edda, la hija del rey de los

---

elfos y de su séquito de mujeres. Una noche, el niño se quedará allí por un descuido y tendrá ocasión de ver el maravilloso espectáculo, a pesar de que está reservado sólo a los inmortales. Edda lo descubrirá pero le perdonará la vida al verlo dormido y enamorarse de su gran belleza.

Con el transcurso de los años, Hiolm se va a convertir en un valiente guerrero que tendrá la misión de acabar con los piratas que acechan las costas de su reino y, fruto de una expedición, salvará a Edda —que conserva su apariencia juvenil por ser inmortal— y a su amiga Thulis. Hiolm y Edda se enamorarán y contraerán matrimonio, a pesar de que la princesa sabe que a su padre, un rey tan poderoso que gobierna en los dominios de la oscuridad de los inmortales, no le agrada la idea de este enlace. Fruto del mismo, Edda va a concebir un hijo que será mitad mortal, mitad inmortal, al que criarán en secreto. Sin embargo, enterado de la existencia de un sucesor, el rey de los elfos tratará de arrebatárselo a la pareja con el pretexto de una invitación a visitar los confines de su reino. Para ello, primero intentará ahogar a Hiolm en el mar sin éxito y, finalmente, conseguirá su objetivo mostrando por su nieto un gran amor y prometiendo a los enamorados una vida apacible y sosegada en el reino de los mortales, a cambio de que Edda pierda su inmortalidad.

Abordando ahora la adaptación operística que del poema de Goethe llevó a cabo Franz Schubert, hemos de señalar que la concibió para voz y piano y que la terminó definitivamente en 1821. Se puso en escena por primera vez ante el gran público el 7 de marzo de ese mismo año en el Theater am Kärntnertor de la ciudad de Viena. Dentro de su versión aparecen los cuatro personajes del poema (narrador, padre, hijo y rey de los elfos) dotados cada uno de ellos de su propio tono vocal. De esta manera, el narrador tendría un rango de voz medio y cantaría en tono menor [audio 1], el padre sería interpretado en un rango bajo, alternando el tono menor y el mayor [audio 2], para el hijo se emplearía un rango alto y un modo menor [audio 3] y, para el rey de los alisos,

sería necesaria una interpretación con un rango vocal ondulante y una voz pianísima [audio 4].

Con respecto a la narración musical en sí, ésta comienza de forma acelerada con el objetivo de recrear el tema con tono aterrador mientras que, con cada ruego del niño, va aumentando la intensidad de la melodía y el timbre se vuelve cada vez más agudo. En la parte final, mientras el padre azuza a su caballo para que corra más deprisa, la música llega a su momento de mayor aceleración para casi detenerse con la frase final: «Y en sus brazos el niño ya está muerto». Por otra parte, para una perfecta puesta en escena, se requiere que la partitura sea interpretada con una rápida repetición de acordes y de octavas que doten a la música del dramatismo necesario.

### 3. Dos visiones en clave postmoderna: la novela *El rey de los alisos* de Michel Tournier y su recreación fílmica «El ogro» de Volker Schlöndorff

Situándonos ahora en el siglo XX, encontramos dos versiones interpretativas más del poema de Goethe. La primera que analizaremos es la realizada en 1970 por Michel Tournier con su novela *El rey de los Alisos*, y la segunda, será la recreación fílmica de Volker Schlöndorff titulada «El ogro», estrenada en el año 1996 y protagonizada por John Malkovich. Ambas obras están narradas desde una perspectiva postmoderna, y las dos van a tomar como base para el desarrollo de la historia el símbolo del caballo infernal sobre el que cabalga el rey de los elfos en el poema legendario. Tal como señala Gilbert Durand (1982:69), «ésta es una cabalgada fúnebre que representa el mundo infernal y que le da un tono catastrófico a todo lo que pasa a su alrededor. El caballo es isomorfo de las tinieblas y del infierno».

