

LA RECEPCIÓN DE LA LITERATURA FANTÁSTICA
EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XIX

TESIS DOCTORAL
DE DAVID ROAS DEUS

DIRIGIDA POR SERGIO BESER ORTI



PROGRAMA DE TEORÍA DE LA LITERATURA
Y LITERATURA COMPARADA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

ABRIL 2000

Como ejemplificación de los relatos góticos compuestos a la manera «tradicional», he escogido cuatro textos que comentaré muy brevemente.

El cuento anónimo «La maldita» (1851) es un buen ejemplo del tema del sueño premonitorio:⁶⁸¹ ambientado siglos atrás, el protagonista relata a sus compañeros de viaje su terrible historia. Enamorado perdidamente de una mujer de la que se dice que había asesinado a sus seis maridos anteriores, se casa con ella. Una noche, se le aparece en sueños el espectro del último marido advirtiéndole de que ella fue la culpable de su muerte. Ese sueño pone en guardia al protagonista, lo que le permite sorprender a su mujer cuando intentaba verterle plomo fundido en su oreja. Denunciada a la autoridad, exhuman los cadáveres de sus seis maridos y en los cráneos de todos ellos se descubre una pequeña bolita de plomo. Los jueces la condenan a muerte.

Como ejemplo de relato de fantasmas he seleccionado «Amor después de la muerte. Leyenda del siglo XIX» (1852), de «Akstún Elpidos». Se trata de un relato en el que se combina la aparición fantasmal con el sueño predictivo: una mujer regresa a su casa después de haber rechazado la petición de matrimonio del hombre que la ama. Al empezar a desvestirse comprueba que hay una mancha de sangre en la camelia blanca que lleva de adorno en la cintura. Se quita entonces la flor, pero comprueba que la mancha aparece en el cinturón que hay debajo, y al quitarse éste, la mancha reaparece en el vestido. Inmediatamente después se le aparece una mujer «que parecía una momia despojada del pellejo, una cabeza y un cuerpo disecados, que tenía a la vez cosas de esqueleto y cadáver» (p. 499). El fantasma, al estilo de los espectros dickensianos —los de *A Christmas Carol*, evidentemente—, le muestra a la mujer el futuro de su amante: éste se acabará suicidando. Entonces, la mujer despierta (nada se había dicho de que se quedara dormida) y va corriendo a casa de su amante, llegando justo a tiempo de evitar que se mate. La historia termina, evidentemente, en boda.

Otro cuento relacionado con el tema de la aparición fantasmal es «El perro negro. Cuento popular» (1862), de Antonio de Trueba, quien, en este relato, se aleja del cuento folklórico para ofrecernos un auténtico relato gótico, aunque la

⁶⁸¹Otro relato gótico que desarrollan el tema del sueño premonitorio es «Fantasía literaria» (1851), de Eduardo de la Loma.

historia tiene el ineludible tono popular que caracteriza la obra del escritor vasco, así como una posible inspiración tradicional.

La historia se ambienta en los montes de Vizcaya. Allí, dos caldereros franceses atacan a Agustina, una panadera del lugar, para robarla. Durante el ataque, la joven manda a su perro en busca de Miguel, un carbonero que vive muy cerca. El animal avisa a Miguel, pero éste no se atreve a actuar viendo que son dos los atacantes. Entonces el perro «se alejó de aquel cobarde» (p. 271) y regresa junto a su ama, a quien los caldereros han dejado gravemente herida.

En ese momento, el narrador interrumpe su relato para señalar que aquel lugar quedó marcado con una cruz, «junto a la cual al anochecer del 28 de septiembre de 1859 me contó esta lúgubre historia una joven» (pp. 271-272). A pesar de esa referencia, propia de un cuento legendario, es tal la cotidianización de lo narrado (como enseguida comprobaremos), que he preferido incluir el relato de Trueba entre los textos góticos

El narrador continúa su historia. Miguel, tras denunciar el crimen, se siente culpable. En ese momento, ve al perro, que le gruñe rabiosamente y, después, desaparece en la sombra. Poco después, Miguel vuelve con la justicia y, mientras auxilian a Agustina, el perro pasa continuamente delante suyo, gruñéndole rabiosamente y mirándole con unos ojos relucientes como carbones: «pero lo más singular de todo era que nadie más que él veía el perro» (p. 272).

Agustina no tarda en morir y el perro se va tras el cadáver de su ama. Tras el entierro, Miguel vuelve a su cabaña apesadumbrado. Durante la noche, se despierta repetidas veces y ve al perrillo delante de la hoguera, siempre en actitud amenazante. Al día siguiente, Miguel hace una cruz de madera y la clava en el lugar en que murió Agustina. Pero eso no impide que cada día, al atardecer, el perro se aparezca ante Miguel. Un día, harto de esa situación, Miguel coge un hacha y parte al perro en dos pedazos. Pero al día siguiente, el perro vuelve a aparecer sin mostrar herida alguna.

Miguel habla del asunto con sus amigos, y todos le dicen que el perro es el diablo y que la próxima vez que lo vea haga la señal de la cruz, y así desaparecerá. Miguel decide entonces huir a Guipúzcoa. Por el camino se topa con una cruz de hierro en el monte. El perro está junto a ella, lo cual le permite comprobar que dicho símbolo religioso no le afecta en absoluto. Entonces el narrador apunta una

posible explicación racional: «No era pues el diablo quien le perseguía y le amenazaba, ¡era Dios, era su propia conciencia!» (p. 272).

Desesperado, Miguel decide volver a su casa paterna y se embarca en Bilbao hacia San Sebastián. Pero el perro vuelve a aparecersele en la cubierta del buque. Miguel piensa entonces que se está volviendo loco y que la única solución es suicidarse. Así que baja del barco y busca una playa cercana para hacerlo. Pero allí le espera también el perro. Decidido a todo, sube a una roca para arrojarse al mar. En el momento preciso en que va a hacerlo, Miguel oye que le llaman *por su nombre* desde el agua. Entonces ve a una chica que está ahogándose. Olvidándose de sus propósitos iniciales, se lanza al mar y salva a la chica. Ésta es hija de un banquero de Madrid. Después de eso, Miguel vuelve a su casa, pero a la puesta de sol, la hora en la que el perro siempre se le aparecía, no ve al animal. El narrador termina su relato diciendo que Miguel recibió un regalo del banquero madrileño: 100 onzas de oro.

Como vemos, a pesar de su inicial punto de partida, cercano al de los textos legendarios, el narrador nos ofrece un cuento de terror gótico basado en el motivo de la aparición fantasmal, en este caso de un perro.

Otro interesante cuento de fantasmas es «El cementerio del mar» (1863), de Melchor de Palau. Narra la típica historia del espectro de una joven que se ahogó en el mar (su cadáver nunca fue encontrado) y que regresa de ultratumba para arrastrar con ella al novio infiel y a su nueva esposa. La historia termina con el joven convertido a su vez en espectro, que ronda también el cementerio del mar.

Para no agotar al lector, cito a continuación los títulos de otros relatos góticos de corte tradicional publicados en la segunda mitad del siglo XIX: «El diablo en Sevilla» (1862), de Luis García de Luna; «El cuento del baile» (1866), de El Marqués de la Constancia; «Sancho Gil (Cuento fantástico)» (1872, pero publicado en 1886 en *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*),⁶⁸² de Gaspar Núñez de Arce; «El brindis» (1873), de A. Sánchez Ramón; «Nieves»

⁶⁸²El final del cuento guarda una cierta relación con «Rip Van Winckle», de Washington Irving: Sancho Gil, después de su lucha con el diablo, duerme durante setenta años, y regresa a su pueblo convertido en un hombre viejo y achacoso.

(1886), de Manuel Lorenzo d'Ayot; «¿Qué sería» (1887), de Luis Coloma; «El alma en pena» (1890) y «La boda de espectros» (1891), de Salvador Rueda.⁶⁸³

Para cerrar el capítulo del relato gótico es necesario referirse, tal y como hice en el análisis de los relatos publicados en la primera mitad del siglo, a los cuentos de terror no sobrenatural. Entre los diversos que he hallado, podemos destacar «El faro. Imitación de una balada alemana», de Vicente Barrantes, publicado en dos entregas en *La Ilustración Española y Americana*: núm. 23, 15 de agosto de 1871, pp. 397-399, y núm. 24, 25 de agosto de 1871, pp. 413-415. Según Perugini [1987/1988:130] es una adaptación de un relato de Michiels. Se trata del típico relato de terror macabro ambientado en un faro en medio de una tormenta.

Otro interesante relato es el anónimo «El buque fantasma» (1880), algunas de cuyas escenas tienen ciertas reminiscencias de *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838), de Poe.

2.3.3. Lo fantástico «hoffmanniano»

Tal y como ya demostré, la influencia de Hoffmann no se dejó notar demasiado en la producción fantástica española de la primera mitad del siglo XIX. En esta segunda mitad su influencia fue mayor en lo que se refiere al número de obras que manifiestan dicho influjo, aunque no tuvo tanto impacto como la influencia que ejerció la obra de Edgar Allan Poe en las narraciones fantásticas españolas a partir de 1860. Aún así, Hoffmann se siguió leyendo y traduciendo, y continuó siendo utilizado como referencia (junto a Poe) en aquellas descripciones o comparaciones en las que se quería sugerir lo fantástico o extraño de una persona, objeto, lugar o escena.⁶⁸⁴

⁶⁸³ Aunque Rueda utiliza «un estilo fin de siglo» (como lo califica Latorre 1997:392) muy diferente del que aparece en los relatos góticos tradicionales. Estamos ya en pleno Modernismo y eso, evidentemente, debe notarse: «su cabeza se arropaba en un ampuloso velo, cuya inmovilidad tenía la fijeza de una roca; su cintura parecía, vista a alguna distancia, una estalagmita surgida de la piedra, a cuyos lados caían los brazos, también arrebujados en el manto».

⁶⁸⁴ A la vez, también se mantuvo esa imagen del autor alemán como un individuo que vivía en un mundo de fantasía: «Hoffmann, el inimitable cuentista, soñaba despierto con trasgos,

Resulta curioso, sin embargo, que la influencia de Hoffmann se dejó notar de forma mucho más explícita que la de Poe en la mayoría de las novelas fantásticas que he localizado. Es por eso que he preferido, tanto por su interés, como, sobre todo, por su novedad en el panorama literario español, comentar solamente dichas novelas, y, por contra, enumerar simplemente aquellos relatos breves que manifiestan una clara influencia de Hoffmann.

Estos son los relatos fantásticos «hoffmannianos» que he podido localizar:

- Miguel de los Santos Álvarez, «Dolores de corazón» (1841) [vid. García Castañeda 1979:154]

- Gertrudis Gómez de Avellaneda, «La ondina del lago azul» (1860); la influencia hoffmanniana podría cifrarse en la obsesión del protagonista, joven soñador e idealista, quien se ha enamorado, al parecer, de una ondina. Avellaneda juega entre la explicación sobrenatural del relato y su versión racional (la ondina que seduce y causa la muerte del protagonista, parece ser en realidad una dama parisina de vacaciones por la región).⁶⁸⁵

- Augusto Ferrán, «El puñal» (1863)

- Miguel de los Santos Álvarez, «El hombre sin mujer. Cuento considerativo» (1868) [vid. García Castañeda 1979:144]

- Benito Pérez Galdós, «La princesa y el granuja (Cuento de año nuevo)» (1877).

- Miguel de los Santos Álvarez, «El gato» (1892) [vid. García Castañeda 1979:144]

- Carlos Peñaranda, «Una cita» (1882).

Como vemos, aunque no he podido examinar todas las revistas y diarios del periodo, la presencia de lo «hoffmanniano» parece bastante escasa en la narrativa fantástica breve de esos años

hechicerías, espectros y apariciones» (Emilia Pardo Bazán, *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina*, 1879, p. 69).

⁶⁸⁵Podemos encontrar otros relatos de esta segunda mitad del siglo XIX protagonizados por ondinas: «Los ojos verdes» (1861), de Bécquer; «En el lago» (1872), de Julia Asensi; y «Ondina. Cuento fantástico» (1873), de E. Saco. Claro que la aparición de ese ser sobrenatural en los relatos fantásticos españoles de la época no debe ser achacada a la influencia de Hoffmann, sino al interés y fascinación de nuestros escritores por el folclore alemán (a ello podría añadirse la lectura, en su traducción francesa, de la *Undine* del Barón de La Motte-Fouqué).

Frente a eso, cinco de las novelas clasificables como fantásticas —o que guardan una estrecha relación con el género— que he localizado llevan a cabo un tratamiento de lo sobrenatural que las sitúa en el ámbito de lo «hoffmanniano» (aunque pueden rastrearse en ellas algunos elementos propios de lo fantástico al estilo de Poe). Las novelas son las siguientes: *El doctor Lañuela* (1863), de Antonio Ros de Olano; *El caballero de las botas azules* (1867), de Rosalía de Castro; *La sombra* (1871), de Benito Pérez Galdós;⁶⁸⁶ *La redoma de Homínculus. Cuento fantástico* (1880), de Benito Mas y Prat; y *Morsamor* (1899), de Juan Valera.

Tal como sucedía con sus relatos breves, la consideración de *El doctor Lañuela* (1863), de Ros de Olano, como narración plenamente fantástica ofrece numerosos problemas. Si bien Ros no la califica como tal, puesto que la subtítulo «Episodio»,⁶⁸⁷ destacando, así, según el sentido que tenía el término en la época, su componente realista, la novela fue considerada fantástica por algunos críticos de la época. Así, por ejemplo, Castelar, bajo el seudónimo de Leporello, en un artículo al que ya me he referido en otras ocasiones, «Reflexiones sobre literatura con motivo de *El doctor Lañuela*, por A. Ros de Olano» (*La Democracia*, núm. 97, 24 de abril de 1864) no duda en calificarla como fantástica, emparentándola —aplicando una concepción muy amplia del género— con otras obras de procedencia muy heterogénea: *La vida es sueño*, de Calderón, *Los sueños* de Jean Paul, las sinfonías de Beethoven y la obra de Goethe.

El anónimo autor de la primera reseña que se publicó sobre *El caballero de las botas azules* (1867), de Rosalía de Castro, advierte que novela de Ros pertenece al género fantástico, «que ya en España se ha cultivado con acierto por varios autores, y singularmente por el General Ros de Olano, autor de *El Diablo las carga*, *El ánimo de mi madre* y *El Doctor Lañuela*» (*Revista de España*, t. I, núm. 2, pp. 314-315). El crítico añade una interesante valoración, que comentaré con más detalle al analizar la novela de Rosalía, según la cual *El caballero de las botas azules* tiene más relación con *El doctor Lañuela* que con los relatos de Hoffmann y Poe porque «El cuento de la Sra. de Murguía es menos extraño, a pesar de que extraño se llama; hay en él acaso menos vigor de fantasía; pero en cambio parece obra de un entendimiento

⁶⁸⁶Cito por la fecha de su primera edición en la *Revista de España*, donde se publicó por entregas.

⁶⁸⁷Tampoco dice nada Ros en el prólogo, titulado «Sinfonía» (pp. 23-28), acerca de la posible dimensión fantástica de su obra.

sano y de un juicio recto, y no se ve en él, como en los de Hoffmann y en los de Poe, que el delirio de la fiebre o de la embriaguez han entrado por mucho en la inspiración del poeta».

Pont [1997b:127-128] ha recopilado otras manifestaciones críticas que también destacan el carácter fantástico de la novela, como sucede con el artículo «Notas biográficas y críticas», de Juan Valera (*Obras completas*, pp. 1318-1319), o con la comparación que hace Menéndez y Pelayo al señalar que la novela de Ros «interesa por la extrañeza y que no se parece a escritor alguno de los nuestros, aunque sí a Richter, Hoffmann y a Edgar Poe entre los extraños» (1911-1913:402).

El calificar de obra fantástica a la novela de Ros hace evidente el amplio concepto que algunos críticos y escritores de la época pudieron tener del género. A mi entender, la calificación de ésta y de otras obras como fantásticas (pensemos en los ejemplos que aducía Castelar) demuestra que el término «fantástico» era, para muchos críticos y escritores, sinónimo de extraño e incluso de grotesco y extravagante (como ya demostré al analizar los cuentos de Ros).

Esa concepción vacilante, por no decir poco rigurosa de lo fantástico (puesto que, a la vez, no dudaban en calificar de ello a los relatos pertenecientes a dicho género publicados por Hoffmann, Nodier, Erckmann-Chatrion o Poe), así como los aspectos que enseguida comentaré, me han llevado a no considerar a *El doctor Lañuela* como novela fantástica en el sentido estricto del término, a diferencia, por ejemplo, de *Die Elixiere von Teufels* (1815-1816), de Hoffmann, *Melmoth the Wanderer* (1820), de Maturin, *Dr. Jeckill and Mr. Hyde* (1885), de Stevenson, o *Dracula* (1897), de Stoker.

Como ha advertido Pont [1997b:130],⁶⁸⁸ *El doctor Lañuela* responde a una doble estructura discursiva: mientras que en la primera se siguen los planteamientos del género fantástico (caps. II-XV), en la segunda (caps. XVI-XVII), si exceptuamos las reflexiones metaliterarias finales que enlazan con la introducción del autor («Sinfonía») y el primer capítulo, el modelo remite a la novela picaresca.

⁶⁸⁸En relación a la novela de Ros de Olano véase también el análisis que hace Delgado [1996:II, 99-125], aunque no hace mención de su posible dimensión fantástica.

Según el mismo Pont [1997b:130], esa primera parte se construye a partir de unos móviles fantásticos en consunción con el modelo de Hoffmann (sonambulismo, hipnotismo, magnetismo), que intensifican el efecto desrealizador de la historia: «Si en esta primera parte, con excepción de algunas escenas concretas donde predomina el humor grotesco, se quiere enigmática, poética, trascendente, la segunda, por el contrario, pretende una caracterización realista sustentada en las descripciones objetivas y en el dialogismo humorístico del género picaresco».

Pero si bien esto es cierto, yo creo que el tono humorístico, materializado en el lenguaje «quevediano» —que, según Pont, caracteriza exclusivamente a la segunda parte del relato—, aparece, por contra, a lo largo de todo el texto, «entorpeciendo» —y con esto no pretendo calificarlo de error— la creación de una atmósfera propicia para lo fantástico. A ello hay que añadir que ese tono elegido por el narrador-protagonista para contar su historia tampoco deja entrever la intención de crear un efecto fantástico sobre el lector. Sé que la forma en que se construye dicho efecto en un relato breve no puede ser la misma que la que se desarrolla en una novela, puesto que la extensión de ésta impide la elaboración de una estructura que conduzca a ese efecto final en el que lo sobrenatural se manifieste como efectivo, o, cuando menos, ambiguo. Como voy a tratar demostrar, al narrador de *El doctor Lañuela* no le interesa el componente ominoso de los supuestos elementos sobrenaturales de su historia, puesto que interrumpe la trama con numerosas digresiones sobre asuntos diversos (arte, filosofía) que la situación le suscita.⁶⁸⁹ Una forma de contar la historia que el propio narrador describe de este modo en el último capítulo de la novela:

Mi escrito es la manifestación de mi naturaleza sobre la senda de la vida ordinaria, yendo hacia los objetivos que toma mi espíritu.

No sé si es un libro arreglado a los ejemplos o a los preceptos del arte; pero es una experiencia íntima arrojada al exterior; y por esta razón dije que escribo memorias, y no aseguro que haya resultado un libro (pp. 272-273).

⁶⁸⁹Como señala Beser [1996:47-48], la digresión es «sin duda el rasgo más característico de su creación literaria, hasta tal punto que la sucesión de divagaciones no se halla en función del tema o de la trama, sino que es la obra misma. Si la digresión representa una rotura del discurso, al introducir en él elementos ajenos y sin conexión con el tema tratado, en la mayoría de escritos de Ros de Olano, precisamente los más personales y de mayor calidad, la digresión pasa a ser el tema o asunto del texto».

Tal y como sucedía en sus cuentos, Ros combina diversos estilos, tonos, géneros, en busca de la mejor expresión de sus ideas, no sólo literarias, sino filosóficas o, por llamarlo de otro modo, anímicas. *El doctor Lañuela*, como advierte Manuel Ascensión Berzosa en el Prólogo, es un libro que trata del dolor: «la filosofía del dolor es la filosofía universal. [...] el dolor, como la inmensidad, es un círculo cuyo centro está en todas partes» (p. 5).⁶⁹⁰ Y para comunicar ese dolor, Ros combina todos los materiales posibles (y no sólo temáticos o argumentales, sino también formales, de ahí la conjunción de la prosa y el verso), como el propio narrador reconoce en las últimas líneas de la novela: «Es la historia del corazón donde el dolor adultera con la risa; y del consorcio nace un libro híbrido...» (p. 282).

Y como sucede también con sus relatos, tratar de resumir el argumento de *El doctor Lañuela* no es tarea fácil: la historia se inicia el día en que José, joven de veinticinco años, recibe una carta de su tío don Cleofás, en la que le pide que vaya a ver al doctor Lañuela para que éste le dé unos parches de su invención con los que poderse curar los muchos callos que tiene en sus pies y que casi no le dejan andar. Ya desde los primeros compases de la historia, el estilo que utiliza José para narrarla tiene mucho del lenguaje típico de la novela picaresca,⁶⁹¹ de ese lenguaje quevedesco lleno de neologismos y juegos de palabras. Así, en su búsqueda de la casa de Lañuela, advierte lo siguiente:

Harto hube de preguntar a mozos de cordel y a taberneros, por ser la de Tribulete calle extraviada; [...]

A poco topé también con el número y teniéndole ante los ojos parecíame no haber dado con la casa, de tal suerte era ella antidoctoral y poco conforme a la idea que anticipadamente me había formado yo, como se forma todo hombre, de las cosas que busca por primera vez (pp. 42-43).

⁶⁹⁰ José, el narrador-protagonista, hace también explícita esta idea: «El dolor es el dueño, el señor del dominio útil de nuestra vida, y no se desaloja del corazón humano sin protestar ante la memoria de que la alegría lo invada en su posesión» (pp. 156-157).

⁶⁹¹ Incluso algunos de los titulillos que abren cada uno de los capítulos de la novela recuerdan a ese tipo de narraciones: «Por donde se advierte cómo se va graduando lo de tener miedo al coco» (cap. II); «Donde se lecrá del embozado de Córdoba y se aplicará un sucedido como si fuera cuento» (cap. VI); «De cómo corriendo al fin no veía los medios y tropecé con la mujer de un prójimo» (cap. X).

El hogar del doctor es un caserón lúgubre y medio en ruinas que impresiona profundamente a José:

en aquel punto hubo momentos en que quise huir sobrecogido del miedo irrefrenable que me infunden la nada y el nadie cuando están juntos. Sin embargo, tú sabes que me repongo pronto de estos ataques ideosincrásicos [*sic*] y que la reacción me hace temerario (p. 48).⁶⁹²

Allí, José es recibido por una bella joven, a la que, movido por la atmósfera del lugar, inicialmente toma por un alma en pena:

vino hacia donde yo estaba una nube blanca, que paso a paso se fue delineando hasta quedar en estatua semoviente que al andar disipaba las sombras interiores (p. 49).

La acción entonces se detiene y José dedica todo el capítulo III (pp. 51-57) a reflexionar sobre la representación artística de la belleza de la mujer a lo largo de la historia. A mi entender, y examinando la obra exclusivamente en relación a su posible dimensión fantástica, esa larga digresión rompe el supuesto efecto ominoso creado por el aspecto de la casa y por la extraña aparición de la mujer. José «olvida» rápidamente la impresión terrorífica que la casa y la mujer le han causado, y se deja llevar por esa reflexión estética —esto sucederá en muchas ocasiones a lo largo de la novela—, algo impensable en un texto fantástico puro, donde lo sobrenatural, y su consiguiente efecto sobre los personajes y el lector, es el eje sobre el que gravitan el resto de elementos de la historia.

La «ominosa» impresión inicial que le ha provocado la joven cambia enseguida, puesto que, seducido por su belleza, José no duda en calificarla de «ángel corpóreo» (p. 61). El comportamiento de la joven le sorprende, puesto que es capaz de mover sin esfuerzo un pesado capitel de piedra: «Si entonces estoy solo, echo a correr de espanto; pero ella me acompañaba y continué contemplándola» (p. 62). La joven le conduce hasta los aposentos del doctor Lañuela, «hombre singular», en cuya descripción Ros utiliza todo su arsenal humorístico, puesto que rompe las expectativas del lector, quien, con semejante introducción, esperaba encontrarse a una especie de brujo o alquimista:

⁶⁹²La narración de José tiene un narratario, su amigo Cándido, al que se dirige de forma explícita a lo largo de toda la novela.

no era mágico, ni brujo, ni sabio de letra antigua, era el DOCTOR LAÑUELA; esto es, era el DOCTOR LAÑUELA verdadero pedículo extirpador profundo de callos consolidados, y único médico, absoluto electro-magnético-espiritualista; especial ambidiestro para sanar enfermedades nerviosas en personas de ambos sexos (pp. 64-65).

El doctor hace entonces una señal a la muchacha, ordenando que se siente sobre un trípode, desde donde José puede apreciar mejor lo extraordinario de su hermosura. Se hace evidente, entonces, que la joven, a quien el narrador se refiere siempre con el apelativo de la «Extática»⁶⁹³ (más adelante sabremos que se llama Luz), se encuentra bajo el influjo magnético del doctor. José explica entonces el motivo de su visita y Lañuela, en respuesta a su petición, expone —en otra muestra de lenguaje claramente humorístico— su diagnóstico:

Callos son esos externo-profundo-bilaterales, con raigambre gramácea: externos porque se palpan, profundos porque radican hasta los tuétanos, y bilaterales porque se bilateran a los dedos de los pies; [...] Infero, pues, que su señor tío de usted, sea dicho con respeto del diaconado [...] debe mostrarse un tanto blasfemo dos o tres días antes de los cambios atmosféricos (pp. 73-74).

Mientras Lañuela se explaya en su diagnóstico, hace su aparición Camila, una paciente del doctor, a quien José ya conocía. Lañuela lo cubre, entonces, con un manto para que no sea advertida su presencia, y se dispone a examinar a Camila. Debido al estado de excitación en el que ésta llega («radiante de majestuosa ira», p. 77), Lañuela no puede tratarla y le ordena a la Extática que la detenga: ésta alza una mano «y Camila quedó en el acto petrificada» (p. 77). José comprueba entonces que la Extática también tiene poderes magnéticos cuando ella misma se encuentra en trance. En pocos minutos, Camila es curada por la «panacea-antinerviosa» que le administra el doctor Lañuela.

Cuando Camila sale de la habitación, llega un nuevo enfermo. Se trata de un embozado que no quiere revelar su identidad ni tampoco el mal que le ha llevado a visitar a Lañuela. Todo eso impide que el doctor pueda examinarlo con comodidad y elaborar un diagnóstico. Para convencer al hombre, Lañuela le relata un

⁶⁹³ Aunque dicho apodo aparece escrito «Estática» en la primera edición de la novela, he optado por reproducir esta palabra con la grafía «Extática», puesto que identifica mejor el estado hipnótico en el que se mueve Luz.

«sucedido», es decir, un hecho «real»: un caso suyo en el que tuvo que examinar a las dos esposas del moro Chufa, Madamisela Pontenpié y la mora Lindaraja (el componente humorístico de los nombres es evidente), quienes, afectadas de un dolor terrible de pies, no querían descubrir sus extremidades ante el doctor, con lo cual éste no podía ejercer su arte para sanarlas.

Como el embozado sigue sin descubrirse, Lañuela ordena a la Extática que lo hipnotice (el doctor parece ejercer también su influjo magnético por delegación). Una vez el desconocido cae en trance, la Extática le manda desembozarse y se descubre que es un ministro, padrino de Cándido, el narratorio de la historia). José detiene en ese momento de nuevo su narración para llevar a cabo una reflexión sobre los políticos, que vuelve a romper la atmósfera creada gracias a la manifestación de los poderes magnéticos de la Extática.

Tras esa breve divagación política empieza el capítulo VII, pero no la acción propiamente dicha, puesto que las cinco primeras páginas de éste (115 a 119) las dedica José a una reflexión metaliteraria acerca de cómo empezar un capítulo. A esas cinco páginas sigue, además, una digresión sobre el sonambulismo (es decir, sobre hipnotismo). La acción se reemprende en la página 122 y Lañuela descubre finalmente cuál es la enfermedad que aqueja al ministro: «tenía callos en la lengua y padecía escrúpulos político-sociales» (tal y como se indica en el titulillo del capítulo, en la página 115). Cuando el ministro le cuenta el porqué de querer acallar su lengua, José estornuda inesperadamente y Lañuela manda a la Extática que lo saque fuera de la habitación. El protagonista aprovecha la situación para declararle su amor.

Ya en su casa, José reflexiona sobre todo lo ocurrido y acaba por quedarse dormido. De pronto, nota que le besan en la frente y se despierta. Al principio cree que quien lo hace es Luz, pero comprueba, desilusionado, que en realidad se trata de Camila, cuya belleza, por otro lado, también le fascina.

Al día siguiente, José recibe una nueva carta de su tío en la que le insiste en su encargo de los parches. Eso le hace recordar que no se llevó dichos parches cuando visitó a Lañuela. Así, decide volver a casa del doctor para recogerlos. Al llegar, ve que el ministro está entrando de nuevo en la casa, lo que aprovecha José para entrevistarse a solas con Luz. Vuelve a declararle su amor y se besan. Mientras hablan de su vida, Camila los sorprende, lo que provoca el desmayo de Luz.

Entonces, José va en busca de Lañuela y le pide que la despierte de su sueño magnético, si es que en realidad no ha muerto, como él sospecha. Pero sus temores acaban cumpliéndose. En esta escena nos enteramos de que Luz es hija de Lañuela.

De vuelta en su casa, José recibe la visita de su tío, quien le censura el no haberle conseguido los famosos parches. José se excusa diciéndole que Lañuela no vive en la casa que le indicaron, y que buscará a otro callista mejor, el «del Emperador de los franceses» (p. 228), para que lo visite al día siguiente. Todo eso, claro está, no es más que una estratagema para evitar la regañina del tío.

A la mañana siguiente, José vuelve a casa de Lañuela. Por el camino se lo encuentra pidiendo en la calle: «Me añadió que no le preguntase para qué era el dinero, pero que le diese la cantidad que bien pudiera en nombre de Luz» (p. 230). José le ofrece todo el dinero que lleva encima, añadiendo que podrá conseguir todo el que quiera si lo acompaña a su casa, haciéndose pasar por un callista francés, y cura los lastimados pies de su tío. Lañuela acepta y asistimos a otra cómica escena en la que el doctor, mientras hace su trabajo, habla con un ridículo acento francés.

Con esta escena acaba la primera parte de la novela, y termina también la presencia de lo supuestamente sobrenatural en la historia.

La segunda parte narra el viaje de José y de su tío Cleofás por diversas localidades castellanas (San Lorenzo del Escorial, La Granja) hasta llegar a la casa de este último en Sepúlveda. Lugar que José no tardará en abandonar, debido al trato que le deparan tanto su tío como el ama de éste (parecen tener ciertos tratos íntimos, de los que no quieren que el sobrino sea testigo).

Así, cuatro meses después de su llegada, José vuelve a Madrid. Al llegar a las puertas de la ciudad, la diligencia en que viaja sufre un accidente, del que sale indemne, pero su nombre se menciona al día siguiente en la prensa junto a la noticia del suceso. Al llegar a su casa, José se duerme con el recuerdo de Luz. Al despertar, reflexiona en voz alta, mostrando todo su dolor y escepticismo ante la vida:

El mundo es tránsito; y somos viandantes camino de la muerte.
Pues entonces ¿para qué la ambición? ¿Para qué la esperanza misma más acá del objeto de la vida? (p. 277)

A lo que le responde la voz de Camila: «Para nada, para nada» (p. 277). Ésta ha ido a visitarlo para saber cómo se encuentra, puesto que ha leído en la prensa lo

de su accidente. Ella le besa como una madre y José trata de corresponderla, pero Camila lo rechaza: «No más amor» (p. 278). De su conversación se deduce que Camila piensa que José fue el causante de la muerte de Luz, y para probar su inocencia deciden ir a casa del doctor Lañuela. Pero «donde estuvo tantos siglos tan misteriosa y solitaria ruina, se había levantado por la vara mágica de un rico una casa de vecindad para cien familias pobres» (p. 279). En la calle, ven a un peregrino que vende rosarios traídos de Jerusalén y bendecidos por el Papa. Camila se acerca a aquel hombre para comprarle uno, y éste suelta una carcajada, diciendo mientras los señala: «Éste es el mundo» (p. 280). Entonces, Camila reconoce en el falso peregrino a Lañuela, a quien llama miserable, añadiendo que «ése es tu mundo». A lo que el doctor replica: «Es el mundo de todos» (p. 280), y se aleja pregonando sus rosarios. Aquí concluye la historia.

La novela se cierra, como vemos, con la presencia, de nuevo, de Lañuela, «para officiar ahora como personificación conclusiva del sentido alegórico, moral y existencial de la obra. Siendo su fin eminentemente satírico-humorístico, el viaje al Escorial de esta segunda parte tiene claros visos de instaurarse como muestrario realista de las razones escépticas del libro; de ahí que la factura picaresca y la doble personificación cervantina de los caballeros andantes, a la manera de Quijote y Sancho, remita casi siempre a la caricatura o al efecto grotesco. Ante los ojos del tío y del sobrino van apareciendo los motivos de la sátira: el clero, la fama, la vacuidad ilustrada, la diatriba romántica entre arte y naturaleza, etc.» (Pont 1997b:138).

Añade Pont [1997b:138] que la respuesta final de Lañuela condensa la razón escéptica del libro: «la controversia entre la mujer en verso y la mujer en prosa, la imposibilidad de la armonía cósmica y su sustanciación en el amor, los difusos límites entre tiempo real y tiempo soñado, el peso fáustico de la edad, la juventud y sus lacras, la religión, el engaño del mundo, etc.».

Una vez expuesto el argumento, podemos preguntarnos por la dimensión fantástica de la novela de Ros de Olano. Como hemos podido comprobar, la presencia de lo sobrenatural en la historia se reduce a los poderes magnéticos ejercidos tanto por el doctor Lañuela como por Luz. Estrictamente hablando, no hay ningún otro elemento sobrenatural en el relato. Es cierto que la casa de Lañuela y lo que en ella sucede tiene mucho de la atmósfera típica de los cuentos

de Hoffmann, donde se crea ese juego de luces y sombras entre lo real y lo irreal. Las impresiones que la casa provoca en José son indudablemente ominosas. Como ominosa es también la primera sensación que le provoca la extraña aparición de Luz, otro personaje, cuyo aspecto y comportamiento son inequívocamente «hoffmannianos». Pero lo curioso de tal escena es que el narrador se desentiende rápidamente de dicha ominosidad (valga el neologismo) y dedica varias páginas a reflexionar sobre la belleza de la mujer y su representación artística a lo largo de la historia. Todo ello es muy revelador acerca del desinterés de Ros por conducir su novela por los caminos de lo fantástico. No hay, por lo tanto, disposición alguna en el narrador por desarrollar la posible dimensión sobrenatural de la escena (a pesar de la impresión terrorífica que genera en el narrador, como él mismo reconoce), lo que impide, por lo tanto, la construcción de una atmósfera inquietante y, como producto de ésta, la creación de un efecto fantástico sobre el lector. Aún a riesgo de repetirme en exceso, debo insistir en que lo fantástico no se reduce a la simple utilización de uno o varios elementos supuestamente sobrenaturales, sino que trata de provocar la inquietud del lector con la intrusión amenazante de lo sobrenatural en un mundo cotidiano, en un espacio «real» donde el lector se reconozca. El narrador de la novela de Ros de Olano está más preocupado por comunicar sus ideas en torno a los múltiples temas que las diversas situaciones le sugieren, que por provocar la desazón del lector frente a lo irracional.

Así pues, la presencia de lo sobrenatural en *El doctor Lañuela*, insisto, se reduce a la utilización del magnetismo, práctica científica que ha dado lugar a cuentos fantásticos verdaderamente interesantes, como, por ejemplo, «Der Magnetiseur» (1813-1815), de Hoffmann, o «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), de Poe. Como advierte Pont [1997b], Ros estaba muy interesado por el tema del magnetismo, inclinación cuyo origen hay que buscar en la indudable influencia de la obra fantástica de Hoffmann, así como en los artículos de divulgación publicados en la época.

Ros no utiliza lo sobrenatural con una intención estrictamente fantástica, sino como un medio expresivo (tal y como hace en sus relatos breves) para dotar a la novela de un componente desrealizador, con el que «se persigue ante todo una significación alegórica que confronte los órdenes de la realidad tangible y de la

idealización» (Pont 1997b:134). Dicha confrontación se manifiesta, además, a través de Luz y Camila, quienes, para Ros, encarnan dos tipos opuestos de mujer, o, mejor, las dos caras del género femenino, un tema que nuestro autor ya desarrolló en su relato «La noche de máscaras» (1840), aunque expuesto de forma diferente, ya que lo encarnaba en una única mujer, María, cuya apariencia y comportamiento dejaban traslucir esas dos facetas de lo femenino (una clara manifestación del motivo fantástico del doble). Así, Luz sería la «mujer pura», en la que se encarna la aspiración de un Ideal ajeno a lo terreno, cuya finalidad es el retorno a lo divino. Frente a ella, Camila representaría la mujer carnal, la vanidad y el apetito desordenado. El ángel frente al demonio (recuérdese que los pendientes que luce María en «La noche de máscaras» representan dichas figuras, otra clara manifestación de la doble personalidad de ésta).

Como ha señalado Cassany [1980:25-26], el marcado carácter abstracto de la primera parte del libro

se debe al interés por confrontar cuatro personajes que son otros tantos símbolos de las contradicciones y aspiraciones del hombre de mundo; [...] el protagonista ofrecerá su amor a dos mujeres, intentando sin éxito conciliar sus valores opuestos (luz/fuego, serenidad/pasión, cristianismo/paganismo, idealidad/realidad), y verá en el doctor Lañuela la cara prosaica, a la vez real y engañosa, del mundo. Un complicado juego de símbolos se teje alrededor de una historia que adopta algunas técnicas del relato fantástico, pero no para destruir los márgenes de la realidad y presentar sus aspectos extraños o terribles, sino para acceder directamente al terreno más abstracto del análisis del sentimiento, considerado como hecho cultural y de experiencia. En ese sentido, el esoterismo de la obra no es más que un medio para tratar en este terreno el tema sentimental. Sólo señalaré, para probarlo, que los poderes magnetizadores del doctor —figura extravagante, casi siempre presentada humorísticamente— sobre el personaje de la sonámbula sirven sobre todo para situar a esta mujer ambiguamente entre la realidad y el símbolo, efecto que se consigue también por otros medios: situando, por ejemplo, la acción en el sueño del narrador.

En conclusión, la novela de Ros de Olano, a pesar de cierto componente sobrenatural y de una clara influencia hoffmanniana, no es una obra *fantástica strictu sensu*, como tampoco podemos encasillarla en otro género o línea temática: su naturaleza proteica, sus múltiples temas y su diversidad de intenciones (sátira política, cuento humorístico, especulación sobre arte y filosofía), impiden cualquier clasificación. Y ése es uno de los grandes atractivos de la obra de Ros de Olano.

La segunda novela española que, cronológicamente, muestra una clara influencia hoffmanniana es *El caballero de las botas azules* (1867),⁶⁹⁴ de Rosalía de Castro.

A diferencia de la novela de Ros de Olano, la presencia de lo sobrenatural sí que tiene una entidad propia en *El caballero de las botas azules*, lo que la convierte en la primera novela española de carácter fantástico que he podido localizar. Una dimensión fantástica sobre la que ya se llama la atención en el mismo subtítulo de la obra: «cuento extraño». Recuérdese que el término «cuento» solía ser utilizado en muchas ocasiones para resaltar el carácter fantástico o, por lo menos, no «realista» de la historia; al añadirle el adjetivo «extraño», se hace todavía más evidente dicha dimensión fantástica.

Debo advertir, sin embargo, que la novela de Rosalía trasciende dicho género, puesto que en ella se produce una interesante combinación de relato fantástico y sátira social.⁶⁹⁵ Se trata de una obra de carácter marcadamente simbólico, tal y como sucede, por ejemplo (aunque temática y argumentalmente discurren por caminos diferentes), con *La peau de chagrin* (1831), novela fantástica de Balzac. En ambas narraciones se lleva a cabo una reflexión moral: Rosalía, mediante la presencia de la extraña figura del duque de la Gloria (cuyas botas azules tienen un evidente componente fantástico), examina el carácter moral de la sociedad española de la época; Balzac utiliza el talismán de su novela para llevar a cabo una profunda reflexión de carácter moral sobre los apetitos humanos. Como se recordará, la piel de zapa que compra Raphael le concede a éste todos sus deseos, pero con la particularidad de que cada deseo satisfecho acorta su tamaño, así como también la vida del protagonista (ambas terminarán por consumirse en el mismo instante). Lo que viene a decirnos Balzac, a través de una historia inequívocamente fantástica, es que quien se lanza sin reserva a satisfacer todas sus ansias de placer vivirá intensamente, pero morirá joven, puesto que el placer devorará todas sus energías.

⁶⁹⁴En relación al componente fantástico de la novela de Rosalía véanse Gullón [1990], Rodríguez-Fisher [1995] y Santiáñez-Tió [1995].

⁶⁹⁵A ello hay que añadir una tercera dimensión, de carácter metaliterario, en la que no me detendré. En relación a este aspecto véase Santiáñez-Tió [1995:25-33].

La novela de Rosalía, como la de Balzac, es una novela fantástica, que trasciende el género para llevar a cabo una crítica del panorama social (y literario) de la España de su época. Esto la distingue de los relatos que he incluido en el apartado dedicado a lo pseudofantástico alegórico (sobre todo en los de marcada intención crítica o satírica), puesto que Rosalía de Castro no utiliza lo sobrenatural como un simple pretexto para ejercer una crítica social, sino que trata de crear un verdadero efecto fantástico sobre el lector (y los personajes de la obra), a diferencia de ese tipo de narraciones pseudofantásticas en las que lo sobrenatural se despoja de su componente ominoso y se convierte en un simple recurso a través del cual llevar a cabo una alegoría satírica de la sociedad. El elemento fantástico en la novela de Rosalía tiene un valor en sí mismo, más allá, por lo tanto, de su utilización como arma crítica.

A pesar de su calidad, la novela de Rosalía pasó casi desapercibida para el público (no apareció una segunda edición hasta 1911) y la crítica, puesto que sólo se publicaron dos reseñas, una en la *Revista de España* y otra en *El Museo Universal*, ambas en 1868. Santiáñez-Tió [1995:10] propone dos explicaciones para ese desinterés de público y crítica: por un lado, tuvo la mala fortuna de no coincidir con el «horizonte de expectativas» de los lectores de entonces, puesto que «la novela de Rosalía era demasiado avanzada para su época»; por otro, también influyeron dos factores de importancia: la publicación del libro en una ciudad de provincias y la fama de Rosalía fundamentada en su labor como poetisa.

Pese a todo, resulta de gran interés la primera de esas reseñas (*Revista de España*, 1868, t. I, núm. 2, pp. 314-315), a la que ya me he referido antes, puesto que su anónimo autor no duda en calificar de fantástica a la novela de Rosalía, situándola junto a otras obras que representarían una especie de género fantástico «a la española», menos reprobable que el de autores como Hoffmann o Poe:

Esta composición pertenece al género fantástico, que ya en España se ha cultivado con acierto por varios autores, y singularmente por el General Ros de Olano, autor de *El Diablo las carga*, *El ánimo de mi madre* y *El Doctor Lañuela*. Si con algunos de estos cuentos tiene analogía el de la Sra. de Murguía, es con el último. Con los tan celebrados cuentos de Hoffmann y de Edgardo Poe, no tiene ninguna. El cuento de la Sra. de Murguía es menos extraño, a pesar de que extraño se llama; hay en él acaso menos vigor de fantasía; pero en cambio parece obra de un entendimiento sano y de un juicio recto, y no se ve en él, como en los de Hoffmann y en los de Poe, que el

delirio de la fiebre o de la embriaguez han entrado por mucho en la inspiración del poeta (pp. 314-315).

Así, según lo expresado en esta reseña, las obras de Ros de Olano (sobre todo su *Doctor Lañuela*) y de Rosalía representarían una forma de cultivar lo fantástico menos extraña o extravagante, y, sobre todo, más correcta moralmente, que la de los maestros Hoffmann y Poe. Resulta, por otro lado, muy significativo que el anónimo autor de la reseña cite como ejemplo esos textos de Ros y no «La noche de máscaras» y «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», subtitulados, además, «cuento fantástico», donde lo extraño y lo extravagante campan a sus anchas. La conclusión, seguramente, habría sido otra.

La obra de Rosalía se leyó, por lo tanto, como obra fantástica y como tal puede ser leída en nuestra época, pero sin olvidar su principal objetivo: la crítica del panorama social y del mundo literario de la España de mediados del siglo XIX.

Así, por ejemplo, Germán Gullón [1990:22] afirma que la novela de Rosalía «pertenece al subgénero de lo fantástico, corriente novelística que aún permanece en el limbo, junto con la *Vida de Pedro Saputo* (1844), de Braulio Foz, o *El doctor Lañuela* (1863), de Antonio Ros de Olano». El problema fundamental de esta afirmación es el hecho de que, a diferencia de la novela de Rosalía, la presencia de lo sobrenatural en los otros dos textos citados por Gullón no los identifica como fantásticos: como ya señalé antes, la novela de Foz habría que inscribirla en el género maravilloso, mientras que en *El doctor Lañuela* lo sobrenatural se convierte un recurso expresivo más (sin olvidar que dicha novela escapa, como dije, a cualquier intento estricto de catalogación).

Como advierte Nil Santiáñez-Tió [1992], lo fantástico adquiere un protagonismo fundamental en *El caballero de las botas azules*, se convierte en uno de los ejes estructurales organizadores de la historia de la novela, «ya que dicha historia se articula en torno a la tensa convivencia, tan característica del género, entre la reproducción mimética de la realidad (Madrid, sus ciudadanos) y la presencia de lo irreal: el inquietante duque de la Gloria, agente en *El caballero* de lo irreal, penetra en la prosaica y pacífica vida del Madrid decimonónico para alterarla decisivamente» (p. 14).