---

Realizando un acercamiento a lo que hay del poema de Goethe en la novela de Tournier, encontramos fundamentalmente un homenaje y una recreación de inspiración evidente en la figura principal de la historia, que además da título a la obra, el rey de los Alisos. En la novela va a tomar distintos sobrenombres, entre los que va a destacar el de «ogro» sustentado de fondo por el propio de Abel Tiffauges. Éste tampoco es gratuito ya que hay en él toda una contradicción figurativa entre el personaje bíblico y el protagonista del texto, un ogro legendario en la mitología germana. Estamos ante el concepto de «inversión maligna» que Tournier repite en numerosas ocasiones durante el transcurso de los acontecimientos de la narración. Hay en el protagonista una intención bondadosa que tiene un reflejo desfigurado, inicuo en todos los actos que realiza hasta el episodio final de la obra, momento en el que conseguirá su redención tras salvar de la muerte a Efraim, el niño judío.

Tal como señala Fátima Gutiérrez (1995),

estamos ante un protagonista cuyo aspecto físico concuerda con el arquetipo de un ogro. Sus gustos gastronómicos se inclinan por las grandes cantidades de carne cruda, su apellido hace referencia a un ogro histórico y, aunque durante la historia no cese de justificar sus actos y su existencia por un desmesurado amor a la infancia, no deja por ello de convertirse en el Ogro de Kaltenborn que rapta a niños arios con destino a una Nápoli en la que acabarán sangrientamente.

Como ejemplo de lo cual presentamos dos fragmentos de la novela, uno en el que Tiffauges muestra su querencia por los niños y otro con la imagen que desde el exterior se tiene de sus actos:

#### A. Visión desde dentro:

En cuanto a los niños, ¡es simplemente admirable cómo sé tratarlos! Quienquiera que me vea tocar a un chico verá brusquedad

y desenvoltura. Pero el chico no se equivoca. Desde el primer contacto comprende que bajo esta aparente rudeza se oculta una enorme y tierna sabiduría. Con los niños, mis gestos más toscos se revisten secretamente de dulzura. Mi destino sobrenatural me ha dotado de un conocimiento infuso del peso del niño, del equilibrio de su cuerpo, de sus centros de gravedad, de todas sus articulaciones y flexiones, de las contracciones de sus músculos y la dureza móvil de sus huesos. La gata transporta sin miramientos al gatito por la piel del cuello, como un fardo. Pero el gatito ronronea de placer, pues esa aparente dentellada encubre una armonía íntima y maternal (ob. cit.:504).

#### B. Visión desde fuera:

¡Este aviso va dirigido a todas las madres que habiten en las regiones de Gelhenburg, Sensburg, Lötzen y Lick!  
¡CUIDADO CON EL OGRO DE KALTENBORN!  
Codicia a vuestros hijos. Recorre nuestras tierras y roba a los niños. ¡Si tenéis hijos pensad siempre en el Ogro, porque él siempre piensa en ellos! No dejéis que se alejen solos. Enseñadles a huir y esconderse si ven a un gigante montando en un caballo azul y acompañado de una jauría negra. Si llama a vuestra puerta, resistid a sus amenazas, prestad oídos sordos a sus promesas. Una sola certeza debe guiar vuestra conducta de madres: ¡si el Ogro se lleva a vuestros hijos, no los volveréis a ver JAMÁS! (ob. cit.:481)

Enlazando con estos textos, mostramos ahora la escena de los raptos de niños que lleva a cabo Abel en la versión cinematográfica de Volker Schlöndorff.

[fragmento 1 → 1: 11:34 - 1: 13:00  
<https://docs.google.com/file/d/0B5WlmljCEblmN3NLbF9NMkpBa0U/edit?pli=1>]

[fragmento 2 → 1:15:08 - 1: 15: 47  
<https://docs.google.com/file/d/0B5WlmljCEblmdlITY0Nlc1JETjg/edit?pli=1>]

Respecto a esta segunda recreación del poema original, desde nuestro punto de vista, es mucho menos fidedigna a la leyenda que el texto de Tournier. Y es que, si en Tournier hay una verdadera identificación y asimilación de Abel Tiffauges con todo lo relacionado con la Alemania nazi, en la película se muestra siempre al protagonista distanciado respecto del lugar, pues se le caracteriza como a un «prisionero», e incluso los niños del castillo de Kaltenborn se rebelan contra él, situación que nunca se da en la novela.