Ya desde el diálogo con el que se inicia la obra, «Un hombre y una musa» (pp. 87-107),⁶⁹⁶ nos situamos en una atmósfera fantástica: un ser humano conversa con una divinidad mitológica, que, además, es caracterizada diabólicamente, y con la que el hombre firma una especie de pacto fáustico. El hombre acude a su musa (la Novedad) para escribir una obra literaria que le permita alcanzar la fama póstuma, puesto que la fama terrena ya la posee (es diputado y ministro, lo que lo coloca en una situación de poder, tanto político como económico), y sabe que eso no le otorgará la gloria deseada. La musa decide cumplir con el deseo del hombre y le asegura que le hará «el más popular de los hombres, y miles de corazones se estremecerán de curiosidad y emoción a tu paso» (p. 105), a cambio, como señala Germán Gullón [1990:29], de «su colaboración en el desenmascaramiento de la vanidad madrileña y la ñoñez literaria reinante en la Corte». Para que pueda llevar a cabo su propósito, la musa le instruye en su ciencia, le da una «apariencia extraña y maravillosa», convirtiéndole en el «héroe de nuestros tiempos» (p. 105). Finalmente, antes de lanzarlo al mundo, le dice:

Con esto triunfarás, cautivarás y representarás la más aplaudida y ridícula y singular comedia de tu siglo. Los espectadores se devanarán los sesos por comprender su argumento, y te juro que no lo conseguirán, así como nadie los comprende a ellos, sobre todo cuando, con el furor del entusiasmo con que el Hidalgo de la Mancha emprendía sus hazañas, hacen que su pobre ingenio se prodigue y desparrame en miles de pliegos, vanamente escritos pero perfectamente impresos. Valor, pues, para resistir y arrostrar las luchas que te esperan. Valor para reírte de ti mismo y vencer a mis amigos y enemigos... ¿Qué más puede ambicionar un hombre en el siglo de las caricaturas que hacer la suya propia y la de los demás ante un auditorio conmovido? (pp. 105-106).

La labor del protagonista (más allá de su dimensión fantástica) va a ser doble: por un lado, el testimonio crítico de la conducta de la aristocracia y las clases medias españolas; y, por otro, la burla del estado de la literatura hispana. Y para llevar a cabo su tarea, la musa lo convierte en el duque de la Gloria (el sobrenombre no es gratuito), cuya apariencia física será su arma fundamental, puesto que su vestimenta y sus modales provocan la fascinación y la extrañeza de la sociedad madrileña:

⁶⁹⁶Todas las citas de la novela proceden de la edición de Rodríguez-Fisher [1995].

Era el singularísimo y nunca bien ponderado personaje de elevada talla y arrogante apostura, de negra, crespada y un tanto revuelta, si bien perfumada cabellera. Tenía el semblante tan uniformemente blanco como si fuese hecho de un pedazo de mármol, y la expresión irónica de su mirada y de su boca era tal que turbaba al primer golpe el ánimo más sereno. Sobre su negro chaleco resaltaba además una corbata blanca que al mismo tiempo *era y no era corbata*, pues tenía la forma exacta de un aguilucho de feroces ojos con las alas abiertas y garras que parecían próximas a clavarse en su presa. A pesar de todo esto, el conjunto de aquel ser extraño era, aunque extraordinario en demasía, armonioso y simpático. Sus botas, *maravilla no vista jamás*, parecían hechas de un pedazo del mismo cielo, y el aguilucho que por corbata llevaba hacia un *efecto admirable y fantástico*: Podía, pues, decirse de aquel personaje que, más bien hombre, era una hermosa visión (p. 112; las cursivas son mías).

Como ha advertido muy acertadamente Santiáñez-Tió [1995], el narrador lleva a cabo una desfamiliarización de las prendas que viste el duque, lo que provoca un evidente efecto fantástico. A dicho efecto colabora también de forma decisiva la clara dislocación del protagonista (manifestación evidente del motivo fantástico del doble): la apariencia física del duque de la Gloria parece normal (es un joven elegante y atractivo), pero, a la vez, su extravagante vestimenta y ciertos detalles de su rostro (su color marmóreo y su expresión irónica), establecen un contraste perturbador con lo anterior. Así, «lo vulgarmente humano se viste de forma insólita, lo positivo (se insinúa la procedencia celeste de las botas) convive con lo negativo (el aguilucho agresivo), lo grave (postura arrogante del duque) se superpone a lo bufonesco (la vara con el cascabel), lo vivo (el duque) con lo muerto (su faz lívida). Es importante notar que esos contrastes, aparte de representar la personalidad inusual y compleja del duque, también cumplen una misión distintiva de la literatura fantástica: transformar lo familiar en lo no-familiar, con lo cual se causa un angustiante efecto de extrañeza en los otros personajes de la novela y en el lector» (Santiáñez-Tió 1995:13).

Pero no sólo la apariencia física del duque de la Gloria tiene una dimensión fantástica, puesto que hay otros aspectos suyos realmente extraordinarios: su cambiante edad (a veces aparece como un ser joven y otras como un viejo, tal y como sucede en la escena en la que va a visitar a Melchor en el capítulo XIX);⁶⁹⁷ el control que ejerce sobre la vida del señor de la Albuérniga; la forma inexplicable en que entra y sale del carruaje de dicho personaje en el capítulo VIII; así como el

⁶⁹⁷ «El duque dejó caer el embozo de la capa, descubriendo un rostro viejo, escueto y acartonado» (p. 295).

conocimiento que tiene del pasado de Dorotea y de la vida privada de la marquesa de Mara-Mari.

Todo eso convierte al duque en un ser fantástico, que fascina e inquieta al resto de personajes de la novela (y al lector), quienes tratan por todos los medios de descubrir su secreta identidad y su origen, así como de explicarse las fantásticas cualidades de sus prendas (hay una escena que muestra a un grupo de zapateros reunidos para discutir acerca de sus botas azules). Pero tales esfuerzos resultan vanos, puesto que nadie logra interpretar correctamente los enigmas que rodean al duque (tal es así que se generan diversas explicaciones contrapuestas, según los distintos personajes):

Las botas azules, al igual que el cascabel y la corbata-aguilucho, son significantes que han perdido su significado habitual. [...] Toda plenitud significativa ha sido desterrada de esos signos. De la misma manera que, como objetos, son inimitables, como signos forman parte de un lenguaje privado del duque y la musa; por esta causa, son indescifrables para quienes desconocen ese lenguaje. Esto último aparece indicado en el diálogo preliminar a la novela, titulado «Un hombre y su musa»; cuando la musa le comunica al hombre su nueva «apariencia extraña y maravillosa», observa que «con esto triunfarás, cautivarás y representarás la más aplaudida, ridícula y singular comedia de tu siglo», y añade: «Los espectadores se devanarán los sesos por comprender su argumento, y te juro que no lo conseguirán». Y en efecto, no lo consiguen ni los personajes ni los lectores, quienes se ven obligados a barajar diversas hipótesis sin ninguna posibilidad de verificación definitiva. [...] Las botas azules, la corbata y el cascabel forman parte de esa dimensión no-significativa de la literatura fantástica; son los portadores, a nivel simbólico, tanto de la confusa percepción del mundo cuando lo irreal irrumpe en la realidad cotidiana, como del correlativo vacío entre signo y sentido. Al literaturizar la dislocación entre el significante y el significado, Rosalía de Castro expresa una de las ideas más generalizadas de la época moderna, esto es, «la imposibilidad de llegar a un sentido definitivo, o a una realidad absoluta» (Santiáñez-Tió 1995:19) [la cita entrecomillada pertenece a Rosemary Jackson, *Fantasia. La literatura de la subversión*, 1981].

Esta es, pues, la dimensión fantástica de la novela de Rosalía de Castro. Y sobre dicha dimensión, como ya señalé, gravita otra, en perfecta cohesión con la primera: la crítica social, cuyo eje vertebrador son las diversas acciones llevadas a cabo por el duque al introducirse en los círculos aristocráticos y de las clases medias de Madrid: «Desde la fascinación que ejerce en los demás, el duque fustiga con su ironía y arrogancia algunos fundamentos de la sociedad decimonónica española, proponiendo unas soluciones muy afines al ideario del krausismo; para

ello, se entrevista personalmente con algunos personajes representativos de los males atrás citados; a cambio de que ellos alteren sus costumbres, el duque promete revelarles sus secretos. De este modo, lo fantástico ingresa en la realidad cotidiana y se inmiscuye en sus negocios; con él la vida de los ciudadanos madrileños sufrirá una singular e inquietante alteración. Ya nada será igual» (Santiáñez-Tiό 1995:23).

Junto a esa crítica social, Rosalía lleva a cabo una dura censura del panorama literario español. A través del deseo del protagonista de escribir «el libro de los libros», esa obra que le otorgará la fama eterna, Rosalía cuestiona la validez de la literatura romántica y de folletín, a la vez que propone un nuevo camino para la prosa española (no olvidemos que el nombre de la musa era Novedad), en el que lo fantástico, a juzgar por esta novela, es un elemento de gran importancia. La tarea del duque, en relación a este aspecto, es, por tanto, liberar a la literatura española de todos aquellos textos perniciosos para un saludable desarrollo de ésta. Y el éxito de su empresa se muestra en el penúltimo capítulo de la novela, en ese banquete fantástico-grotesco⁶⁹⁸ al que el duque invita a escritores y editores, donde una fuente arroja libros —todos los libros publicados y de los que el duque ha comprado las tiradas enteras— al pozo de «la moderna ciencia» (es decir, al pozo del olvido):

La humanidad se ve libre de un peso inútil, ya no tropezará con escorias en el camino de la sabiduría; ya no leerá artículos distinguidos, ni historias inspiradas, ni versos insípidos, ni novelas extravagantes, ni artículos críticos cuya gracia empalagosa trasciende al necio... Helo ahí todo reunido en un punto de donde no saldrá más, y mañana el gran libro aparecerá como un astro brillante en medio de una atmósfera limpia y pura, en donde sin estorbo podrá esparcir la lumbre de su gloria (p. 335).

Y así, a la mañana siguiente, cuando los escritores y editores van al palacio del señor de la Albuérniga para vengarse del duque, ven cómo desde sus ventanas arrojan ejemplares del «libro de los libros» sobre la multitud que se agolpa bajo ellas, mientras que en una de las habitaciones reposa el cadáver del duque. La

⁶⁹⁸Terminado el banquete, dice el narrador de forma muy significativa: «Ahora pregúntesele a los convidados si la dichosa cena fue realmente una cena, o si soñaron que lo era, y a buen seguro que no acertarán a responder por parecerles el caso demasiado fantástico e incoherente para ser verdad, y demasiado verdad para ser puramente fantástico» (p. 339).

novela se cierra con un comentario del narrador acerca del éxito universal que tuvo la obra. Aunque nunca se le revela al lector el contenido de dicho libro.

La novela de Rosalía es, pues, una de las muestras más interesantes de la literatura fantástica española del siglo XIX, que habría que situar, a mi entender, en el ámbito de lo fantástico «hoffmanniano», sobre todo gracias a la presencia del personaje del duque de la Gloria, cuyo —inexplicable— aspecto y personalidad trascienden su simple apariencia real y lo convierten en un ser sobrenatural (sin olvidar su clara relación, ya señalada, con el motivo del doble). Otro elemento que coincide con las características propias de lo fantástico «hoffmanniano» es la combinación de lo realista (que en esos años también debe entenderse como una exigencia de la propia evolución del género, así como del momento histórico y del propio argumento del relato) y lo extraño en la ambientación espacial de la historia: el Madrid allí representado aparece en algunas ocasiones deformado hasta lo fantástico (un buen ejemplo nos lo ofrece el banquete celebrado en el palacio del señor de la Albuérniga) para mostrar esa intersección entre lo real y lo irreal tan del gusto del autor alemán.

Galdós también escribió una interesante novela que podemos situar en el ámbito de lo fantástico: *La sombra*,⁶⁹⁹ publicada inicialmente por entregas en 1871 en la *Revista de España*, y recogida después en el volumen homónimo aparecido en 1890 (en el que se incluyen, además, tres relatos pseudofantásticos: «Celín», «Tropiquillos» y «Theros»).

La sombra es la historia de una obsesión maníaca, en la que convergen dos temas fantásticos fundamentales: el doble y la animación de un objeto (en este caso, la de un personaje pintado en un cuadro).⁷⁰⁰ Lo sobrenatural está tratado

⁶⁹⁹Acerca de la presencia de lo fantástico y maravilloso en la producción narrativa de Galdós véanse Clavería [1953], Ricardo Gullón [1955], Odell [1977] y Smith [1992]. En relación a la dimensión fantástica de *La sombra* véanse Monleón [1989], O'Byrne [1995], Rabasco [1997] y Smith [1999]. También en relación a esta obra, aunque de menor interés, son Turner [1971], Bosch [1971] y Schulman [1982], quienes analizan la obra desde presupuestos fundamentalmente sociológicos y psicológicos, prescindiendo de su dimensión fantástica.

⁷⁰⁰Un motivo que ya podemos encontrar en «La cafetière» (1831), de Théophile Gautier, y que aparecerá después en algunos relatos de Pedro Escamilla, como, por ejemplo, «El país de un abanico» (aunque en este caso se trata de la animación del dibujo pintado en un abanico), «El cuadro de maese Abraham», y «El oficio de difuntos», publicados los tres en 1873.

desde un punto de vista más cercano al de Hoffmann que al de Poe.⁷⁰¹ así, por ejemplo, el protagonista, don Anselmo, tiene mucho de personaje hoffmanniano, extravagante y alucinado (no creo que sea casualidad la coincidencia de su nombre con el del protagonista de «Der goldene Topf», quien también se enfrenta a una historia donde lo real se mezcla con lo sobrenatural, aunque de un modo más desquiciado en el relato del autor alemán); como también recuerda a la obra Hoffmann esa mezcla de sueño y realidad en la que parece vivir dicho personaje.⁷⁰² Poe, como ya he indicado en otras ocasiones, lleva a cabo un tratamiento mucho más racional de lo fantástico, puesto que evita esa atmósfera alucinatoria presente en muchos de los relatos de Hoffmann, en la que no sabemos si los hechos narrados son reales o no. A diferencia del autor alemán, Poe no suele plantear esa confusión realidad/fantasía como elemento estructurador de sus textos: las historias narradas por el autor americano se desarrollan en ambientes realistas, en los que lo sobrenatural se anuncia con pequeños detalles, cuya fusión en la parte final del relato hace evidente la intrusión de lo sobrenatural en esa realidad.

Con todo esto no quiero decir que la novela de Galdós sea un texto plenamente fantástico, puesto que, como enseguida veremos, la insistencia racionalizadora del narrador principal, así como la dimensión psicoanalítica de la historia, dificultan dicha calificación.

El relato de Galdós tiene, además, un marcado carácter simbólico, puesto que el sobrenatural amante de la mujer de Anselmo (la figura animada del cuadro) personifica el tema del adulterio, lo que provoca la aparición de los celos, una obsesión que marca profundamente la vida del protagonista.⁷⁰³ A ello hay que

⁷⁰¹Galdós conocía ya la obra de estos dos autores antes de escribir *La sombra* (compuesta entre 1866 y 1867), puesto que compró en 1865 las traducciones que hizo Baudelaire de los cuentos de Poe, además de una traducción francesa de Hoffmann. Véase Berkowitz [1951:197].

⁷⁰²La presencia de lo hoffmanniano en *La sombra* ya fue señalada por Montesinos [1980:I, 49]: Galdós «se ha valido de ciertas fórmulas que a mí se me antojan tan claramente aprendidas de Hoffmann, que no comprendo que nadie lo haya dicho, aunque se haya mentado el nombre de Hoffmann en conexiones mucho menos evidentes». Lástima que Montesinos no demuestre de forma práctica esa relación. En relación a la posible influencia hoffmanniana en *La sombra* véase Martínez Santa [1993].

⁷⁰³No es ésta la única interpretación posible de la novela de Galdós: así, por ejemplo, Casaldueiro [1970:196], postula —sorprendentemente— un significado histórico, según el cual «Paris representaría el espíritu de Carlos V, sombra que persigue a Anselmo-Felipe II y que continúa seduciendo al pueblo español»; Germán Gullón [1977], la estudia como relato de misterio; y Cardona [1979] se centra en su dimensión psicoanalítica.

añadir la interesante dimensión social del texto, subrayada por Montesinos [1980:I, 49], quien, después de calificarlo de «ensayo anovelado», advierte que éste narra el «conflicto entre la intimidad de un personaje y ese espíritu social que lo rodea como un vaho denso y asfixiante y lo tortura y lo alucina».

El relato se articula mediante dos narradores: el primero, extradiegético-homodiegético, cuya función es presentarnos a don Anselmo, el protagonista y salpicar la historia que éste va a relatar con comentarios destinados fundamentalmente a poner en duda los hechos narrados (efecto contrario al que se busca en todo texto fantástico); el segundo, Anselmo, es, pues, un narrador intradiegético-homodiegético que relata un extraño suceso que le ocurrió en el pasado.

Desde las primeras líneas de la novela, el narrador principal ya hace hincapié en la demencia de don Anselmo, una afirmación que indudablemente dirige la recepción del lector, quien acogerá con escepticismo lo que relate el protagonista, al saber que éste tiene fama de «loco rematado».

El lugar en el que vive Anselmo es presentado inicialmente como un caserón propio de una novela gótica:

la habitación del doctor parecía laboratorio de esos que hemos visto en más de una novela, y que han servido para fondo de multitud de cuadros holandeses. Alumbrábala una lámpara melancólica con que en teatro y pinturas vemos iluminada la faz cadavérica del doctor Fausto, del maestro Klaes, de los sopladores de la Edad Media, del buen marqués de Villena y de los fabricantes de venenos y drogas de las repúblicas italianas. Esto hacía parecer a nuestro héroe punto menos que nigromante o judío, pero no lo era ciertamente, aunque en su casa, originalísima, como después veremos, se veían, colgados del techo, aquellos animales estrambóticos que parecen realizar un sueño de Teniers, revoloteando en confusa falange por todo el ámbito de la bóveda (pp. 10-11; todas las citas provienen del texto publicado por Eiusa, Barcelona, 1997).

Pero esa impresión inicial queda desmentida rápidamente por el mismo narrador principal, quien enseguida añade:

Aquí no había bóveda gótica, ni ventana con primorosas labores, ni el fondo oscuro, los misteriosos efectos de luz con que el artificio de la pintura nos presenta los escondrijos de esos químicos aburridos que, envueltos en ilustres telarañas, se inclinan perpetuamente sobre un mamotreto lleno de garabatos. El gabinete del doctor Anselmo era una habitación vulgar, de estas en que todos vivimos, compuesta de cuatro mal niveladas paredes y un despedazado techo, en cuya

superficie de yeso, cayéndose por la incuria del tiempo y el descuido de los habitantes, había dejado muchos y grandes agujeros. No había papel, ni más tapicería que las de las arañas, tendiendo de rincón a rincón sus complicadas urdimbres (p. 11).

He copiado este largo fragmento porque me parece muy ilustrativo de la actitud del narrador principal ante la posible dimensión fantástica de la historia de don Anselmo: lo que en principio parecía un caserón gótico, lo suficientemente sugerente para dejarse llevar por la efusión fantástico-macabra propia de ese tipo de narraciones, es rápidamente transformado en una «habitación vulgar». Esa va a ser, a grandes rasgos, la «labor» del narrador principal: sus continuos comentarios, a menudo mordaces, tienen como objetivo poner en duda, desmentir la historia que relata don Anselmo. El narrador principal demuestra así su escepticismo hacia lo sobrenatural y justifica la explicación racional con la que, como veremos, concluirá su historia.

Después de presentarnos la casa del protagonista, el narrador hace lo propio con éste: don Anselmo es un «viejo mal conservado, flaco y como enfermizo, más bien pequeño que alto, con uno de esos rostros insignificantes que no se diferencian del del vecino, si una observación formal no se fija en él con particular interés» (p. 18). Además, suele hablar consigo mismo y es muy dado a la fantasía.

Parecía, en resumen, uno de esos eremitas de la ciencia que se alquilan víctimas de su celo y se espiritualizan, perdiendo poco a poco hasta la vulgar corteza de hombres corrientes, y haciéndose unos majaderos que sirven para pocas cosas útiles, y entre ellas para hacer reír a los desocupados (p. 19).

Nada hay, pues, en don Anselmo que lo haga un ser extraordinario. Es simplemente un pobre tipo. ¿Qué interés para el lector puede tener entonces su vida o su persona? El narrador no tarda en revelarlo, en un lenguaje que recuerda inevitablemente a Cervantes:

Sus narraciones eran por lo general parecidas a las sobrenaturales y fabulosas empresas de la caballería andante, si bien teniendo por principal fundamento la vida actual, que él elevaba a lo maravilloso con el vuelo de su fantasía (p. 19).

Así pues, el motivo del presente relato va a ser esas fabulosas historias que narra don Anselmo. No dejan de ser curiosas las palabras del narrador puesto que

con ellas parece definir, a grandes rasgos, lo que entendemos por literatura fantástica: la narración de hechos sobrenaturales que suceden en la «vida actual».

Y antes de dar paso a una de esas historias, el narrador principal ofrece al lector unos cuantos datos de la vida de don Anselmo, pistas que permitirán comprender cómo llegó a esa situación: éste sufrió desde muy joven un «desbarajuste en la imaginación, mucha veleidad en su conducta, y alternativas de marasmo y actividad que le dieron fama de hombre destartado y de poco seso» (p. 20). La insistencia sobre la locura del personaje es continua por parte del narrador principal, lo que, como digo, afecta claramente a la inicial recepción del lector.

Casado después con una joven (Elena), los extraños sucesos que alteraron su vida matrimonial («si es verdad lo que de boca del mismo doctor vamos a oír», p. 21), le condujeron a un comportamiento todavía más extravagante. Poco después, murió su mujer y Anselmo, al parecer, enloqueció para siempre.

Acabada su presentación del personaje, el narrador principal anuncia la historia que inmediatamente después referirá Anselmo. En sus palabras, que siguen evidenciando su incredulidad acerca de los sucesos que se van a relatar, hay toda una declaración de principios en relación al contenido e interés literario de la historia de Anselmo, que es calificada, entre líneas, como simple entretenimiento. El narrador principal se comporta aquí como el típico narrador de cuento legendario que advierte a sus lectores de la inverosimilitud de los hechos que va a referir, pero que cuenta para pasatiempo de estos:

Los que iban a oírle contar sus historias no carecían de gusto, porque éstas eran un tejido asombroso de hechos inverosímiles, pero de gran interés; hechos amenizados por pintorescas digresiones, y que tratados y escritos por pluma un poco diestra, tal vez serían leídos con placer. Referíanse por lo general a apariciones de alguna sombra que venía a pasearse por este mundo con el mayor desparpajo, y él la presentaba como representación simbólica de alguna idea; tenía afición a toda clase de símbolos, y en sus cuentos siempre había multitud de seres sobrenaturales que formaban como una mitología moderna (p. 23).

La historia que Anselmo va a referir tiene como tema central ese hecho extraño que provocó el desastre en su matrimonio y su trastorno mental.

Anselmo empieza su relato describiendo el palacio en el que vivía con su esposa: un lugar que es en sí mismo una exageración barroca, llena de objetos

artísticos y muebles riquísimos. El narrador principal interrumpe su relato para darnos su propia versión del palacio con un lenguaje voluntariamente sarcástico (y para poner de nuevo en duda la historia de Anselmo): «Yo sabía, por lo que oí referir a algunos viejos, que el tal palacio no tenía de particular más que algunos cuadros, algunos vasos y dos o tres estanterías vetustas que el padre de don Anselmo había comprado en una almoneda. [...] Hícele algunos argumentos, extrañando que aquí, en Madrid, existiese tan copioso caudal de obras de arte; pero él no se dio por entendido y siguió en sus trece» (p. 35).

Y así llegamos a la descripción de un cuadro, que supone el verdadero inicio de la historia. Se trata de una pintura que representa a Paris y a Elena reposando en una gruta de Cranaé. Anselmo añade un comentario que anuncia un hecho posterior, de claro carácter sobrenatural: «Siempre creí ver algo de viviente en aquella figura [la de Paris], que a veces, por una ilusión inexplicable, parecía moverse y reír» (p. 40).

Anselmo refiere entonces que poco después de su boda con Elena (la sugerente identidad entre el nombre de la esposa y el de la mujer del cuadro va a ser un interesante elemento estructural del relato) empezó a desconfiar de la fidelidad de ésta, lo que le convirtió en un ser obsesionado por los celos, cuyas sospechas aterrorizaban a su esposa. En ese momento no tenía pruebas concretas de la infidelidad de su mujer, pero añade, para sorpresa del narrador principal, que Elena estaba fascinada por la figura de Paris representada en el cuadro antes descrito.

Pocos días después, obtiene la prueba que estaba buscando, pues, al pasar junto a la habitación de Elena, le parece escuchar la voz de un hombre. Así, Anselmo entra en la habitación, pero sólo encuentra a su esposa, aterrorizada por su salvaje irrupción. Anselmo comprueba que las ventanas están cerradas por dentro, lo que demuestra que nadie ha tenido tiempo de escapar por ellas.

La noche siguiente, Anselmo es testigo del primer hecho fantástico de su historia, un fenómeno «que ya me quitó la esperanza de ver claro en aquel asunto. Lo que me pasó, amigo, excede ya los límites de lo natural, y aun hoy es para mí la confusión de las confusiones» (p. 52): al pasar por la sala en la que se encuentra el cuadro antes descrito, comprueba que la figura de Paris ha desaparecido y que la

alegría que se veía siempre en el rostro de Elena se ha transformado en tristeza y desolación.

Entonces, movido por los celos, corre a la habitación de su esposa y allí escucha la misma voz que oyó la noche anterior. Tira la puerta abajo, pues estaba cerrada por dentro, y al entrar ve a una sombra que salta por la ventana que da al jardín. Anselmo sale en su persecución, y ve que se oculta en un pozo. El protagonista aprovecha la ocasión y arroja piedras y arena para cegar su abertura. Cuando vuelve a la casa, lo primero que hace es examinar el cuadro. Y la impresión que su visión le produce no puede ser más terrible, puesto que

la figura del hombre estaba en su sitio. Pero no pude contener un estremecimiento de terror y un frío glacial cuando el rostro pintado del troyano se volvió hacia mí, me miró y se rió el maldito con expresión tal de burla, que se me erizaron los cabellos (p. 55).

Anselmo se encuentra cada vez más trastornado. Y llega entonces «el colmo de lo maravilloso» (p. 57): el propio Paris visita a Anselmo en su habitación, pero un Paris vestido a la usanza de la época, «un hombre del siglo XIX» (p. 57). La escena es tan increíble que el narrador principal vuelve a interrumpir a Anselmo para decirle que lo que está contando «pasa de maravilloso» (p. 58). El narrador principal manifiesta no sólo la incredulidad con la que escucha la historia de Anselmo, sino que, a la vez, entorpece la creación de una atmósfera ominosa (pese a todo, la historia de Anselmo es tan fascinante que las interrupciones no alteran demasiado el interés del lector). Debo advertir que tales interrupciones disminuyen radicalmente en el último tercio del relato (la novela se divide en tres grandes capítulos), lo que demuestra que la historia de Anselmo va cautivando progresivamente al narrador principal («a fuerza de extravagante, me había inspirado algún interés», admitirá en la página 89).

Durante su conversación, Paris le dice, en relación al incidente del pozo, que nunca podrá acabar con él, porque es inmortal: «No hay más remedio que agachar la cabeza y callar. Alguien allá arriba ha dispuesto las cosas de este modo» (p. 60). Paris añade que Elena y él se aman, y trata de explicarle a Anselmo su identidad:

Yo soy lo que usted teme, lo que usted piensa. Esta idea fija que tiene usted en el entendimiento soy yo. Esa pena íntima, esa desazón inexplicable soy yo. Pero existo

desde el principio del mundo. [...] En algunas partes me han llamado *Demonio de la felicidad conyugal*, pero yo he despreciado siempre este apodo y otros parecidos [...].

En cuanto a mi influencia en los altos destinos de la humanidad, diré que he encendido guerras atroces, dando ocasión a los mayores desastres públicos y domésticos. En todas las religiones hay un descrédito contra mí, sobre todo en la vuestra, que me consagra entero el último de sus mandamientos (p. 61).

El décimo de los mandamientos es, como se recordará, «no codiciarás la mujer de tu prójimo». Paris encarna, pues, el demonio del adulterio. A partir de este momento, como ya dije, la historia adquiere un claro tinte simbólico, que no afecta para nada a su, por el momento, interesante dimensión fantástica.

Paris le advierte que ha venido en busca de Elena, quien ha caído ya bajo su hechizo, puesto que él domina sus pensamientos y sus sueños. A eso añade Paris el motivo que le impulsa a ello:

lo que yo quiero llevarme no es la persona de Elena; lo que yo quiero llevarme es tu mujer. [...] Yo no quiero la persona de tu mujer. La esposa, amigo mío, la esposa es lo que busco; quiero cargar con la mitad de su lecho de usted y enseñarlo a todo el mundo. No quiero romper por eso la institución: yo respeto el sacramento; pero he de llevarme una cosa que exceda en valor a la institución y esté por encima del sacramento... Tres poderes establecen el matrimonio: el civil, el eclesiástico y otro que no está en manos del vicario ni del cura y sí en las manos de eso que llamáis vulgo, sociedad, gente, público, canalla, vecinos, amigos, mundo, en fin. [...] Pues bien: yo quiero llevarme de aquí lo que el mundo necesita para quebrantar estos lazos; quiero llevarme la abdicación de la personalidad del marido, el consentimiento de su flaqueza. Así daré alimento al vulgo, a la gente que vive de esto. [...] Quiero llevar fuera el amor que ella me profesa; hacer público lo que hoy sólo está en su imaginación, un mal pensamiento; lo que hoy está solo en tu cabeza, una sospecha (pp. 66-68).

La opinión de la gente, como ya señaló Montesinos, va a ser un elemento fundamental en el desarrollo e interpretación de la historia.

La aparición corpórea de Paris vestido como un caballero del presente, unido a su declaración, hacen olvidar a Anselmo la entidad fantástica de éste, que al principio le aterrorizaba, y toma todo lo que le está sucediendo como una pesada burla. Y como no cree tampoco en la inmortalidad de Paris termina por retarle a un duelo, en el que Paris acaba herido gravemente en el pecho (herida que se curará milagrosa y velozmente). Anselmo, entonces, se apiada de su enemigo y lo

lleva a su casa para prestarle el auxilio que necesita. Pero Paris hace caso omiso de la bondad de Anselmo e insiste en que le será muy difícil librarse su presencia:

Mientras tú tengas ideas y sensaciones, yo estaré aquí. Renuncia a todo eso y me iré; resígnate a ser en vez de hombre inteligente y sensible, una máquina automática, sin ninguna vida espiritual; resígnate a ser un bulto vivo, y entonces me marchó (p. 82).

A partir de ese momento, Paris empieza a adueñarse de tal modo de la vida de Anselmo (hay una escena muy interesante que lo ejemplifica perfectamente: en ella su enemigo aparece ante sus ojos vistiendo su bata y sus pantuflas, prendas que le quedan, además, como un guante), que éste decide abandonarlo todo y huir de allí. Pero Paris le dice que la huida es imposible si no deja tras de sí «el entendimiento y la fantasía, lo que hay en ti de divino, lo que te distingue de la bestia» (p. 91). Cuando lo haga, Paris ya no le molestará más.

Poco después de esa escena, Anselmo descubre una particularidad de Paris que le trastorna todavía más: nadie lo ve salvo él, como comprueba el día que lo visitan sus suegros para reconvenirle por su comportamiento con su hija.

En dicha visita, su suegro trata de convencerlo de que Elena no le es infiel, y de que todo son imaginaciones suyas por dar crédito a los chismorreos de la gente (algo que Anselmo no está haciendo, puesto que jamás ha comentado nada respecto a dicha cuestión). Al parecer, los rumores se fundan en las continuas visitas que un tal Alejandro hace a la casa. Dicho personaje tiene fama de ser «uno de los grandes perturbadores del hogar doméstico que han existido» (p. 100).

Dicha información resulta fundamental para Anselmo, quien ya no duda de que el hombre que visita a su mujer es un ser real. Y entonces surge el gran dilema: ¿cómo explicar todo los extraños sucesos que han ocurrido hasta ese momento? Es decir, el incidente del cuadro, el hecho de que nadie vea a Paris, así como la milagrosa curación de las heridas de éste.

Su suegra le proporcionará una nueva información que todavía hace más compleja su historia y que aumenta el trastorno del protagonista: al parecer, Alejandro es un buen amigo de Anselmo, algo que, sin embargo, éste no puede recordar.

Impulsado por esos nuevos datos, el narrador principal interrumpe entonces la narración de Anselmo para proponer una explicación racional a su historia, señalando que todo se ha debido a una obsesión de carácter neurótico:

Preocupóse en eso noche y día, y ese pensamiento fue dominándole hasta el punto de ocupar todo su espíritu: la continua fijeza del pensamiento en una idea dio gran vuelo a su fantasía, debilitáronse sus fuerzas corporales con el predominio absoluto del espíritu, y de aquí ese estado morboso que le mortificó tanto. Eso, aunque raro, pasa todos los días (p. 115)

Y a eso añade una pregunta fundamental: «¿antes de la aparición de Paris no ocurrió algún hecho que pudiera ser la primera causa determinante de esa serie de fenómenos que tanto le trastornaron a usted?» (p. 115). Entonces, Anselmo le explica que un antiguo amigo de la familia le contó que su padre había sufrido iguales tormentos, puesto que había sido perseguido también por una sombra, «si bien aquella no era un perturbador del matrimonio, sino un acreedor fantástico que venía a pedirle gruesas sumas, hablándole de un litigio que no terminaba nunca. Mi padre tenía desde antes de eso un horror extraordinario a los pleitos: era su manía, su tema, su locura» (pp. 115-116).

Se trata, por lo tanto, de un mal de familia. Aunque eso no explica del todo la alucinación sufrida por el protagonista. El narrador, como si de un psicoanalista se tratara, trata de bucear en el inconsciente de Anselmo y de descubrir el último dato que le permita racionalizar todos los hechos. Y ese se lo proporciona enseguida su «paciente»: lo último que conserva en su memoria es haber oído a su mujer hablar de Alejandro.

Anselmo continúa entonces con su historia. Elena, que ha enfermado al parecer por los disgustos que su marido le ha provocado, se encuentra al borde de la muerte. Después de pasar un buen rato junto a ella, Anselmo se encierra en su habitación, donde le espera de nuevo Paris para confesarle que ha sido vencido, que Anselmo por fin ha conseguido echarlo de su vida, pero a un terrible precio: «Para librarte de mí has tenido que matarla!» (p. 119). En el momento en el que Paris abandona la habitación, Elena muere. Y Anselmo, a pesar de tan terrible situación, se siente libre, vuelve a respirar tranquilo de nuevo.

El relato de Anselmo termina con una referencia a Alejandro, señalando que éste, al enterarse de la muerte de Elena, le visitó inmediatamente, y que asistió también al funeral y que llevó luto durante varios días.

El narrador principal comenta entonces que, en su opinión, el tal Alejandro era el verdadero Paris. A lo que añade Anselmo, como conclusión: «En resumen:

los celos que me inspiró ese hombre tomaron en mi cabeza aquella forma de visión que he referido a usted» (p. 122). Una explicación racional que completa el narrador principal, recapitulando los hechos que han dado lugar a la historia:

El orden lógico del cuento es el siguiente: usted conoció que ese joven galanteaba a su esposa; usted pensó mucho en aquello, se reconcentró, se aisló: la idea fija le fue dominando, y por último, se volvió loco, porque otro nombre no merece tan horrendo delirio (p. 122).

El final de la historia es, desde el punto de vista fantástico, francamente decepcionante, puesto que todos los hechos sobrenaturales tienen, en apariencia, una perfecta explicación racional (en este caso, de orden psicoanalítico). Y digo en apariencia porque la frase con la que el narrador cierra la novela introduce un cierto punto de ambigüedad que nos permite no rechazar tan rápidamente su componente fantástico:

Al bajar la escalera me acordé de que no le había preguntado [a don Anselmo] una cosa importante y que merecía ser aclarada, esto es, si la figura de Paris había vuelto a presentarse en el lienzo, como parecía natural. Pensé subir a que me sacara de dudas satisfaciendo mi curiosidad; pero no había andado dos escalones cuando me ocurrió que el caso no merecía la pena, porque a mí no me importa mucho saberlo, ni al lector tampoco (p. 123).

Puede que al lector satisfecho por la interpretación psicoanalítica no le interese saberlo, pero ¿y al lector fascinado por esa historia fantástica en la que un personaje sale de un cuadro para destrozarse el matrimonio del protagonista? Es cierto que la interpretación psicoanalítica funciona bien, puesto que explica lógicamente el proceso neurótico que lleva a Anselmo a sublimar sus miedos (es decir, que su esposa lo engañe) a través de esa historia fantástica que para su mente, e incluso para sus sentidos, se impone como un hecho real.

Pero ¿por qué se refiere el narrador entonces al cuadro de Paris, si la explicación propuesta funciona? ¿No tratará, evitando el preguntarle a don Anselmo, de rechazar la posible explicación sobrenatural a la que obligaría la ausencia de Paris del cuadro? Reconozco mi pasión fantástica en esta interpretación de la historia, pero el hecho de que el narrador cierre la novela planteando, aunque sea de forma irónica (manteniendo, así, el tono habitual de sus comentarios a lo largo del texto), la posibilidad de una explicación sobrenatural que

desbarate todo el entramado psicoanalítico de la historia, no puede ser contemplado como un hecho gratuito. Su posición estratégica —las últimas líneas del relato— destaca, además, su importancia. Así, podríamos interpretar de forma inversa esa seguridad que muestra el narrador ante lo que considera el indudable desinterés del lector (da por sentado que la explicación racional le satisface) por la presencia o ausencia de Paris en el cuadro: el narrador parece decirle al lector que se conforme con dicha justificación.

Sin olvidar, además, que la referencia al cuadro cierra la historia creando una sensación ominosa en el lector al obligarle a pensar en la posibilidad de que Paris —puesto que ha abandonado el hogar (la vida) de Anselmo— no haya regresado a su lugar, sino que vaya en busca de otro matrimonio que destruir.

Monleón [1989:34] señala que «la inclusión del apéndice final es [...] coherente tanto con la estructura como con la propuesta central de la novela: la socavación de la convincente explicación científica forma parte, precisamente, del intento de ofrecer una incertidumbre entre dos posturas epistemológicas. Galdós no toma aquí partido definitivo ni por la opción racionalista ni por la irracionalista». Una opinión con la que también coincide O'Byrne [1995], quien destaca la ambigüedad de la obra.

Es difícil, como vemos, decidir si la novela de Galdós es o no es una narración fantástica. A mi entender, si el relato hubiese terminado sin ese comentario final del narrador, nos hallaríamos ante un texto indudablemente pseudofantástico, puesto que todos los sucesos en apariencia sobrenaturales son justificados racionalmente (pertenería, por lo tanto, al grupo de lo «fantástico explicado», aunque también al de lo «alegórico», por su componente simbólico tan acentuado). Pero dicho comentario del narrador introduce un cierto nivel de ambigüedad (imposible de resolver, es cierto, pues queda «fuera» del texto la posibilidad de hacerlo) muy propio del género fantástico. Creo que Todorov dudaría bastante acerca de si clasificarlo como «extraño» (explicado racionalmente) o como «fantástico».

Entre la narrativa de Galdós podemos encontrar otro relato de clara influencia hoffmanniana: se trata del cuento «La princesa y el granuja (cuento de Año Nuevo)», publicado en la *Revista Cántabro-Asturiana* (Santander) en 1877, y

recogido después en el volumen *Torquemada en la hoguera* (1889). Aunque Smith [1992:31] lo clasifica entre los cuentos maravillosos no alegóricos, yo creo que se trata de uno de los pocos cuentos fantásticos que escribió Galdós, junto a «Una industria que vive de la muerte: Episodio musical del cólera» (1865) y «La Mula y el Buey» (1876), aunque la filiación fantástica de este último cuento es un poco problemática.

Según Smith [1992:31], los relatos estrictamente fantásticos de Galdós son «Una industria que vive de la muerte: Episodio musical del cólera» (1865), «Tropiquillos» (1884) y «¿Dónde está mi cabeza?» (1892). Una lista diferente, como vemos, de la que yo he ofrecido. Si bien ambas listas coinciden en el primero de los relatos (un interesante cuento de fantasmas), no estoy de acuerdo con la calificación de los dos siguientes textos como cuentos fantásticos,⁷⁰⁴ puesto que «Tropiquillos» es un cuento en el que lo sobrenatural se explica de forma racional (es producto de una borrachera; una explicación que Smith también considera, aunque opta por afirmar que «el final simultáneamente produce y sugiere la resolución del momento fantástico, pero con tanta ambigüedad, que tampoco logra eliminar la experiencia fantástica del lector», 1996:13). Por lo que respecta a «¿Dónde está mi cabeza?», se trata un cuento claramente grotesco, que podemos relacionar con relatos como «Loss of Breath» (1832), de Edgar Allan Poe, o «La nariz» («Nos», 1835), de Gógol. Remito al análisis más detallado de estos relatos que llevo a cabo en el apartado 2.3.5., dedicado a lo pseudofantástico grotesco.

⁷⁰⁴Aunque el propio Pérez Galdós, en el prólogo que acompaña al volumen *La sombra* (1890), califica de fantásticos al relato homónimo y a «Celín», «Tropiquillos» y «Theros». Claro que semejante denominación se debe a una amplia concepción de lo fantástico, en la que se lo identifica con todo aquello que no es realista, como se deriva de las siguientes palabras: «El carácter fantástico de las cuatro composiciones contenidas en este libro reclama la indulgencia del público, tratándose de un autor más aficionado a las cosas reales que a las soñadas, y que sin duda en éstas acierta menos que en aquéllas. De la acusación que pudieran hacerle por entrar en un terreno que no le pertenece, se defenderá alegando que en estas obrillas no pretendió nunca producir las bellezas de la creación fantástica, eminentemente poética y personal. Son divertimentos, juguetes, ensayos de aficionado, y pueden compararse al estado de *alegría*, el más inocente por ser el primero, en la gradual escala de la embriaguez. Nunca como en esta clase de trabajos he visto palpablemente la verdad del *chassez le naturel* &.... Se empeña uno a veces, por cansancio o por capricho, en apartar los ojos de las cosas visibles y reales, y no hay manera de remontar el vuelo, por grande que sea el esfuerzo de nuestras menguadas alas» (cito de *La sombra*, Librería de los sucesores de Hernando, Madrid, 1909; las páginas del prólogo no van numeradas).

Tampoco estoy del todo de acuerdo con el resto de la clasificación propuesta por Smith [1992:31]. Así, lo que denomina el grupo de lo «extraño» (siguiendo la tipología de Todorov), es decir, de lo fantástico explicado racionalmente, no estaría formado únicamente por «La novela en el tranvía», como él postula, sino que, como ya he advertido, en él habría que incluir el relato titulado «Tropiquillos».

El grupo de lo «maravilloso no alegórico», formado, según Smith [1992:31], por «Celín», «La princesa y el granuja» y «La Mula y el Buey», es el más erróneo de su clasificación, puesto que, a mi entender, si bien el primero de los cuentos es claramente alegórico (aunque ambientado en un país maravilloso, su intención fundamental es la de ofrecer una alegoría moral),⁷⁰⁵ los otros dos pertenecen, como dije, al grupo de lo fantástico.

El último de los grupos propuestos por Smith, el de las «alegorías» está incompleto, puesto que junto a «La pluma en el viento», «La conjuración de las palabras», «Theros», «El pórtico de la gloria» y «Rompecabezas», habría que añadir el anteriormente citado «Celín».

A todo esto quisiera añadir que la denominación que utiliza Smith [1996] en su antología, «Cuentos fantásticos» (que sustituye a la utilizada en su ensayo de 1992, «cuentos inverosímiles»), crea una falsa expectativa en el lector interesado por el género, puesto que induce a creer que todos los relatos incluidos en ella pertenecen a dicho género, cuando, estrictamente, sólo tres de los doce cuentos que contiene pueden ser considerados como tales. Hago una llamada sobre esta idea porque el propio Smith, en el prólogo de la citada antología, advierte, erróneamente, como justificación de su título (y del cambio de denominación) que «el adjetivo “fantástico” [...] tiene una acepción convencional de inverosímil, de algo que rompe las leyes físicas, y en ese sentido amplio lo utilizo. Diez de estos cuentos caben completamente dentro de esta definición». Una conclusión evidentemente exagerada, máxime cuando Smith recurre a Todorov, Bessière y otros teóricos de lo fantástico, quienes distinguen claramente —algo que Smith no hace— entre lo fantástico y otras manifestaciones literarias cercanas (lo maravilloso, lo extraño y lo alegórico).

⁷⁰⁵Véase el análisis que hago de este cuento en el apartado 2.3.7., dedicado a lo pseudofantástico alegórico.

Como ya he advertido, «La princesa y el granuja (Cuento de año nuevo)» (1877), es un relato fantástico que, como *La sombra* (1871), muestra una clara influencia hoffmanniana. Este cuento refiere la historia de Pacorrillo Migajas, un niño de siete años que se dedica a la venta de periódicos, fósforos y lotería por las calles de Madrid. Pacorrillo está enamorado locamente de una muñeca que hay en el escaparate de una tienda que un alemán tiene en la Puerta del Sol. Un día ve con horror cómo la muñeca es vendida, y sigue a los compradores hasta su casa. Fingiendo ser un basurero, se cuelga en la casa y logra dar con su amada, que encuentra destrozada en el suelo. Entonces, huye con ella y, una vez a salvo, abrazado a la muñeca, se duerme. En ese momento, la muñeca cobra vida, completamente restaurada y vestida de princesa, como si nada hubiese pasado. La muñeca lleva a Pacorrillo, «por misteriosa región de sombras» (p.171),⁷⁰⁶ hasta una gran sala iluminada, poblada por muñecos, como los que había visto en el escaparate donde estaba su amada. Allí se encuentra con un gran banquete, en el que los muñecos festejan «esta noche, en que nuestro Gran Creador nos permite reunirnos para celebrar el primer día del año» (p. 177). Durante la fiesta, provocado por el muñeco de Bismarck, Pacorrillo acaba enfrentándose con éste y otros juguetes, destrozando a varios de ellos durante la lucha. Su hazaña enamora todavía más a la princesa, quien le ofrece la posibilidad de convertirse en muñeco para vivir juntos para siempre, puesto que la eternidad es una de las características de su condición de muñecos. Pacorrillo accede y la princesa, tras ejecutar «unos endiablados signos en el espacio, pronunciando palabrotas que Pacorro no sabía si eran latín, chino o caldeo, pero que de seguro serían tirolés» (p. 183), lo hace su esposo, convirtiéndole en muñeco. Poco después de su transformación, Pacorrillo empieza a notar «sensaciones peregrinas» (p. 184) que no son de su agrado y que le hacen arrepentirse de haber abandonado su naturaleza humana: así, por ejemplo, cuando besa a su esposa

no experimentó sensación alguna de placer divino ni humano, sino el choque áspero de dos cuerpos duros y fríos. Besóla en las mejillas y las encontró heladas. En vano su espíritu, sediento de goces, llamaba con furor a la naturaleza. La naturaleza en él era cosa de cacharrería. Sintió palpitar su corazón como una máquina de reloj. Sus pensamientos subsistían, pero todo lo restante era insensible materia (pp. 184-185).

⁷⁰⁶Todas las citas provienen de la antología de Smith [1996].

De pronto, suenan las doce campanadas que anuncian la entrada del nuevo año y la princesa, el palacio y todos los muñecos desaparecen, dejando solo a Pacorruto, sumido en una profunda oscuridad. Pacorruto trata entonces de moverse, pero no puede hacerlo («Era piedra», p. 187). Cuando se hace de día, comprueba con horror que está en el escaparate de la tienda del alemán, convertido en muñeco para siempre.