[fragmento 3 → 1:37:50 - 1:40:14  
<https://docs.google.com/file/d/0B5WlmljCEblmWUZHak94NS1md1k/edit?pli=1>]

No encontramos en ella la transparencia primigenia de los objetos o imaginarios destinados a ser elevados a la categoría de símbolos y arquetipos por las distintas sociedades, circunstancia que sí se aparece en la novela del genial autor francés. Tal como señala Mircea Eliade (1980:14), «los objetos no poseen una hierofanía en sí mismos, no tienen valor intrínseco autónomo. Son receptáculos de fuerzas extrañas que les otorgan un sentido y un valor». Así pues, nos enfrentamos a dos maneras muy distintas de versionar la leyenda de Goethe: si en Tournier hay un trazado respetuoso por el pluri-significado con que se configura el perfil físico y psicológico del personaje del rey de los elfos, en Volker Schlöndorff se trata más de una adaptación del poema de marcado sentido ideológico, destinada a que el rey de los elfos sea el encargado de reflejar las abominaciones cometidas por el ejército nacionalsocialista alemán durante la II Guerra Mundial.

## Conclusiones

Tras haber realizado este trabajo de investigación centrado en la reflexión teórica acerca de las relaciones interpretativas y de recreación en torno a la figura del rey de los elfos, hemos alcanzado las siguientes conclusiones: 1) Ha sido y sigue siendo gracias a las culturas cultas, dueñas de la simbología dominante, el motivo por el cual esta producción estética (y por analogía todas las producciones estéticas y las ideas) ha alcanzado un estatus y una consideración universales, independientemente de cuál fue el círculo de poder (o contra-poder) en el que se gestó. 2) La adaptación que realizó Goethe de la leyenda popular «El rey de los elfos» respondió a los intereses económicos e ideológicos de una clase privilegiada de intelectuales como fue la romántica alemana. 3) La musicalización del poema llevada a cabo por Schubert y por otros compositores ha contribuido a aumentar en el poema su lado más siniestro y enigmático, consiguiendo ahondar todavía más que el texto escrito en la sensibilidad del auditorio, objetivo perseguido por los románticos para conseguir adeptos, primero a su literatura y después a su forma de pensar y de entender la sociedad. 4) La versión cuentística de Benedikte Naubert es una contextualización explicativa dirigida a la raíz mitológica del pueblo germano y, sin duda, al servicio de la formación de una nación independiente con sus propias tradiciones folclóricas. 5) La novela de Michel Tournier confiere a la figura del rey de los elfos romántica una nueva identidad postmoderna, a través de la representación del mismo con una simbología contradictoria de la que él en todo momento es consciente.

## Bibliografía

Bernárdez, E. (2010). *Los mitos germánicos*, Madrid: Ed. Alianza.

Durand, G. (1982). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid: Ed. Taurus.

Eliade, M. (1980). *El mito del eterno retorno*, Madrid: Ed. Alianza/Emecé.

Grignon, C. y Passeron, J.-C. (1992). *Lo culto y lo popular*, Madrid: Ediciones La Piqueta.

Goethe, J. W. v. (1999). *La vida es buena: cien poesías*, Barcelona: Visor Libros.

Gutiérrez, F. (1995). Lo sagrado y lo sacrílego en «Le roi des aulnes», de Michel Tournier. *Revista Thélème* Nº6, pp. 147-166.

Lanceros, P. (2001). *El destino de los dioses. Interpretación de la mitología nórdica*, Madrid: Ed. Trotta.

Marx, K. (1991). *La ideología alemana*, Valencia: Ed. Universitat de Valencia.

Naubert, B. (2008). La hija del rey de los elfos. En *Cuentos populares alemanes*. Madrid: Ed. Siruela, pp. 149-187.

Tournier, M. (2012). *El rey de los Alisos*. Madrid: Ed. Alfaguara, pp. 219-546.

## Nota

[\*] Universidad de Murcia

Contacto con el autor: andres.montaner@um.es