Aunque, a primera vista, pueda parecer que nos encontramos frente a un cuento maravilloso (tal y como lo clasifica Smith 1992),⁷⁰⁷ a juzgar por ese mundo de fantasía habitado por muñecos en el que se desarrolla buena parte de la historia, el texto crea un inequívoco efecto fantástico en el lector.

El relato, dividido en 14 capítulos, se articula en tres partes bien diferenciadas, estructuradas en función de ese efecto fantástico final: la primera, de carácter totalmente realista (se desarrolla en las calles de Madrid, en una tienda de la Puerta del Sol y en la casa de la familia que compra la muñeca), ocupa los seis primeros capítulos y parte del séptimo (hasta que Pacorruto se duerme, después de haber salvado a la princesa); la segunda, de la mitad de ese capítulo séptimo hasta el decimotercero, inclusive (se inicia con la sorprendente recuperación de la princesa y termina al sonar las doce campanadas), se desarrolla aparentemente en un mundo maravilloso habitado por muñecos dotados de vida; y la tercera, la más breve, formada por el último capítulo, donde la historia recupera su ambientación realista y se produce, a la vez, el efecto fantástico: el horror que siente Pacorruto surge de la evidencia de saberse muñeco en el mundo real y de su imposibilidad de movimiento, esto es, de vida (a diferencia de la animación que poseían la princesa y el resto de los muñecos en el mundo maravilloso de la fiesta). Ese horror se acentúa todavía más al hacérsele evidente que puede pensar, pero no moverse. Pacorro permanecerá siempre inerte y siempre consciente en su eterno estado de muñeco.

⁷⁰⁷El comentario que hace Smith [1992:124-136] acerca de este cuento resulta de poca utilidad para analizar su dimensión fantástica, aunque no deja de tener interés su comentario del tópico de «la belle dame sans merci» (la amada cruel que desaparece tras enamorar a su víctima o que vampíricamente lo incorpora a un mundo desnaturalizado, como sucede en el cuento de Galdós), encarnado en la princesa.

Pero el efecto fantástico no sólo depende de la estructura del relato, sino que hay en él otros elementos que colaboran en su creación, y que sirven, además, para rechazar cualquier relación de éste con el género maravilloso.

El primer elemento de interés es, como dije, la ambientación realista de la historia. Los hechos suceden en el Madrid contemporáneo, donde el protagonista vende lotería y periódicos. Pacorrito es, como los típicos personajes hoffmannianos, un ser dominado por una pasión enloquecida: «Amaba nuestro héroe con soñador idealismo, libre de todo pensamiento impuro, a veces con ardoroso fuego que en sus venas ponía un hervor de todos los demonios» (p. 160). El objeto de esa intensa pasión es descrito inicialmente de un modo profundamente enigmático, puesto que después de comentar su belleza y sus elegantes vestidos, señala que «a veces estaba sentada al piano tres días seguidos» (p. 161). Algo que recuerda inevitablemente a la forma en que es presentada Olimpia, la autómatas que aparece en «Der Sandmann»: «Nataniel se extrañó de que Olimpia permaneciese en la misma actitud horas enteras, sin ocuparse de nada, junto a la mesita» («El hombre de la arena», p. 75). Después de esa enigmática frase, sabremos que la mujer no es otra cosa que una muñeca.

A eso hay que añadir que la tienda pertenece a un alemán, dato que podría ser un simple detalle sin importancia (incluso podría tener una base real en el Madrid de la época), pero dada la fecha en la que se publica el relato (1865) me parece importante destacarlo, puesto que en esos años todo lo alemán (encarnado arquetípicamente en Hoffmann y su obra) aún es considerado como el mundo ideal para el desarrollo de lo fantástico.⁷⁰⁸ Además, como después comentaré con más detalle, creo que dicho personaje puede tener, implícito, un papel destacado en la historia.

Pacorrito vive, pues, una pasión frenética, se halla en un «estado particular de exaltación y desvarío» (p. 163),⁷⁰⁹ por culpa de una muñeca, en la que cifra su ideal

⁷⁰⁸ Recuérdese, por ejemplo, uno de los artículos citados en el estudio de la recepción de la crítica, donde aún en 1863 se sigue insistiendo en dicha imagen de lo alemán: «[si tiene atmósfera] los habitantes de la luna son semejantes a esa multitud de seres quiméricos que ha creado la imaginación popular del pueblo alemán» («¿Hay hombres en la luna?», de A., *El Museo Universal*, núm. 3, 18 de enero de 1863, pp. 282-283).

⁷⁰⁹ Aunque el narrador identifica ese estado con el que caracteriza a «los héroes de las novelas amorosas» (p. 163), también tiene mucho que ver con la situación en que viven los protagonistas de los relatos de Hoffmann.

de mujer, algo muy hoffmanniano y que, insisto, recuerda a la relación entre Nataniel y la autómatas Olimpia narrada en «Der Sandmann», aunque en dicho relato la situación es muy diferente, puesto que el lector tarda mucho en descubrir —aunque pueda llegar a imaginarlo— que ella es una muñeca.

El siguiente detalle importante y que me ha llevado a descartar totalmente la dimensión maravillosa del relato, tiene lugar en el capítulo VII, cuando Pacorruto, después de rescatar a su amada, se duerme:

como estaba tan fatigado, recostó la cabeza sobre el cuerpo de su ídolo y se durmió como un ángel.

Entonces, ¡oh prodigio!, la señora se fue reanimando y levantándose al fin, mostró a Pacorruto su risueño semblante, su noble semblante sin ninguna herida, su cuerpo esbelto sin la más leve rotura [...]; en suma, se mostró perfecta y acabadamente hermosa, tal como la conoció el muchacho en la vitrina.

¡Ay! Migajas se quedó deslumbrado, atónito, suspenso, sin habla. Púsose de rodillas y adoró a la señora como a una divinidad. Entonces, ella tomó la mano del granuja... (p. 170).

Como vemos, el narrador no hace ninguna referencia acerca de que el personaje despierte (reconozco que dicha información podría estar implícita en la supuesta elipsis marcada por el punto y aparte), sino que relata que Pacorruto se duerme e inmediatamente la princesa cobra vida. Hasta ese momento la muñeca siempre había sido tratada por el narrador como un ser inanimado, como una muñeca normal.

Después de su milagrosa recuperación, la muñeca lleva a Pacorruto «por misteriosa región de sombras» (p. 171) hasta la sala donde los muñecos celebran su fiesta. Esa misteriosa región de sombras podría ser una forma metafórica de referirse al sueño, a ese sueño en el que Pacorruto cumple por fin su deseo de unirse a la muñeca.

Y llegados a la fiesta, se nos ofrece otra información de enorme interés: «esta noche en que nuestro Genio Creador nos permite reunirnos para celebrar el primer día del año» (p. 177). ¿A quién se refiere la princesa con semejante título? Dejándome llevar por la conexión hoffmanniana, el Gran Creador me ha hecho pensar en Spalanzani y Coppola/Coppelius, los creadores de Olimpia en «Der Sandmann». Y eso me ha llevado a identificarlo con el alemán dueño de la tienda en la que aparece Pacorruto. Dicha identificación descansa únicamente, lo

reconozco, sobre un único dato, pero que me parece muy importante para la creación de un efecto ominoso sobre el lector, y que trasciende la aventura maravillosa de Pacorruto en el mundo de los muñecos: me refiero a la absoluta normalidad con la que es acogida su presencia en el escaparate. Pensemos que el narrador no dice nada acerca de la sorpresa que pudo provocar el que un muñeco con el aspecto de Pacorruto —vestido con harapos y con periódicos en la mano— aparezca de improviso en un escaparate en el que el alemán había puesto, como se describe al inicio de la historia, «una encantadora colección de damas vestidas con los ricos trajes que imagina la fantasía parisiense» (p. 161). Y es que el aspecto de Pacorruto es tan chocante, en comparación con el resto de muñecos, que las gentes que se detienen ante el escaparate se ríen «observando la chusca fisonomía y la chabacana figura del gran Migajas» (p. 187). Por lo tanto, esa falta de sorpresa (que el narrador intensifica al mostrarnos a un mozo de la tienda en la cotidiana actitud de limpiarle el polvo a Pacorruto) puede hacernos pensar en el alemán (y de ahí quizás el que Galdós le dé esa nacionalidad, cayendo en el tópico antes comentado) como en el Gran Creador del que hablan los muñecos y, por lo tanto, en su implícita participación en la metamorfosis de Pacorruto. Reconozco lo arriesgado de tal identificación, puesto que no hay nada más en el cuento que pueda confirmarla. No obstante, si descartamos tal identificación, eso no afecta a la dimensión claramente fantástica del relato.

La desaparición de los muñecos y del lugar en el que se celebra la fiesta, dejando a Pacorruto solo y en la oscuridad, es un elemento verdaderamente enigmático, que suscita numerosas preguntas: ¿Ha sido todo un sueño, como he apuntado antes? ¿O realmente Pacorruto se introduce en un mundo maravilloso, donde adquiere ese estado muñequil? Sin olvidar, además, que el desenlace del relato se desarrolla en el mundo real y no en ese mundo maravilloso... Todo queda en ese terreno de lo ambiguo, tan propio del género fantástico.

Dejándonos llevar por la identificación antes propuesta (y de la que yo mismo tengo serias dudas), podríamos preguntarnos si la transformación de Pacorruto se debe a una trama orquestada por el alemán para obtener un nuevo muñeco que vender. Pensemos que cuando la princesa le ofrece al protagonista la posibilidad de convertirse en muñeco para estar juntos durante toda la eternidad, no le dice nada acerca de la insensibilidad y, sobre todo, de la inmovilidad a que

dicho estado le condenará. Podríamos suponer, manteniéndonos en el terreno de lo puramente especulativo, que la princesa ha seducido a Pacorrito siguiendo las órdenes del Gran Creador, es decir, del alemán.

Lo que sí está claro es que con la llegada del nuevo día (que podría simbolizar, además, el final del sueño antes apuntado), el cuento reingresa en la realidad cotidiana, provocando el efecto ominoso sobre el lector, que se manifiesta en la conciencia que tiene el protagonista de su terrible situación: es un muñeco sin vida, pero dotado de pensamiento, es decir, no puede moverse, pero puede pensar durante toda la eternidad a que ha sido condenado. La impresión no puede ser otra que el terror (un efecto, como se recordará, ausente de la literatura maravillosa).

Siguiendo con el análisis de las novelas fantásticas españolas que he localizado, le ahora llega el turno a *La redoma de Homúnculus. Cuento fantástico* (1880),⁷¹⁰ de Benito Mas y Prat,⁷¹¹ novela en la que se combinan diversos elementos de carácter hoffmanniano y una trama con evidentes tintes góticos, a lo que hay que añadir una explícita intención simbólica: la historia relata el viaje de un joven para purgar las pasiones que le dominan, un viaje, tanto espacial como interior, que le conduce a un terrible e irónico castigo final.

La novela de Mas y Prat viene acompañada de un prólogo, «Cuatro palabras cuya lectura cree el autor indispensable» (pp. v-viii), en el que éste presenta su historia como surgida de la combinación de «los fantasmas de ese mundo intangible que llevamos en el cerebro» (p. v) con los acontecimientos del mundo real. Una combinación de difícil realización, puesto que «la palabra es insuficiente para dar forma y vida real a esos tipos aéreos que cruzan por el mundo de nuestras visiones» (p. vii).⁷¹² Es por eso que comprende «a Hoffman [*sic*] haciendo

⁷¹⁰Como vemos, ya desde su propio subtítulo se insiste en la dimensión fantástica de esta novela, puesto que, como ya he indicado en otras ocasiones, el término «cuento» se utilizaba no sólo para identificar a un relato breve, sino para destacar la temática o la ambientación fantástica de cualquier tipo de narraciones.

⁷¹¹No he encontrado muchos datos biográficos acerca de este autor: nació en 1846 (Écija) y murió en 1892. Fue fundador de *El Alabardero* y director de *El Eco de Andalucía* (Sevilla, 1879-1890). Publicó varias novelas, así como obras poéticas. Véanse Cejador [t. IX] y Ferreras [1979:246].

⁷¹²Unas palabras introductorias que recuerdan claramente a lo expuesto por Bécquer en su «Introducción sinfónica» (incluida en *El libro de los gorriones*): «Por los tenebrosos rincones de mi cerebro, acurrucados y desnudos, duermen los extravagantes hijos de mi fantasía, esperando en silencio que el arte los vista de la palabra para poderse presentar decentes en la escena del

constructomanías de cartón para representarse la casa extravagante de *El violín de Cremona*, o buscando en las teclas de su piano las sentidas voces de sus protagonistas» (p. vii).

Esa referencia a Hoffmann es muy interesante puesto que no lo muestra, según la tópica imagen, como un individuo dominado por la fantasía, sino como a un escritor preocupado por hallar la expresión precisa para sus creaciones. La mención de Hoffmann, además, es una llamada de aviso acerca del tratamiento de lo fantástico que Mas y Prat lleva a cabo en su novela: «En cuanto a mí, puedo asegurar al lector que confundiré a cada paso lo real con lo irreal, lo positivo con lo soñado» (p. vii).

El prólogo termina con la siguiente observación: «Los que buscáis retumbantes períodos, floridas metáforas, conclusiones metafísicas y pedagógicos conceptos no leáis mi libro» (p. viii). Una advertencia que el propio autor incumple al señalar en dos notas a pie de páginas que la historia puede leerse de forma alegórica: así, en la página 128 señala que el personaje de Cristian Volganf encarna a la conciencia («C. V. = Conciencia»); y en la página 261 advierte, todavía de forma más explícita, que «no debe olvidar el lector que esta narración es esencialmente simbólica».

A pesar de ese simbolismo explícito, la novela de Mas y Prat puede leerse como narración fantástica y nos ofrece una interesante muestra de la pervivencia de lo «hoffmanniano» (frente a la influencia dominante de lo fantástico a la manera de Poe) en las últimas décadas del siglo XIX.

La historia la refiere un narrador extradiegético-homodiegético, amigo y compañero de estudios del protagonista, Ludovico Eisseman, en el Seminario de Colonia (de nuevo, el recurso a la ambientación y a los personajes alemanes).

Desde las primeras líneas del relato, Ludovico muestra una personalidad que le asemeja a los protagonistas de los relatos de Hoffmann, puesto que es descrito como un joven de «imaginación calenturienta e infatigable» (p. 4) y atraído obsesivamente por la satisfacción de sus deseos. Ludovico, además, está fascinado por las obras de nigromancia, como el *Zohar* y la *Cábala*. La mención de este último libro le permite al narrador presentar a otro de los personajes fundamentales de la

mundo. [...] Pero, ¡ay!, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra tñida y pcrezosa se niega a secundar sus esfuerzos» (cito de la edición de las *Rimas* realizada por Torres, pp. 81-82).

historia, el judío Homúnculus, que vivía cerca del Seminario y que fue quien se lo regaló a Ludovico:

Mucho se hablaba en Colonia de las ocupaciones de Homúnculus: ya se le hacía alquimista y poseedor de la piedra filosofal; ya iniciado en los secretos medrosos de la magia; ya, en fin, envenenador de oficio; pero aun cuando la justicia, notando la perpetua columna de humo que se escapaba de su chimenea, allanó más de una vez la morada del pobre hombrecillo, jamás encontró más que extractos aromáticos y cocimientos inofensivos en sus cazuelas y en sus alambiques (pp. 12-13).

Obsesionado, como digo, por satisfacer sus deseos, el protagonista huye del Seminario.⁷¹³ Ahí se acaban los datos de la historia de Ludovico que el narrador conoce de primera mano. Refiere entonces que, pasados unos años, colgó los hábitos y se trasladó a vivir a Italia. En una visita que hizo poco después al Seminario, le informan que su amigo ha muerto y que están a punto de enterrarlo. Al contemplarlo en su ataúd, comprueba la extraña transformación que se ha producido en Ludovico: en lugar de los treinta y cinco años que tenía, aparenta ser un hombre de más de setenta. Entonces, un viejo conocido, Flatow, le cuenta lo sucedido: «los detalles de esta historia extraordinaria le habían sido referidos por el mismo Eisseman pocos días antes de su muerte» (p. 25). El narrador nos lo referirá sin ceder la palabra a Flatow (no hay, pues, desdoblamiento de narradores).

Después de su huida del Seminario, Ludovico se refugia en casa de Homúnculus, quien ya le enseñaba desde tiempo atrás «los secretos de la Cábala y los prodigios de la vida ultraterrena» (p. 25). Mientras estudia con Homúnculus, quien le inicia en la doctrina secreta de Pitágoras, para que después la difunda por Europa bajo el título *Pluralidad de almas y de mundos*,⁷¹⁴ Ludovico y Floraia, la hija de éste, se enamoran.

⁷¹³Salvando las distancias, podríamos decir que Ludovico es un remedo del fraile Medardo, el protagonista de la novela de Hoffmann *Die Elixiere des Teufels* (*Los elixires del diablo*, 1815-1816), quien, obsesionado por las tentaciones del mundo, también deja el monasterio para satisfacerlas (aunque no cuelga los hábitos).

⁷¹⁴En la denominación de dicha doctrina, Mas y Prat parece combinar los títulos de dos obras de carácter «científico-filosófico» que gozaron de gran éxito en esa época: *La pluralité des mondes habités* (1862), de Camille Flammarion, y *La pluralité des existences de l'âme conforme à la doctrine de la pluralité des mondes* (1865), de Andrés Pezzani, inspirada, como indica su título, en la primera. Ambas obras se tradujeron al español en 1873: *La pluralidad de los mundos habitados*, Impr. de Gaspar y Roig, Madrid; y *Pluralidad de las existencias del alma*, Libr. de Juan Oliveres, Barcelona.

Pasados varios meses, Homúnculus le advierte a su discípulo que debe prepararse para partir, pero éste se opone, revelándole su relación con Floraia. El sabio judío le dice que ya conocía dicha relación y que accederá a que ésta prospere si Ludovico cumple una pequeña condición: «tener pureza, resignación y confianza» (p. 45), y evitar todo contacto con Floraia durante treinta días. «Un sólo deseo desbordado os la hará perder para siempre» (p. 45).

Pero cerca ya del final del plazo, Ludovico no puede reprimir sus deseos y besa a Floraia. Homúnculus, que lo ha visto todo, actúa como si nada hubiera pasado, pero en lugar de dar la lección en la habitación de costumbre, lo lleva a su laboratorio. Allí le muestra diversas redomas de cristal llenas de lo que parece agua luminosa de diversos colores (en el centro de la habitación hay una de gran tamaño que contiene agua del mediterráneo, de la que dice el sabio que nació la diosa Venus). Entonces, después de darle a fumar una pipa de opio, Homúnculus le relata diversas anécdotas, ambientadas en épocas diferentes de la historia de la humanidad, protagonizadas por mujeres voluptuosas, bellas y libertinas, ofreciéndole así un «cuadro perpetuo de tentación» (p. 62).

Ludovico, «ebrio, perdida la razón, exaltado por el deseo y por el opio» (p. 62), se arroja entonces sobre la «redoma diabólica», que se rompe en mil pedazos, mientras él cae desmayado.

Cuando despierta, se encuentra en un barco que navega por el Rin y que le lleva a Estrasburgo. De allí se traslada luego a París. En su viaje va acompañado por Volganf, un hombre de unos cincuenta años, por el que siente una instintiva repulsión. Éste le explica que antes de cumplir «cierta delicada misión» (p. 66), le acompañará a visitar las grandes ciudades europeas, actuando como cajero y ayuda de cámara. Llevan consigo una misteriosa caja, «el mejor presente que se os ha podido hacer en el mundo. ¡En ella va guardada vuestra felicidad eterna!» (p. 69).

Una vez en París, Volganf le explica el motivo de su viaje: «hemos venido sencillamente a que conozcáis el valor de los placeres profanos» (p. 71). Al parecer, Ludovico debe sufrir la última prueba antes de dedicarse a predicar la doctrina de Pitágoras. La Razón será la única defensa para no ahogarse en el mundo de la tentación. Volganf le señala, además, que la redoma (eso es lo que va dentro de la caja) le servirá de «eficacísimo regulador», como una especie de freno de sus pasiones. Por eso le advierte que debe de abstenerse de saborear el vaso de los

placeres hasta el final, puesto que si lo hace, lo pagará con la felicidad y la vida. La misión de Volganf es detenerlo siempre en el último instante, antes de caer, de ahí que el narrador, en nota a pie de página, identifique dicho personaje con la conciencia. Si no le hace caso, la luz de la redoma cambiará de color, algo que sólo podrá suceder tres veces: azul, violeta y amarillo. El último de los colores será el «reflejo de las lamparillas de la muerte» (p. 77).

Poco después, Ludovico recibe carta de su padre, quien le perdona por su huida y le informa de que Cristian Volganf será su tutor, pidiéndole que se someta a sus órdenes y que le perdone sus rarezas (le advierte de que Volganf es «muy dado a rodearse de fantasmagorías y de inocentes misterios», p. 79), misterios que, como comprobaremos más adelante, no son tan inocentes. Volganf le explica entonces que es abogado y amigo de la familia y que se ofreció a ayudarle en su educación, insistiendo en que le perdone —coincidiendo con el comentario anterior del padre del protagonista— sus «manías romancescas e inocentes excentricidades» (p. 80).

El resto de la novela nos muestra a Ludovico cayendo inexorablemente en los brazos de tres mujeres: Stella Lucy, de la que descubre, finalmente, que es «hetaira vulgar, [...] una mujer criminal y peligrosa» (p. 123); Acca-Centauro, amazona circense que mata a su prometido por amor a Ludovico, y a la que termina abandonando; y Lucila, quien es asesinada por su marido por mantener relaciones ilícitas con el protagonista.

Los únicos hechos claramente sobrenaturales que aparecen en la novela tienen lugar en los momentos en que Ludovico cae en los brazos de dichas mujeres: en tales ocasiones, Ludovico cree ver la negra silueta de Volganf cargando la misteriosa redoma, cuyo color varía, tal y como él le advirtió. En su relación con Acca-Centauro, por ejemplo, dicha aparición es la que le impulsa a abandonar a la amazona.

Como dije antes, la novela de Mas y Prat tiene también elementos de carácter gótico. El más interesante de todos ellos lo encontramos en la historia de la relación de Ludovico y Lucila. Ésta es la mujer del conde Sant Angelo, al que Ludovico conoce en Suiza y del que se hace muy amigo. El conde descubre la relación entre ambos gracias a una carta de Acca-Centauro, quien ha perseguido a Ludovico para vengarse de él por haberla rechazado. La venganza que a su vez

prepara el conde es digna de una novela gótica: en una excursión al valle del Arno, para visitar una hacienda del conde, éste hace que una banda de criminales secuestren a Ludovico y Lucila. Estos los llevan a una choza en medio del bosque, en la que vive una «tribu de herreros bohemios» (p. 249) a la que pertenece Acca-Centauro. Allí los esperan ésta y el conde.

Cuatro bohemios cogen, entonces, un caballo y le untan con una pomada excitante. Sobre él, atan desnudos a Ludovico y Lucila. Antes de dejarlos partir, el conde mata a su esposa de una cuchillada en el corazón. Entonces, sueltan al caballo, que emprende una loca carrera por el bosque. Se trata de la misma venganza que se narra en *Mazzeppa* (un libro que escenas atrás hojeara «distraídamente» el conde junto a un desprevenido Ludovico), aunque en el texto de Byron el protagonista cabalga solo.

Después de muchas horas de carrera, el caballo cae muerto, dando con Ludovico en el suelo. Al volver en sí, el protagonista se encuentra junto a Volganf, en una pobre choza «y envuelto en los amarillos rayos que se escapaban de la redoma fantástica, colocada a guisa de lámpara de noche» (p. 258). La redoma marca, por lo tanto, su último cambio de luz.

Una vez que Ludovico se ha recuperado, deciden regresar a Colonia. Esa misma noche, como símbolo del cambio producido en él, Ludovico descubre sobre el velador de su dormitorio el retrato de Floraia, la hija de Homúnculus, y un ramo de camelias blancas.

Al llegar a Colonia, Volganf justifica todo lo sucedido:

Ya es tiempo [...] que acaben para vos las tinieblas y comience el reinado de la luz. Cuanto habéis pasado, cuanto habéis sufrido, necesario era para consolidar vuestra dicha futura, preciso para que tuvierais claro concepto de la obra de las pasiones. [...]

Homúnculus, dispuesto a quebrar vuestros deseos voraces y desenfrenados, que hubieran labrado de seguro la infelicidad de la que va a ser vuestra esposa, quiso templaros en la experiencia y me ordenó exponeros a las iras del mundo profano. He cumplido fielmente las órdenes del maestro; os he facilitado riquezas, que habéis arrojado al viento; os he rodeado de extrañas fantasmagorías y os he seguido como la sombra al cuerpo, rogando al tres veces santo que no apagara la lámpara de vuestra vida hasta que recibiera el santo óleo (pp. 263-264).

Ludovico, sorprendido ante esa confesión, le pregunta si todo lo que ha vivido no ha sido más que un sueño o una alucinación, si «han sido vanos fantasmas tan sólo los seres que han surgido ante mí y pobres mentiras mis deleites

y dolores» (p. 264). Volganf le responde de forma enigmática: «¡Quién sabe dónde está la línea que separa la mentira y la realidad de lo soñado!» (p. 264).

De algún modo, lo que le está preguntando en realidad Ludovico es si todo lo que él ha experimentado no ha sido una creación fantasmagórica de Homúnculus, es decir, si lo ha vivido realmente o si ha sido una visión inducida por las artes del sabio judío. Pero la respuesta de Volganf no le ayuda a descubrirlo. Y así sucede también con los elementos sobrenaturales de la novela, es decir, con esa sombra de Volganf, cargada con una redoma de color cambiante, que se aparece en los momentos en que Ludovico cae en la tentación del deseo: todos ellos son hechos que nunca se llega a explicar si ocurren realmente o si son producto de los escrúpulos del propio protagonista. Recuérdese que no sólo el narrador identifica explícitamente a Volganf con la conciencia, sino que el propio personaje dice que su misión es detener al protagonista antes de que éste se deje llevar por sus pasiones (algo que, evidentemente, no logra). De ahí el carácter simbólico de la narración, carácter que, como decía, y pese a todo, no afecta para nada a su componente fantástico.

La novela tiene un final trágico e irónico a la vez: cuando llega a casa del judío, descubren que Floraia, la razón del cambio de Ludovico, ha muerto: «la fatalidad [...] había completado la obra de Homúnculus» (p. 266).

La narración termina revelando que fue el mismo Flatow quien, dando un paseo por allí, encontró a Ludovico casi sin vida en brazos de dos campesinos y que reconociéndole, a pesar del gran cambio de su fisonomía, lo llevó al Seminario para que le prestaran los auxilios necesarios.

La última novela fantástica que he localizado es *Morsamor* (1899), de Juan Valera, la cual constituye un curioso ejemplo de la utilización de lo fantástico, no exento tampoco de una clara intención alegórico-moral, puesto que a pesar de ser el elemento impulsor de la historia, pasa a un segundo término en la mayor parte de ésta.

Ambientada en la Sevilla del siglo XVI, *Morsamor* narra la historia de Fray Miguel de Zuheros, quien, con 75 años y casi ciego (como el propio Valera en el momento de escribir la novela), no cesa de mostrar la desilusión, la esperanza perdida que ha supuesto la vida monástica para una persona como él, que fue

soldado y poeta, pero que nunca pudo probarse en ninguna hazaña de renombre. Su continuo estado de desesperación le lleva a consultar a Fray Ambrosio de Utrera,⁷¹⁵ otro monje de su convento, famoso por su conocimiento de las artes ocultas. Éste le dice que no puede remediar su mal

pero [sí] ponerte en situación de que tú mismo lo remedies, de que satisfagas tus ambiciosos propósitos, de que apartes de ti la duda de que puedes o no puedes, y de que realices los esfuerzos de tu voluntad, haciéndolos fecundos. Mi ciencia, por ti, puede hacer un milagro. Te advierto, no obstante, que no puede hacerse ni le hará mi ciencia sin tu auxilio. En la producción del milagro, por tanto o por más que por mi ciencia han de entrar y han de ser parte tu fe, tu plena confianza en mí, tu firme decisión y tu brío. He de poner a prueba tu valor. Veremos si desfalleces (p. 95; cito de la edición de Romero Tobar 1984).

El Padre Ambrosio se propone devolverle «el vigor de la mocedad y los medios de ponerte a prueba por segunda vez, y sin perder tiempo ver de un modo definitivo si vales o no vales» (p. 97). Así, mediante la administración de una droga y otros procedimientos mágicos, Fray Miguel rejuvenece, toma el apodo de Morsamor, y emprende diversas aventuras por el mundo, acompañado del hermano Tiburcio, discípulo del Padre Ambrosio, quien tiene el poder de comunicarse telepáticamente con su maestro para tenerlo informado de todo lo que suceda. Tiburcio, además, actuará de cronista para «legarlo a la posteridad más remota» (p. 112), lo que explica que nosotros podamos leer su historia.

Después de numerosas aventuras, tanto bélicas como amorosas —que no es necesario relatar aquí, aunque forman la mayor parte de la novela—, y tras reconocer que su «segunda mocedad ha sido peor empleada que la primera. ¡Vanidad de vanidades!» (p. 264), Morsamor regresa de improviso a su convento, con su anciana apariencia original. Ese prodigio se produce durante el naufragio del barco en el que viaja; Morsamor cae al agua y se abraza a su amada Olimpia: ésta le da un beso y el protagonista tiene la sensación de con él le absorbe

toda la mocedad y toda la vida nueva que las pociones mágicas del Padre Ambrosio le habían infundido. Volvió la vejez a apoderarse de su cuerpo y a sentirse casi decrepito. [...]

Todavía se sostuvo Morsamor en la superficie del agua a su parecer por extraño e imprevisto socorro.

⁷¹⁵No sé si en el nombre de este personaje hay un pequeño homenaje al fraile Ambrosio, protagonista de *The Monk*, la célebre novela gótica de M. G. Lewis.

Tiburcio de Simahonda le tenía asido por la cabeza impidiendo que se hundiese; pero de sus hombros brotaron negras alas que velaron a Morsamor la horrenda claridad de aquel día.

Por último, una sensación grotesca, a par que espantosa, vino a colmar el delirio de aquella, en su sentir, postrera agonía. Los dos tremendos rufianes, Asmodeo y Belcebú, le habían cogido cada uno por una pierna, tiraban de él y le arrastraban al fondo de los mares.

Entonces Morsamor perdió el conocimiento y el sentido (pp. 299-300).

No se sabe cómo Morsamor pudo salvarse y regresar al convento, donde, curiosamente, nadie había notado su ausencia (el Padre Ambrosio, fingiendo que éste se encontraba enfermo, no dejaba que lo visitasen).⁷¹⁶

A su regreso, Fray Miguel se encuentra casi ciego, más viejo y más débil. Al verse en ese estado, le pregunta al padre Ambrosio si todo ha sido fantasmagoría, es decir, un sueño, o si ha pasado realmente.⁷¹⁷ El Padre Ambrosio le responde que actuó para curarle de sus males, de su orgullo satánico, y que para ello creó en su mente todas aquellas aventuras, pero sin someter su juicio:

sueño o no, te considero responsable de todos los actos de tu extraña vida de descubridor y navegante [...]. De todos modos, aunque tu gloria hubiese sido soñada, tú has sabido mostrarte capaz de esa gloria, y aunque hayan sido soñados tus delitos, también eres responsable de ellos, aunque no en tanto grado. En sueños tiene la voluntad menos brío para resistir a la tentación que la provoca. [...] Antes de que mi magia se emplease en ti, tú no habías sido héroe y además dudabas de si pudieses serlo. Ahora, aunque puedes dudar de que en realidad lo hayas sido, no puedes dudar del poder que para serlo había en tu alma (pp. 304 y 306).

Y así, próximo a su muerte, Fray Miguel ve con claridad el sentido de su aventura, y le da igual si todo fue un sueño o realidad, puesto que lo importante es su transformación anímica: «convencido estoy de que has querido darme una lección moral, parecida en su traza a la que dio don Illán de Toledo, famoso mágico, a cierto ambicioso Deán de Santiago» (p. 310). Así, después de encontrar la resignación necesaria para enfrentarse a la muerte y a Dios, por encima del engreimiento personal que le atenazaba al principio del relato, Fray Miguel fallece y

⁷¹⁶Valera recurre aquí a un elemento de clara raigambre legendaria. Recuérdense, por ejemplo, los relatos en los que la Virgen toma el lugar de un personaje para que no se note la ausencia de éste. Vid. «La légende de Soeur Béatrix» (1837), de Nodier, y «Margarita la tornera. Tradición» (1840), de Zorrilla.

⁷¹⁷Recuérdese que lo mismo le sucede a Ludovico, el protagonista de *La redoma de Homínculus*, de Benito Mas y Prat.

ahí termina su historia, pero no el relato: los últimos párrafos de la novela narran cómo el Padre Ambrosio, temeroso de que su discípulo Tiburcio sea en realidad el demonio, quema todo sus libros de ocultismo y abandona tales artes.

Lo sobrenatural tiene, pues, una gran importancia como desencadenante de una historia de clara raigambre fáustica —Morsamor actúa en busca del conocimiento—, aunque sería aventurado calificar a la novela como relato plenamente fantástico, puesto que, por un lado, Valera centra todo su interés en narrarnos de forma detallada las diversas aventuras de Morsamor, y, por otro, y fundamental, el tratamiento de lo sobrenatural aparece mediatizado por el demostrado interés que Valera sintió hacia todo lo esotérico (que se hace muy evidente en el capítulo, pleno de doctrina teosófica, en el que Morsamor visita el Tibet).⁷¹⁸

Así, por ejemplo, Romero Tobar [1984:44] advierte con razón que aunque hay una coincidencia entre el texto de Valera y el cuento de Don Juan Manuel, «la identidad no existe. La anulación del tiempo y del espacio que confiere al relato medieval su inquietante palpitación no se da en la novela de Valera. Cuando Fray Miguel se encuentra de nuevo en su celda lleva sobre sí el inmenso cansancio de la aventura temporalizada y el narrador, además, se cuida se apuntar la verosímil circunstancia de que “acaso el Padre Ambrosio había evocado y atraído a dos espíritus que habían tomado la apariencia del fraile y del lego ausentes”».

Sin embargo, el juego que se establece entre la materialización, la veracidad, de las aventuras de Morsamor, y el hecho de que éstas sean una especie de sueño inducido por el Padre Ambrosio (aquí podríamos hablar de influencia magnética), sitúan la novela en el terreno de lo fantástico. Aunque, insisto, éste quede prácticamente olvidado en la mayor parte del texto.

Junto a *Morsamor*, Valera publicó otras narraciones en las que aparecen elementos sobrenaturales, pero el tratamiento que hace de dichos elementos las sitúa en el ámbito de lo maravilloso (*vid.* «El pájaro verde», «El bermejino prehistórico», «La muñequita», «El hechicero», «La buena fama» y «El duende beso»⁷¹⁹).

⁷¹⁸En relación a la dimensión esotérica y teosófica de la novela de Valera véase Litvak [1985].

⁷¹⁹Acerca de la narrativa maravillosa de Valera véanse, entre otros, Baquero Goyanes [1949:249-253], Duarte [1986] y Almela [1989].

2.3.4. Lo fantástico bajo la influencia de Poe

Cuando uno se enfrenta al estudio de las influencias que ejerció la narrativa de Edgar Allan Poe sobre la literatura fantástica española de la segunda mitad del siglo XIX se encuentra con un problema inicial, que es —si obviamos el hecho de conocer bien la idea de lo fantástico que tenía el autor americano— discriminar dichas influencias de las que ejerció la obra de E. T. A. Hoffmann, puesto que la concepción de lo fantástico que manifiestan ambos autores coincide en algunos aspectos. Es por eso que no resulta siempre fácil determinar las influencias que Hoffmann y Poe dejaron en los textos españoles.⁷²⁰

Remitiéndome al análisis que hice en el capítulo II acerca de la concepción de lo fantástico que tenían ambos autores, se pueden establecer un cierto número de diferencias que nos pueden permitir distinguir sus influencias. No voy a repetir dicho análisis, pero sí que me permitiré recordar que los relatos del autor estadounidense instauran un nuevo modelo de realismo nunca antes alcanzado en el género fantástico. Lo que Poe nos ofrece, con la ayuda, en muchas ocasiones, de la ciencia (magnetismo, psiquiatría), es un análisis frío y minucioso de la angustia, el horror y otros estados morbosos de la conciencia. Si Hoffmann ya se había asomado al interior de la mente humana, atraído, sobre todo, por los problemas de la alteración de la identidad (que podemos cifrar en dos temas fundamentales: el doble y el control de la personalidad a través del magnetismo), Poe bucea profundamente en la psiquis para llegar a las fuentes de los terrores más íntimos del hombre. A ello hay que añadir la presencia de lo gótico y lo macabro, ausente en la mayoría de las narraciones del autor alemán.

Las bases de la inspiración fantástica de Poe tienen, además, una doble vertiente: por un lado, toda una serie de concepciones y descubrimientos científicos, y, por el otro, un componente esotérico y ocultista que lleva implícita toda una reflexión sobre el más allá: «Le fantastique de Poe repose sur quelques conceptions scientifiques (aujourd'hui datées) qui assurent la motivation réaliste

⁷²⁰En relación a las influencias de la obra de Edgar Allan Poe en la literatura española véanse Englekirk [1934] y Rodríguez Guerrero-Strachan [1999]. Las páginas que le dedican Ferguson [1916:55-86] y Lanero y Villoria [1996:93-129] se centran casi exclusivamente en las traducciones que se publicaron y en la recepción de la crítica.

(astronomie, fluides) et sur nombreuses références esotériques qui introduisent la méditation surnaturelle» (Bessière 1974:135).

Como vimos en el apartado dedicado al análisis de la recepción que la crítica española deparó a las obras de Poe, la mayoría de los artículos citados coincidían en destacar las ideas que he apuntado en el párrafo anterior. Así, por ejemplo, Alarcón, en su artículo «Edgar Poe» (*La Época*, 1 de septiembre de 1858), señala (haciendo suyas las ideas expuestas por Baudelaire) que la gran aportación de Poe fue partir de lo racional y lo cotidiano (lo «vulgar y admitido») para construir el efecto fantástico. Ese tratamiento de lo sobrenatural lo distinguía, para nuestros críticos, de Hoffmann, en quien sintetizaban la representación fundamental del género fantástico antes de la aparición de la obra de Poe. Y así, los críticos españoles insistieron en destacar que los relatos del autor americano estaban más en contacto con la realidad cotidiana que las narraciones de Hoffmann, algunas de las cuales se hallaban sumergidas en una atmósfera de sueño alucinatorio o de pesadilla grotesca: «Edgar Poe es el fundador sin duda de un género nuevo. Su fantasía es extraña; hay en ella algo de escalpelo, algo de matemático, por decirlo así. No es un soñador como Hoffmann. Hoffmann tenía una fantasía desarreglada, nebulosa, propiamente alemana», dice reveladoramente Manuel Cano y Cueto en el prólogo a la edición de las *Historias extraordinarias* de Poe publicada en 1871.

El estilo de Poe supuso una verdadera novedad (y no sólo en el tratamiento de lo fantástico) para los críticos, los escritores y el público español, tal como lo había sido en la Francia de la década de los 50.⁷²¹ No es extraño, por tanto, que Pedro de Prado y Torres, autor de la traducción de «The Facts in the Case of M. Valdemar» publicada en 1860 en *El Mundo Pintoresco*, afirmase que en esos años el cuento fantástico al estilo de Poe «no se cultiva en España».

Será en esa década cuando empiecen a notarse las influencias de Poe en la narrativa fantástica española, manifestadas, principalmente, en una intensificación del realismo y en la búsqueda de una mayor introspección (o psicologismo, si el lector lo prefiere) en el tratamiento de lo sobrenatural.

El creciente realismo de las historias condujo a un progresivo alejamiento de los ambientes medievales propios del cuento legendario y gótico, lo que no supuso,

⁷²¹ Acerca de la influencia de Poe en la literatura francesa véase Cambiaire [1927].

por contra, renunciar a la ambientación macabra de este último tipo de relatos (muy presente, por otra parte, en los textos de Poe), sino su reutilización para acercarla al lector, para llevarla hasta el mundo contemporáneo y, sobre todo, cotidiano, en el que vive el receptor (incluso cuando las historias suceden en un espacio no urbano), aumentando, por lo tanto, el efecto terrífico que dichos elementos pudieran tener sobre éste.⁷²² Esa búsqueda de un mayor realismo —de una mayor credibilidad, en suma— supuso también el alejarse de esa atmósfera alucinatoria que caracterizaba a muchas de las narraciones de Hoffmann.

Evidentemente, ese proceso que lleva del realismo incipiente de los cuentos de Hoffmann a la verosimilitud absoluta (a excepción, claro está, de lo concerniente al elemento sobrenatural) de los textos de Poe, no se produjo de forma repentina, sino que en ella colaboraron decisivamente (y aquí me ciño al estricto panorama del género fantástico español) los diversos autores franceses que, situados en la órbita de Hoffmann, ahondaron en un tratamiento realista y menos alucinado de lo sobrenatural. Me refiero, por ejemplo, a Balzac, Gautier, Dumas, Merimée o Erckmann-Chatrion (estos últimos también influidos por Poe), cuya obra fue leída en nuestro país, con mayor o menor fortuna en lo que se refiere a las traducciones (*vid.* Apéndice I).

La segunda influencia fundamental que ejerció Poe sobre la narrativa fantástica española de la segunda mitad del siglo XIX fue el ahondar en la dimensión interna de lo fantástico, en la percepción subjetiva de lo sobrenatural, lo que condujo a prescindir, aunque no de forma radical, de las tradicionales figuras terroríficas utilizadas durante la primera mitad del siglo, como fantasmas, apariciones, vampiros, ondinas, objetos animados y otros entes del mundo sobrenatural. No quiero decir con ello que tales seres desaparezcan de la narrativa fantástica española (seguirán muy presentes en los cuentos de mayor dimensión gótica), pero lo que es cierto es que se profundizará en la idea de que lo sobrenatural también habita en la mente humana: es por eso que la locura será

⁷²²Esa podría ser una de las influencias explícitas que el tratamiento de lo fantástico al estilo de Poe ejerció sobre algunas de las leyendas más terroríficas de Bécquer: frente a los cuentos legendarios románticos, anclados en una ambientación alejada de la sensibilidad del lector de la época, Bécquer consigue presentar una Edad Media menos mítica, más cercana al lector contemporáneo. Es por esto, también, que la lectura de los cuentos legendarios de Bécquer sigue impresionándonos a los lectores actuales, a diferencia de los textos de Ochoa y de otros autores ya comentados (y con esto no me refiero, claro está, a cuestiones de calidad literaria).

utilizada en muchos relatos como posible vía de explicación, una explicación que, claro está, deviene finalmente insatisfactoria (para un correcto funcionamiento del texto fantástico). Esta nueva vía en el tratamiento de lo sobrenatural conducirá en Francia a la aparición de la obra fantástica de Guy de Maupassant.

Como reconoce Ramos-Gascón [1986:80-81], el estilo de Poe casaba muy bien con los gustos positivistas del momento: «hay que advertir que el realismo y naturalismo europeo no consideró como de estirpe romántica ciertas inspiraciones fantásticas, y me refiero en especial a la de Edgar Allan Poe en sus *Historias extraordinarias*: vértigos de conciencia, delirios, sobreexcitación nerviosa, alucinaciones producidas por el alcohol, se relacionaron con la observación y experimentación científica».

Esta larga introducción teórica viene propiciada por las conclusiones vertidas en los diversos ensayos publicados hasta la fecha acerca de la influencia de Poe sobre la literatura española: me refiero a Ferguson [1916:55-86], Englekirk [1934], y Lanero y Villoria [1996] —dejo aparte el de Rodríguez Guerrero-Strachan [1999], al que me referiré más adelante—. En dichos ensayos, dedicados, completamente o en parte, al estudio de la recepción y la influencia de Poe en nuestra literatura fantástica, el trabajo de sus autores está guiado por la simple búsqueda de aquellos textos y/o autores que manifiestan un influjo explícito de la obra del autor americano. Y eso, en mi opinión, traiciona el concepto de influencia, puesto que se acaba tratando a las narraciones de Poe no como posibles influencias, sino como fuentes, y a los (pocos) textos españoles donde éstas se localizan explícitamente, como simples imitaciones de tales fuentes. Este es uno de los peligros de los que advierte Guillén [1985] cuando opone el concepto «intertextualidad» al de «influencia», aspecto al que me referiré más adelante.

Y ese proceso de búsqueda de textos españoles que sean, en definitiva, remedos de las narraciones de Poe conduce a resultados francamente decepcionantes, como coinciden en afirmar Ferguson y Gallaher, porque el método de investigación que ellos emplean no es el más adecuado para estudiar la recepción de Poe entre los escritores fantásticos españoles y, sobre todo, la influencia que éste pudo tener sobre sus obras.

Así, Ferguson [1916], después de examinar de forma bastante minuciosa la recepción de Poe entre la crítica española, concluye, al enfrentarse con el análisis de las influencias:

Though Poe's vogue in Spain has been extraordinary, it does not seem possible to prove that he has exerted any real influence. There are, to be sure, one or two avowed imitations of him in the magazines of the sixties [cita, por ejemplo, «Tarde. Imitación de Edgard Poe», 1868], and search in the files reveals others not avowed which clearly show their origin. In *Revista Contemporánea* [30 de septiembre de 1882], for instance, there is a tale, under the general caption *Historias increíbles*, entitled «Un recién nacido de ciento sesenta años» (p. 85).

Dicho relato narra la historia de un viejo que, mediante la transfusión de la sangre de un niño, vuelve a la infancia para vivir de nuevo su vida, pero con la particularidad de que mantiene su rostro de anciano. Pero tal y como comenta Ferguson [1916:85], «It seems to be a plain attempt to produce a new shudder à la Poe, but fails, chiefly because the author did not grasp the importance of creating a proper atmosphere at the beginning of the tale».

La conclusión final de Ferguson, acerca de las posibles influencias de Poe sobre nuestra literatura, es la siguiente:

Doubtless careful reading in old magazines would reveal other similar cases, but I have not the slightest evidence of there having ever been anything resembling a Poe school or cult in Spain. In fact the most important testimony I have found to Poe's influence of Spanish writers shows him producing opposition instead of imitation, though it gives confirmatory evidence as to the extent of his popularity in the sixties (p. 85).

Por su parte, Englekirk [1934] llega a conclusiones semejantes a las de Ferguson, y cifra la influencia de Poe exclusivamente en las adaptaciones de Barrantes (aunque en su caso no podemos hablar, ni él lo hace tampoco, de influencias en el sentido estricto de la palabra), Alarcón, Bécquer, Ros de Olano y Rosalía de Castro, pero con una particularidad importante:

Because it is largely in the fantastic element alone that some of the works of these authors remind one of Poe, it is rather difficult to determine whether his influence or that of the German Hoffmann is more directly responsible for the similarities. This much, however, is certain: very few of the works of any of them have been inspired by Poe's tales (p. 123).

A estos autores, Englekirk añade dos textos más: «Historias increíbles. Un recién nacido de ciento sesenta años» (1882), de Ricardo Becerro de Bengoa (sobre el que ya había llamado la atención Ferguson), y el volumen *Cuentos raros*, (1890), de Luis Alfonso y Casanova, del que el Padre Blanco García [1891-1893:II, 562-563] escribió: «Cuentos raros, calificativo bien justificado por la peregrina mezcla de realidad y fantasía, que regula su composición y contenido, y que a trechas trae a la memoria la manera de Edgardo Poe».

El análisis que hace Englekirk de la influencia de Poe en la literatura española del siglo XIX se cierra con Baroja. En el breve análisis de la obra del autor vasco, Englekirk cita unas declaraciones del propio escritor en las que éste admite, no sólo su admiración por el escritor norteamericano, sino que se inspiró en sus obras (así como en Dostoievsky y en Dickens) para la composición de los relatos que forman *Vidas sombrías* (1900). Según Englekirk [1934:458], los cuentos de dicho volumen directamente inspirados en Poe son «Médium», «Parábola», «La sombra», «El reloj» y «De la fiebre»:

Their sources may be traced to Poe's tales of madness and to his fantastic sketches, «Shadows» [sic] and «Silence». [...] Other tales reminiscent of Poe because of their depiction of morose types and of states of fear and because of their interest in the pseudo-scientific and the psychic are «Marichu», «Águeda», «El trasgo», «La sima», «La vida de los átomos», «Grito en el mar», and «Nihil».

Englekirk destaca otra influencia, ésta de menor importancia para mi investigación, por referirse a uno de los textos no fantásticos de Poe: la que ejerce «The Systeme of Dr. Tarr and Prof. Feather» en *Almas ausentes*, de Gregorio Martínez Sierra, publicado en la «Biblioteca Mignon», Madrid, 1900.

Después de lo anteriormente expuesto, la conclusión de Englekirk acerca de la influencia de Poe sobre la literatura española del siglo XIX es rotunda: «But this is all» (p. 138; el hecho de que se refiera a Baroja en páginas posteriores a la que manifiesta tan tajante conclusión, es porque lo incluye entre los escritores del siglo XX).

De Lanero y Villoria [1996] poco hay que decir, puesto que se limitan a repetir, casi literalmente (en ocasiones traduciendo sin citar su origen), los comentarios e informaciones contenidos en Englekirk [1934].

Frente a los ensayos de estos autores, yo abogo por un análisis diferente de la influencia de Poe, que tiene que ver más con el concepto de intertextualidad que con la idea tradicional que suele tenerse de la influencia literaria. Lo que he buscado entre la amplia producción fantástica española de la segunda mitad del siglo XIX han sido todos aquellos textos que llevan a cabo un tratamiento de lo sobrenatural semejante al que realiza Poe en sus textos.⁷²³ Porque eso es lo que, a mi entender, distingue la verdadera influencia del autor americano en relación a la historia y a la evolución del género fantástico en nuestro país. No debe importarnos tanto si, superficialmente, los textos españoles se parecen mucho o poco a las obras de Poe, si repiten motivos o elementos estructurales provenientes de sus relatos; lo importante es comprobar si «transpiran» una misma forma de entender lo fantástico. Y es por eso que la nómina que yo propongo de autores y textos españoles del siglo XIX influidos por la obra de Edgar Allan Poe es mucho más amplia —y, en varios casos, diferente— que las expuestas por Ferguson, Englekirk y Lanero y Villoria.

Como sabemos, el término «influencia» suele identificar la presencia en un autor o en una obra de elementos provenientes de otra tradición que no existen en la que dicha obra se inscribe (ya se manifiesten estos a través del estilo, las imágenes, los personajes, los temas, y quizá también el contenido, el pensamiento y las ideas generales que se quieren transmitir). El problema —lo expongo de forma muy resumida— que ha provocado el estudio de las influencias (y no me refiero aquí únicamente al terreno estricto del género fantástico) es que éste ha tendido a convertirse en un catálogo de préstamos y fuentes que, si bien permiten conocer y detectar algunos elementos que pueden haber servido de inspiración al autor o a la obra en cuestión, pueden llevar a reducir, en mayor o menor grado, la labor del autor receptor de la influencia a la simple imitación de un modelo precedente (el escritor renunciaría, así, a su personalidad creativa para adoptar la de otro autor). Cuando se planteó el nuevo concepto de «intertextualidad» como superación del concepto de influencia, se estaba llamando la atención sobre esta idea: el estudio de la influencia no puede limitarse a un simple rastreo de fuentes o préstamos, si no que debe demostrar cómo la obra influida (el hipertexto, según Genette 1982)

⁷²³Eso es lo mismo que he hecho también con los escasos textos que reproducían o, mejor, conectaban con lo fantástico «hoffmanniano», tanto en la primera como en la segunda mitad del siglo XIX.

interrelaciona de manera creativa —y esto es lo fundamental— con la obra que le ha servido de influencia (el hipotexto). Como advierte Guillén, todo texto es concebido como diálogo de escrituras

Aplicada esta idea a la influencia de Poe en nuestra literatura fantástica, lo que ha motivado fundamentalmente mi investigación no ha sido detectar en los textos y autores españoles la presencia de tal o cual elemento proveniente de un determinado relato del escritor americano. Lo que he tratado de hacer es evidenciar la manera en que se establece ese diálogo entre los creadores españoles y la literatura de Poe, es decir, cómo nuestros escritores evolucionan, tanto por su contacto con la obra del autor americano como, en menor grado, con la de otros autores situados en la órbita de Poe, hacia un tratamiento de lo fantástico más acorde con la situación del género en el panorama de la literatura occidental de esa época (lo que no puede explicarse simplemente por imitación). Y, a la vez, demostrar cómo esa evolución (no quiero utilizar la palabra adaptación, por su sentido implícito de copia) vino también marcada por el propio horizonte de expectativas de los escritores (y, evidentemente, de los lectores), que es producto, como sabemos, de una situación literaria, cultural e ideológica determinada. La difusión y popularización de la obra de Poe debería comprenderse, por lo tanto, no como un simple punto de referencia de una copia mejor o peor realizada, sino, sobre todo, como el acicate necesario para que los autores españoles, ya interesados de antemano por lo fantástico (o «convertidos» al género por la lectura de los cuentos del escritor americano), se enfrentaran con lo sobrenatural de un modo semejante al que lo estaban haciendo Poe y otros autores extranjeros del momento.

He dejado para el final el comentario del ensayo de Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, titulado explícitamente *Presencia de Edgard Allan Poe en la literatura española del siglo XIX* [1999] y centrado en la huella que el autor americano dejó en nuestras letras en el periodo que va de 1850 a 1890, con la intención de, cito textualmente, *no «señalar [simplemente] las coincidencias»* (p. 14). Si bien esto puede parecer cierto a primera vista, lo que Rodríguez Guerrero-Strachan nos ofrece en su ensayo, después de un detallado análisis de la recepción crítica de la obra de Poe (aunque añade un listado bastante incompleto de sus traducciones

españolas), es todo lo contrario. La sección principal de su ensayo, titulada «La huella de los cuentos fantásticos de Edgar A. Poe en los relatos fantásticos españoles del realismo y del naturalismo», es, simplemente, un rastreo de aquellos elementos, fundamentalmente estructurales y temáticos, de la obra de Poe que se repiten en las narraciones de un reducido corpus de autores españoles: Alarcón, Bécquer, Clarín, Luis Coloma, Galdós,⁷²⁴ Pardo Bazán, Carlos Rubio y Selgas. Un corpus que si bien muestra que algunos de los mejores autores realistas y naturalistas publicaron también algunos textos fantásticos en años, no es lo suficientemente representativo —a excepción de Bécquer y Selgas— del grueso de los escritores que se dedicaron al cultivo del género fantástico (tal y como se anunciaba en el título de dicha sección del ensayo).

Para llevar a cabo dicha tarea, Rodríguez Guerrero-Strachan establece «los elementos presentes en los relatos de Poe que resultaron determinantes para los escritores españoles y estudiar cómo cada autor los adaptó» (p. 92). Y esos elementos son: la estructura de los relatos (secuencias y funciones), los tipos de narrador, las coordenadas espacio-temporales, la naturaleza de lo fantástico (formas de manifestación de lo sobrenatural), los temas, los ámbitos (espacios) simbólicos, los tipos de personajes y otros símbolos (el péndulo, el gato, los ojos y el manuscrito), y, por último, el discurso verbal utilizado.

A excepción del breve estudio que dedica a la naturaleza de lo fantástico —lástima que no le preste más atención—, el resto de su análisis tiene un carácter fundamentalmente estructural y temático que no ayuda a comprender la influencia que pudo ejercer Poe en la literatura fantástica española. Es cierto que Rodríguez Guerrero-Strachan hace un pormenorizado rastreo en los relatos de los autores españoles citados de los elementos formales y temáticos que suelen aparecer en los cuentos de Poe, rastreo que puede sernos muy útil para la elucidación de fuentes y de préstamos. Pero también es cierto que Rodríguez Guerrero-Strachan cae en lo trivial al señalar como influencia de Poe, por ejemplo, la utilización de un narrador extradiegético-homodiegético, por ser ésta es la voz narrativa más habitual en sus cuentos, y, añado yo, en los de tantos y tantos autores anteriores a Poe, dentro y

⁷²⁴ Siguiendo a Smith [1992], Rodríguez Guerrero-Strachan cae en el error de considerar como fantásticos algunos relatos de Galdós que quedan fuera de dicho género, como, por ejemplo, «Tropiquillos» o «La novela en el tranvía» (ambos pertenecen al grupo de lo «fantástico explicado»).

fuera del género fantástico, puesto que, como ya sabemos, la utilización del narrador-protagonista va a causar siempre un mayor efecto emocional sobre el lector que el que pueda generar un narrador omnisciente, y eso, evidentemente, no es invención de Poe, puesto que lo podemos encontrar en textos de Hoffmann o Balzac, por citar autores fantásticos de todos conocidos.

Por añadir otro ejemplo más, y sin ánimo de desaprobador todo el estudio de Rodríguez Guerrero-Strachan, me parece también erróneo el señalar como influencia de Poe el tratamiento de ciertos temas fantásticos que tampoco son invención suya: «el amor por una mujer» (presente obsesivamente, por ejemplo, aunque Rodríguez Guerrero-Strachan no lo advierta, en la obra de Gautier), «el viaje, entendido como un proceso de maduración personal y en el que se adquiere un conocimiento» o, por citar alguno más, «el asesinato sin razón y enterramiento del cadáver de la víctima». Todos estos temas y motivos no son, insisto, exclusivos de la obra de Poe y, por lo tanto, me parece sumamente arriesgado cifrar la influencia del autor americano sobre la narrativa fantástica española en aspectos tan genéricos. Igual sucede con lo relativo a la utilización de diversos símbolos y ámbitos espaciales, cuya presencia también podemos localizar en otros muchos textos anteriores a Poe, como sucede con la ambientación macabra, que el autor americano había tomado a su vez de la narrativa gótica inglesa.

Antes de pasar a analizar mi propia concepción de la influencia de Poe en la narrativa fantástica española, me ha parecido necesario detenerme brevemente en el primer estadio de dicha influencia: la adaptación.⁷²⁵ El mejor y más temprano ejemplo de la adaptación de un cuento fantástico de Poe lo tenemos en «El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe», publicada por Vicente Barrantes en 1859 en la revista *El Mundo Pintoresco*, y recogido después en su libro *Cuentos y leyendas*, Establ. Tipogr. de P. Núñez, Madrid, 1875, pp. 243-266.⁷²⁶ Todas las citas que reproduzco pertenecen a su edición en volumen.

⁷²⁵No debemos olvidar que la influencia de un autor, una obra, un estilo o un tema, viene determinada en muchas ocasiones por su éxito entre el público, que es lo que provoca, en primera instancia, que aparezcan adaptaciones e imitaciones. Las influencias de carácter más «profundo» aparecerían después.

⁷²⁶Barrantes publicó otra adaptación de un relato de Poe, «¿Quién es él? Cuento (imitación de E. Poe)» (1859; se trata de «The Murders of the Rue Morgue»), que he dejado fuera de mi análisis

La adaptación de Barrantes responde a una maniobra a la que ya me referí en el apartado de la recepción crítica de Poe, al comentar la política manifestada por la revista *El Mundo Pintoresco* de publicar los textos del autor americano acomodándolos al gusto español, tal como se advertía explícitamente en un artículo publicado en dicha revista el 5 de septiembre de 1858:

empezaremos a dar a conocer [la obra de Poe] muy en breve de la manera que nos ha parecido más oportuna, pues, indudablemente, tal y como han sido escritas por el escritor anglo-americano, las *Historias extraordinarias* serían insoportables en nuestro país, por regla general. Dramatizando más los asuntos, suprimiendo pesadas disertaciones, sólo en el original interesantes (p. 139).

Para poder comparar la adaptación que hizo Barrantes del magistral cuento de Poe, se hace necesario resumir el argumento del texto original: el narrador-protagonista empieza su relato con unas breves palabras introductorias que sirven de advertencia al lector, en las que afirma que no espera ser creído (aunque los datos que ofrece a lo largo de la historia conducen, en un juego habitual en Poe y en todo el género fantástico, a la evidencia efectiva de lo que, en principio, es presentado como algo inverosímil). El narrador se presenta, además, con un condenado a muerte. Y termina su introducción deseando que los hechos en los que se vio involucrado tengan algún día una explicación racional.

El narrador se describe luego como un ser bondadoso, amante de los animales, una afición también compartida por su esposa. Entre todos los animales que tienen en casa, el gato Plutón es su favorito.

Pero ese clima de bondad y felicidad se altera radicalmente. Sin mediar razón alguna, el protagonista se ve dominado de pronto por el demonio de la intemperancia (esto es, de la falta de templanza, de moderación en el uso de los apetitos; unas páginas después reconocerá explícitamente que su problema es el alcohol) y empieza a pegar a su mujer y a los animales, excepto a Plutón. Pero días después, olvida dicho tratamiento de favor, y una noche en la que llega borracho a casa, coge un cortaplumas y le arranca un ojo al gato.

El narrador señala que estaba dominado por el espíritu de la perversidad, entendido como el deseo de hacer lo que no se quiere ni se debe hacer (es decir,

(aunque la consigno en el Apéndice I), por tratarse de un texto policiaco. Esta adaptación apareció también recogida después en su libro *Cuentos y leyendas*, 1875, pp. 267-311.

cuando se actúa movido por la simple razón de llevarnos la contraria). Ese es el tema fundamental de otro relato de Poe, «The Imp of the Perverse» («El demonio de la perversidad», 1845). Su reflexión le lleva a concluir que «la perversidad es uno de los impulsos primordiales del corazón humano» (p. 108).⁷²⁷ Y dominado por tal inclinación, por «el insondable anhelo que tenía mi alma de *vejarse a sí misma*, de violentar su propia naturaleza, de hacer el mal por el mal mismo» (p. 108), ahorca a Plutón de un árbol, porque sabe que está cometiendo un pecado mortal que le llevará a condenarse. Hasta este momento, el relato parece moverse simplemente en el ámbito del trastorno mental del narrador-protagonista: todo puede explicarse como el proceso de su gradual enloquecimiento, en el que el alcohol tiene un papel importante.

Pero esa misma noche, se declara un incendio en la casa, y asistimos al primer fenómeno sobrenatural del relato: en una de las paredes aparece una mancha que representa la imagen de un gato con una soga al cuello. Recuérdese que el protagonista había ahorcado a Plutón y que, como advierte en el prólogo, él mismo está condenado a muerte, sentencia que en esas fechas debía cumplirse seguramente en la horca, lo que le da a la «aparición» un sentido claramente premonitorio.

Aunque el protagonista trata de explicar(se) el fenómeno de una forma racional (una reacción química), no puede librarse de la terrible impresión que éste le ha causado. Eso, unido al remordimiento, le lleva a seguir bebiendo salvajemente y a buscar un nuevo gato, con el que remediar la pérdida de Plutón. En uno de los bares que frecuenta, da con un gato muy parecido al suyo, aunque con una leve diferencia: tiene una mancha blanca en el pecho. El gato posee, además, una cierta aura de misterio, manifestada a través de tres elementos: es tuerto (como Plutón), el tabernero no sabe de dónde ha salido y, al marcharse del bar el protagonista, el animal le sigue mansamente hasta su casa.

Si bien al principio mantiene una buena relación con el gato, al pasar los días empieza a sentir una gran antipatía por éste. Y, curiosamente, el cariño del gato por él aumenta a la par que su odio por el animal.

Su antipatía se va transformando en horror al comprobar que la mancha que adorna el pecho del gato se va haciendo más precisa: en ella se dibuja

⁷²⁷Cito de la traducción de Julio Cortázar [1990], vol. 1.

perfectamente la imagen del patíbulo, es decir, de la horca, lugar al que, como sabremos al final del relato, le enviará el propio animal, sin olvidar que ése fue el medio utilizado por el protagonista para asesinar a Plutón. Esa significativa mancha, por tanto, hace todavía más patente la dimensión sobrenatural del nuevo gato. El aumento de su desesperación va en paralelo a la intensificación de la presencia del gato a su alrededor, puesto que no se separa de él ni un minuto, provocándole, incluso, terribles pesadillas, generadas por el peso del animal, que suele dormir encima suyo, «apoyado eternamente sobre mi *corazón*» (p. 112). Una imagen que recuerda al célebre cuadro de Fuseli, *The Nightmare* (1781), en el que un ser horrible está sentado sobre el pecho de una mujer dormida (tradicionalmente se decía que las pesadillas nacían por una opresión en el corazón).

Un día en que el protagonista baja al sótano de su casa, el gato se enreda entre sus piernas y casi le hace caer. Profundamente enojado con el animal, trata de matarlo de un hachazo, pero su esposa se lo impide. Dominado por la furia, castiga a su mujer asestándole un hachazo en la cabeza. Inmediatamente después, empareda el cadáver. La muerte de su esposa coincide con la desaparición del gato, lo cual sume en una maravillosa tranquilidad al protagonista, quien, por fin, puede dormir tranquilo después de mucho tiempo.

Hasta que, cuatro días después, recibe la visita de la policía, alertada por el vecindario ante la ausencia de la mujer. Los agentes examinan el sótano mientras el narrador, seguro de su escondite, bromea con ellos. De pronto, un extraño ruido —mitad sollozo de niño, mitad maullido— surge del lugar en el que reposa su mujer. Los policías tiran abajo la pared y encuentran el cadáver.

Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo como de fuego, estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me enviaba al verdugo. ¡Había emparedado al monstruo en la tumba! (p. 115).

La adaptación de Barrantes presenta numerosas diferencias respecto al original de Poe, definidas por un evidente cambio en el horizonte de expectativas del público al que va dirigido. La primera modificación importante se produce en el inicio del cuento, puesto que el simple párrafo que sirve de introducción al cuento de Poe, se convierte en un «Prólogo» de dos páginas en la versión de Barrantes. Ambos prohemios tienen la misma intención (aunque expuesta más

toscamente en el de Barrantes): en ellos, el narrador se dirige a un lector que considera, de antemano, escéptico, para presentar su historia y advertirle de lo inverosímil de ésta. La diferencia fundamental entre ambos radica en que la historia de Poe la refiere un narrador extradiegético-homodiegético, y en la de Barrantes se recurre a la típica narración enmarcada:

lo más inverosímil de este cuento [...] de tal modo ha fascinado mis sentidos, que no puedo resistir a la tentación de figurar en él, usurpando su puesto a un presidiario de Ceuta, que me lo contó a la orilla del mar, mientras se desnudaba para pasarse al moro y renegar de Dios y de su patria (p. 246)

Todos estos datos no aparecen, evidentemente, en el cuento de Poe. Así pues, la versión de Barrantes se estructura mediante un narrador extradiegético-homodiegético, que presenta el relato y cede la palabra a un narrador intradiegético-homodiegético, quien refiere su propia historia. El recurso de la narración enmarcada, tal y como sucedía en los cuentos legendarios, tiene un claro objetivo: autenticar todavía más el relato al presentarlo como algo que cierta persona le contó al narrador principal, quien queda relegado a ser un mero transmisor de la historia. Esto no quiere decir que el lector desconfíe de la figura del narrador extradiegético-homodiegético, con quien es muy fácil identificarse al generar esa adhesión emocional tan importante en todo cuento fantástico, pero el hecho de presentar la historia como algo verídico que un determinado personaje le contó al narrador, colabora en el efecto de realidad.

Otro cambio decisivo es el traslado de la acción a la geografía española. Aunque si bien no se menciona el nombre del pueblo en el que vive el protagonista, el narrador habla en cierto momento de Barcelona (el fingido viaje de su mujer a la ciudad catalana sirve para explicar su «ausencia» de la casa, después de haber sido asesinada). La mención de Barcelona supone intensificar, aún más, el realismo de la historia al ambientarla en un lugar conocido para el lector español (en el cuento de Poe, por contra, no se identifica el lugar en el que suceden los hechos). Dicho realismo va a colaborar también en la creación del efecto fantástico, ya que la proximidad del mundo de la historia hace que los hechos impresionen más al lector (aunque el relato de Poe no necesita, evidentemente, ninguna modificación para inquietar profundamente al receptor).

Otro de los cambios más interesantes de la adaptación de Barrantes —quizás el más radical— es el hecho de que se culpabiliza a la mujer del cambio de carácter del protagonista: su esposa, al contrario de la que aparece en el cuento de Poe, odia a los animales, lo que da pie a una digresión de marcado carácter machista:

Nada más ingenioso que los medios que en el primer año de matrimonio ponen en práctica las mujeres, ayudadas de su instinto satánico, para tiranizar a sus maridos. Parapetadas ellas tras el castillo de naipes que nuestro amor fabrica para guardar sus ilusiones, cada día nos dan una batalla, cada día nos tienden un lazo, cada minuto nos lanzan un tiro derecho al corazón. Que todos caemos en la celada, no hay que decirlo, pues lo que quiere la mujer se lo otorga Belcebú, pero unos maridos conservan los ojos abiertos y otros los tienen siempre cerrados, unos ven a la sirena y otros ven a la mujer.

La mía, si me es permitido usar de tan extravagante e inverosímil fórmula, pues la mujer nunca es nuestra, empezó por tener celos de mis animales más queridos (pp 247-248)

Una negativa valoración de la mujer en la que insiste en varias ocasiones, puesto que a lo largo del relato podemos encontrar numerosas afirmaciones referentes a los caprichos de las mujeres, acerca de su dominio e influencia sobre los hombres.

Como vemos, a pesar de la intención de los editores de *El Mundo Pintoresco* de evitar las «pesadas disertaciones» de Poe en la traducción/adaptación de sus escritos, Barrantes introduce otras nuevas que tampoco benefician al desarrollo de la acción.

Después de eliminar a todos sus animales —siguiendo los deseos de su mujer—, el protagonista sólo conserva al gato Plutón y a la perra Proserpina,⁷²⁸ quienes se llevan muy bien con éste, lo que genera aún más odio hacia ellos en la esposa. Poco tiempo después, ésta logra que maten a la perra y el protagonista

⁷²⁸ La perra no tiene importancia alguna en el cuento de Poe (se la cita simplemente de pasada). El nombre de Proserpina, como el lector había adivinado, surge de un fácil juego mitológico con el nombre del gato Proserpina, hija de Ceres (diosa de los cereales y las cosechas), fue raptada por Plutón, quien se la llevó a su reino infernal. Aunque Ceres no pudo rescatarla de allí, sus ruegos a Júpiter consiguieron que Proserpina viviese en el infierno sólo durante seis meses al año, y que los otros seis pudiese pasarlos sobre la tierra, periodo que coincide con los meses de primavera y verano.

centra todo su cariño en Plutón. Pero el gato no tarda en sufrir los malos instintos de la mujer, quien llega a realizar experimentos eléctricos con él.

Pero su mujer no se contenta con eso y son tantas las peleas con el protagonista que éste, harto de la situación, coge un corta plumas y trata de clavárselo en la cabeza a Plutón, pero falla en su intento y lo único que logra es saltarle un ojo.

Arrepentido, decide darse a la bebida para olvidar su terrible acción. Pero, a diferencia del protagonista del cuento de Poe, es la bebida la que le lleva a caer en manos del espíritu de la perversidad (para cuya definición, Barrantes utiliza un símil muy interesante: cometer malas acciones sólo porque sabe que no debe cometerlas, es decir, violar la ley por el mero hecho de hacerlo). El autor español, de ese modo, racionaliza lo que en Poe es producto del inconsciente, de esa parte de nuestra mente imposible de controlar y comprender.

A partir de aquí la adaptación de Barrantes es muy fiel al original de Poe, aunque cae en un detalle poco verosímil, que resuelve torpemente: cuando trae el nuevo gato a la casa, la mujer lo acoge gustosa, a pesar de ese odio que sentía por todos los animales durante todo el relato, admitiendo que le gusta porque no es del todo negro (recuérdese la mancha blanca del cuello). Y es por eso que cuando el protagonista va a matarlo, su mujer se interpone, provocando que el protagonista la asesine a ella en lugar de al animal.

La gran diferencia entre ambas versiones estriba, por tanto, en la distinta evolución psicológica del protagonista: en Poe, el espíritu de la perversidad hace mella en el personaje sin una motivación clara (podríamos hablar de locura), y eso genera que se dé a la bebida, cambiando totalmente su personalidad, lo que motiva el trato violento que da a su esposa y a Plutón. Barrantes, por el contrario, trata de racionalizar lo que en Poe queda en el dominio de lo inconsciente e inexplicable, y justifica el cambio del protagonista en función de la maldad de su mujer respecto con los animales. De ahí pasará a la bebida y a la influencia nefasta del demonio de la perversidad. Por lo menos, los elementos sobrenaturales explícitos de la historia no sufren ninguna alteración.

El relato de Barrantes es un interesante ejemplo de la manipulación llevada a cabo por muchos adaptadores de la época, quienes no dudaban en presentar como obra propia un texto ajeno que arreglaban de acuerdo a su horizonte de

expectativas, que respondía, por extensión, al horizonte de su público (de ahí la racionalización, antes comentada, de la transformación de origen inconsciente y, como tal, incomprensible, que sufre el protagonista). El adaptador se convierte, así, en autor de un nuevo texto, por lo que no duda en publicarlo como obra suya. Y no sólo eso, sino que cuando Barrantes recoge dicha adaptación en su volumen *Cuentos y leyendas* (1875), cambia el subtítulo del relato: así, el texto que en 1859 se publicó como «El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe», pasa a denominarse simplemente «El gato negro. Cuento lúgubre», eliminando de ese modo toda referencia al autor americano y presentándolo, por tanto, como obra original suya, lo que provocaría que el lector no avisado lo leyera como un texto del propio Barrantes.⁷²⁹

Junto a las adaptaciones que hizo Barrantes, podemos destacar dos interesantes relatos que fueron presentados como imitación y como texto inédito de Poe, respectivamente.

El primero es el relato de José del Campo, «¡Tardel! Imitación de Edgard Poe» (1868), que, según Ferguson [1916:85, n. 19], «it is not a copy of any particular story; in fact the nearest English analog I know is Cigarette's ride at the end of *Under two Flags*».⁷³⁰

El segundo es un texto apócrifo que se quiso hacer pasar como obra auténtica del autor americano: «La canción de Hollands. Un cuento inédito de Edgardo Poe», publicado el 8 de octubre en la revista *La América* (p. 15), y presentado como traducción libre y anónima de un relato publicado en un periódico extranjero. En relación a dicho texto véase Englekirk [1931] y [1934:483].

Otra imitación de un cuento de Poe la podemos encontrar en un relato de Eduardo de Palacio, quien no sólo lo bautiza como «Historia extraordinaria», es decir, utilizando el título que solían recibir los volúmenes de las traducciones de Poe, sino que además no tiene empacho en reconocer que se trata de una

⁷²⁹Lo mismo sucedió con la otra adaptación que Barrantes publicó, puesto que «¿Quién es él? Cuento (imitación de E. Poe)» pasa a titularse simplemente «¿Quién es él? Cuento extravagante», en el volumen antes citado.

⁷³⁰No he podido localizar la obra a la que se refiere Ferguson.

«verdadera historia contemporánea, digna, si no por lo bien escrita, por lo interesante, de figurar al lado de las de Edgardo Poe» (p. 213). El cuento de Palacio se publicó en *El Periódico para Todos*, núm. 14, 1877, pp. 213-215, y narra un caso de catalepsia sucedido en un pueblo de Andalucía y en época contemporánea (1864-1865), referido al narrador extradiegético por el personaje que lo experimentó. Se trata de un relato de horror macabro, no fantástico, en el que dicho personaje refiere el horror que sintió al verse encerrado en un ataúd y conducido al cementerio (allí un médico le ausculta y descubre que está vivo). El precedente evidente de este relato es «Premature Burial» (1844).

Por citar un último ejemplo de tales imitaciones, podríamos citar «En la mesa de disección (cuento fantástico)», de Salvador Rueda, recogido en su libro *Instantáneas* (1900), quien se inspira claramente en «Some Words with a Mummy» (1845) para narrar la historia de un cadáver que resucita en la mesa de disección para impedir que abran su corazón y que, con ello, descubran la historia de amor que éste encierra. Más que una imitación en el sentido estricto de la palabra, en este caso tendríamos que hablar realmente de inspiración, sin olvidar el evidente componente simbólico de la historia.

Debieron ser numerosos los textos que imitaron a Poe, o, mejor dicho, en los que se pretendió ver dicha imitación (síntoma evidente de su éxito), a juzgar por la defensa que hizo Rafael Serrano Alcázar de la originalidad de los relatos contenidos en su libro *Cuentos negros o historias extravagantes* (1874). En el prólogo a dicho volumen, firmado por Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, se cita una carta del propio Serrano Alcázar, en la que se refiere a sus cuentos en los siguientes términos:

¿Tendrán relación de parentesco con las *Historias extraordinarias* de Poe? Lo ignoro, pero afirmo que cuando publiqué la primera de las mías yo no había leído a Edgardo Poe. Mis amigos habláronme entonces de sus obras que busqué enseguida y leí con sabrosísimo entretenimiento, pues en aquellas rebuscas de secretos de ciencia, hechas por un supremo naturalista del espíritu, se interesa la atención y se satisface la curiosidad en una esfera muy superior a la en que figuran las comunes fábulas de aventuras amorosas. Pero declaro que no quise seguir ese camino, pues eso hubiera sido como exponerme a mí mismo a que la crítica me enviase

*a guisar huevos
más allá de las Islas Filipinas.*

No quise seguir ese camino porque no me propuse seguir ni ese ni otro. Salí a pasear sin rumbo deliberado, y a la manera que en el caleidoscopio se revuelven los pedazos de talco y de cristal para producir solaz con las combinaciones extrañas de figuras y colores, así yo resolvía en mi imaginación las ideas que tenía a mi mano (si tan materialmente me es permitido expresarme) para producir esas historias... (pp. xx-xxi).

Serrano Alcázar insiste, así, en la originalidad de sus textos o, por lo menos, en su intención de haber evitado el camino trillado por Edgar Allan Poe. A partir de sus palabras podemos deducir, por lo tanto, que no hay una influencia directa de la obra del autor americano en sus relatos. A eso hay que añadir que el libro de Serrano Alcázar —y de ahí su título— se presenta, a juzgar por su contenido, como una especie de «silva de varia lección» en la que se combinan relatos fantásticos y textos simplemente macabros, puesto que incluye dos relatos góticos («El cuervo blanco» y «Un alma en pena. Tradición cubana»), un cuento legendario («El árbol de Iphigenia»), y tres textos en los que se juega con la posibilidad de lo sobrenatural, sin que ésta llegue a materializarse realmente, concluyendo tanto de forma racional («La carcajada de un muerto» y «La casa del verdugo») como humorística («El espíritu de Demócrito», donde lleva a cabo una evidente burla del espiritismo). A ellos hay que añadir un cuento de apariencia macabra no sobrenatural, pero con final también humorístico: «Martirologio», relato que gira en torno a doce mártires a punto de ser ajusticiados, descubriéndose finalmente que son doce gansos con los que van a hacer *foie*.

Los dos relatos más interesantes son los de carácter gótico, puesto que se alejan del tratamiento tradicional del género, a la vez que nos sirven para presentar la forma en que Poe y sus «discípulos» se enfrentaron con lo fantástico, puesto que en dichos relatos podemos detectar algunos de los motivos más explotados por el autor americano: el recurso a la base (pseudo)científica de la historia⁷³¹ y, sobre todo, a la indagación psicológica en la afección monomaniaca que padecen los personajes protagonistas.

⁷³¹Poe trató de forma humorística dicha base científica en alguno de sus relatos, como, por ejemplo, «The Unparalleled adventure of one Hans Pfaall» (1835), «The Balloon Hoax» (1844) y «Some Words with a Mummy» (1845). Así sucede también en diversos relatos de autores españoles que se acercaron a lo fantástico y a la ciencia ficción (véanse, por ejemplo, algunos de los relatos de José Fernández Bremón).

Así pues, ya que no podemos hablar de influencia, según la declaración del autor, podríamos plantear entonces esa idea de relación intertextual a la que antes me referí, basada en el hecho de que Serrano Alcázar, a partir de otras lecturas y del propio sentir de la época frente a lo sobrenatural, coincide con la nueva forma de entender lo fantástico representada por Poe.

El relato titulado «Un alma en pena. Tradición cubana» puede servirnos como ejemplo de la concepción que Serrano Alcázar tenía de lo fantástico. A pesar de su subtítulo, no se trata de un cuento legendario, sino de una historia de carácter gótico, pero de ese nuevo gótico cargado de realismo y, sobre todo, alejado del cultivado en la primera mitad del siglo XIX. Además, el narrador de la historia es testigo del hecho sobrenatural que narra, lo que lo distingue radicalmente de los textos legendarios. El subtítulo se explica por el hecho de que el fenómeno sobrenatural narrado sigue sucediendo una vez acabada la historia principal, lo que lo convierte, para las gentes del lugar, en algo semejante a una leyenda, aunque, a diferencia de los textos legendarios, el narrador no sólo insiste en que hay muchos testigos del hecho, sino que identifica incluso a alguno de ellos: así, advierte en nota a pie de página que una de las personas que lo ha presenciado es «el célebre escritor D. Juan Martínez Villergas» (p. 90), personaje real que sirve, por lo tanto, de elemento autenticador de la historia.

El narrador relata, entonces, el origen de ese fenómeno sobrenatural. En un viaje que hizo a Cuba, se hospeda en casa de un amigo suyo en «el pueblo de ***» (p. 64). Gracias a dicho amigo conoce a Goyito, el verdadero protagonista de la historia, un hombre que acaba de regresar al pueblo, tras diez años de ausencia, cuando había jurado no volver jamás. Su amigo le cuenta que el tal Goyito «no es el hombre de otro tiempo; ¡no se le habrá cerrado todavía la herida de su corazón» (p. 65). Una herida provocada por el (supuestamente) imprevisto fallecimiento de su esposa, que transformó radicalmente su carácter. Se cuenta que al despertar una mañana, Goyito encontró muerta a su mujer y él mismo, sin dejar que el médico examinase el cadáver, la amortajó y enterró, marchándose inmediatamente después del pueblo.

Aprovechando que su amigo lo conoce, el narrador y éste hacen una visita a Goyito. Al llegar allí, comprueban que éste ha convertido su casa en una mortaja: ha destrozado todos los muebles y objetos de decoración y ha cubierto techo y

paredes con bayeta negra («quedaba cada habitación hecha un cajón negro», p. 71). La única decoración —y aquí Serrano Alcázar roza la exageración macabra— son calaveras y huesos humanos repartidos por doquier. Una de las habitaciones de la casa ha sido preparada como oratorio y allí ha colocado un ataúd. Del techo de dicha estancia, cuelga una maza de hierro. Como el propio narrador advierte, «sólo la misma muerte podía vivir allí» (p. 74).

El encuentro con Goyito recuerda —sea coincidencia o no— a la primera aparición de Roderick en «The Fall of the House of Usher», de Poe:

Aquel, de quien me había dicho que era un joven respirando frescura y robustez, se presentaba a nuestros ojos demacrado, pálido, macilento. Sus cabellos en otro tiempo negros y ensortijados, caían blancos sobre su frente, escasos y con descuido. Había arrugas en su rostro, hiel en su sonrisa, dolor en su mirada. No habían pasado más que diez años, pero era víctima de una vejez prematura. No era hombre vicioso; más el alma había corroído su cerebro; había consumido todo el jugo de su naturaleza (p. 75).⁷³²

Todo en Goyito y en su casa es símbolo de muerte, como él mismo admite: «vengo a habitar mi tumba» (p. 76). Pero a eso añade que en la casa

hay un misterio impenetrable que yo quiero averiguar; la hora se acerca; seguidme si queréis; vosotros daréis fe de que no es locura de mi imaginación; no estoy loco; ¿es verdad? La hora se acerca; venid, venid (p. 77).

Goyito los conduce entonces a la habitación que había convertido en oratorio. Mientras están allí, a las doce en punto de la noche, suena un golpe tremendo en las rejas de la ventana «sin que mano alguna se hubiese acercado allí» (p. 78). La ventana, además, está a veinte metros de altura sobre la calle, no hay nadie afuera... Es decir, que no hay indicio alguno acerca del posible autor del citado golpe.

⁷³²La descripción que se hace de Roderick Usher es la siguiente: «A duras penas pude llegar a admitir la identidad del ser exangüe que tenía ante mí, con el compañero de mi adolescencia. Sin embargo, el carácter de su rostro había sido siempre notable. [...] Y ahora la simple exageración del carácter dominante de esas facciones y de su expresión habitual revelaban un cambio tan grande, que dudé de la persona con quien estaba hablando. La palidez espectral de la piel, el brillo milagroso de los ojos, por sobre todas las cosas me sobresaltaron y aun me aterraron. El sedoso cabello, además, había crecido al descuido y, como en su desordenada textura de telaraña flotaba más que caía alrededor del rostro, me era imposible, aun haciendo un esfuerzo, relacionar su enmarañada apariencia con idea alguna de simple humanidad» (cito de la traducción de Cortázar, 1990, vol. 1, p. 322).

Inmediatamente después de sonar el golpe, Goyito cae de rodillas en el suelo, «con las manos en el rostro y como huyendo de algo que le persiguiese» (p. 79). Al comprobar que sus compañeros también han escuchado lo que él creía producto de su fantasía, Goyito les refiere un suceso terrible: «Yo era un mal hombre desde que nació», p. 79).

Goyito les cuenta que siempre albergó malos instintos, y en venganza contra una sociedad que, por su origen (era un bastardo), le cerraba las puertas, escogió a la joven más virtuosa del lugar para hacerla su esposa. Acabó huyendo con ella y refugiándose en Cuba. Pero aunque alguna vez pensó en casarse, impulsado por los celos, nunca llegó a cumplirlo. Y fueron también los celos los que le indujeron a matarla por error. Había descubierto que se carteaba con alguien a escondidas, y una noche la asesinó con esa misma maza de hierro que decora el oratorio:

alcé el arma homicida; «¡Dios mío!», exclamó, amparándose a esa reja, a esa misma reja; le di un golpe en la sien; se guardó algo con el brazo; le tiré el segundo y no le dio... porque... al caer su cadáver pasó la maza hasta los hierros y sonó... como antes, lo mismo que antes... ése era el sonido... ése era el golpe... era mi maza... era yo... ¡¡soy asesino!! (p. 88).

Goyito se siente acometido entonces por una fuerte fiebre, pero decide terminar de narrar la historia de su trágico error: la carta que escribía su mujer era en realidad para el cura del pueblo, a quien se dirigía pidiéndole que tratase de convencer a Goyito para que se casase con ella. Pocas horas después de terminar su relato, Goyito muere de congestión cerebral.

Después de escuchar la historia de Goyito, el narrador principal, que, como he señalado, ha sido testigo del golpe en el reja (el fenómeno sobrenatural), aventura dos posibles explicaciones, una fantástica y otra científica, que, como se verá, se reducen en realidad a la primera:

Sin embargo, el fenómeno continúa repitiéndose; muchas personas, algunas de ellas muy despreocupadas que han estado en Cuba, lo saben y lo han presenciado [aquí cita a Martínez Villergas]. Hay quien supone que el fenómeno en cuestión debe ser ocasionado por la electricidad en relación con el movimiento de nuestro planeta, a lo cual parece inducir la circunstancia de que el terreno sobre el que el pueblo está situado es esencialmente volcánico. Sin embargo, esta teoría no satisface a la ciencia; la cuestión está aún *sub judice* entre los naturalistas. ¿Si tendrán razón los que creen que son misterios del otro mundo? (pp. 90-91).

Y termina su relato con el tópico final en el que deja al lector que sea él quien decida cuál es la causa del extraño fenómeno:

Yo me reservo mi opinión; no me declaro partidario ni de los del cielo ni de los de la tierra, porque no quiero hacerme responsable de haber influido de un modo desfavorable a la verdad en el ánimo de mis lectores (p. 91).

Como se hace evidente, el tratamiento que se hace de lo gótico —en este caso podríamos hablar de *ghost story*— está más próximo a la obra de Poe que a la forma tradicional en la que éste se cultivó en la primera mitad del siglo, como hacen evidentes algunas de sus características principales: la historia se sitúa en la época contemporánea, el narrador ha sido testigo de los hechos y no los pone en duda (aunque expone una explicación racional, que ni los propios científicos creen), y, además, asistimos a ese juego psicológico con el inconsciente —los remordimientos— del asesino (un juego tratado, pese a todo, de forma muy superficial si lo comparamos con los cuentos de Poe; piénsese, por ejemplo, en «The Tell-Tale Heart», 1843).

A diferencia de lo expuesto por Serrano Alcázar en su prólogo (y, sobre todo, de lo conseguido en alguno de sus cuentos), hubo algunos autores que situaron explícita, pero, sobre todo, erróneamente, sus obras bajo el magisterio de Edgar Allan Poe. Así sucede, por ejemplo, con un relato de Eduardo de Palacio, homónimo al que me referí en páginas anteriores: «Historia extraordinaria», *El Periódico para Todos*, núm. 36, 1876, pp. 563-565. Si en el relato ya comentado, Palacio por lo menos se dedicaba a imitar, aunque con poca fortuna, un célebre cuento de Poe, en este caso nos ofrece un texto que, a pesar de ir acompañado de un prólogo en el que destaca sus similitudes con el autor americano, nada tiene que ver con su obra:

este nombre [refiriéndose al título del relato] dio Edgardo Poe, el ilustre y originalísimo escritor norte-americano a sus cuentos y novelas maravillosos, en los que rivalizan la más rica inventiva con los más atrevidos razonamientos científicos, condiciones que distinguen las obras del potente y malogrado genio que todos admiramos. Historia extraordinaria debe llamarse la que voy a relatar, que como en la vida hay algo de fantástico, se halla a las veces en la realidad lo extraordinario, pero entre esta historia y las que narra Edgardo Poe se hallará la diferencia que va de un narrador a otro... (p. 563).

Y esa diferencia es la de prescindir —a pesar de que el propio autor lo reivindica— del elemento fantástico,⁷³³ así como del realismo inherente a toda la obra del autor americano, para ofrecernos una historia burdamente macabra ambientada en el siglo XVI, en la que se narra la venganza de un morisco contra el asesino de su mujer y de su hijo (de quienes lleva las calaveras encima). Tanto en su relato como en el breve prólogo que lo acompaña, Eduardo de Palacio demuestra no haber comprendido el sentido de las *Historias extraordinarias* de Poe, aunque se sitúe bajo su magisterio.

Una vez presentadas algunas muestras de las adaptaciones e imitaciones de las que fue objeto la obra de Edgar Allan Poe, podemos pasar a analizar algunos de los relatos españoles que llevan a cabo un tratamiento de lo sobrenatural semejante al que aparece en las obras del escritor norteamericano.

Uno de los primeros textos que podríamos situar bajo la influencia de Poe —sobre todo del Poe más gótico, donde lo fantástico tiene un carácter menos introspectivo que de costumbre— es el único cuento de terror macabro que publicó Pérez Galdós: «Una industria que vive de la muerte; episodio musical del cólera» (1865).

Aunque Pérez Vidal [1956:491], Oliver [1971:61],⁷³⁴ Smith [1992:50] e Izquierdo Dorta [1994],⁷³⁵ coinciden en señalar el acento hoffmanniano de este relato, yo estoy más de acuerdo con Montesinos [1988:I, 38-39], quien advierte que: «No es imposible que, como sugiere Pérez Vidal, Galdós haya tratado de seguir a Hoffmann, pero lo sigue muy de lejos y lo que el cuento o lo que sea tiene de fantástico es lo que, a mi juicio, se parece menos a Hoffmann».⁷³⁶ Porque el

⁷³³No olvido aquí los diversos relatos de Poe en los que no aparece elemento sobrenatural alguno, aunque está claro que Palacio se refiere en su prólogo al Poe fantástico.

⁷³⁴Cito de Smith [1992:50, n. 4], puesto que no he podido consultar el volumen.

⁷³⁵Según Izquierdo Dorta, en el cuento de Galdós se notan «efluvios del cercano Romanticismo y las resonancias literarias de Hoffmann (especialmente, de “Martín el tonelero” y de “El consejero Krespel”»». Debo advertir que, a mi entender, tales influencias hoffmannianas no aparecen por ningún lado, a no ser que se encuentren en elementos de carácter muy secundario, que a mí se me escapan.

⁷³⁶Ese «lo que sea» con el que Montesinos tilda al cuento de Galdós se debe a que en la misma página que cito, lo describe, exageradamente, como un «boceto hecho a la manera de Mesonero» (p. 38).

componente fantástico de este cuento, a mi juicio, hay que situarlo en el terreno de lo gótico, más concretamente, en el de la *ghost story*.

El cuento de Galdós se publicó en dos entregas en el diario madrileño *La Nación* (2 y 6 de diciembre de 1865), de las cuales la que verdaderamente nos interesa es la segunda. La primera no es más que un breve ensayo periodístico dividido a su vez en dos capítulos: el primero trata sobre los efectos del ruido sobre la imaginación; y el segundo, que sirve de introducción al relato que se nos ofrecerá en la segunda entrega, versa sobre un ruido en concreto, el que hace el martillo de los constructores de ataúdes, un ruido constante en el Madrid de esos días a causa de la epidemia de cólera que asolaba la ciudad.

La segunda entrega es la que constituye realmente el relato fantástico. Narra la historia de un constructor de ataúdes, un tipo ambicioso que trabaja hasta el límite de sus fuerzas para aprovecharse de las numerosas muertes causadas por el cólera. Pero él mismo acaba contagiado y no tarda en morir, aferrado al martillo con el que, ya enfermo, continúa aún trabajando. El horror que provoca su muerte entre sus empleados, provoca la huida de estos por miedo al contagio, por lo que nadie puede construir un ataúd para enterrar al maestro. Entonces, las hijas buscan en un taller vecino a quien pueda construir un ataúd para su padre, pero se niegan a prestarles ayuda porque allí no fabrican semejantes «muebles», ni quieren hacerlo: «La vida —dice el narrador— no quiere encargarse de equipar a la muerte» (p. 54). Entonces, las hijas deciden construir uno ellas mismas, pero sus esfuerzos son en vano, algo en lo que podemos leer tanto la impericia de éstas, como un primer elemento de carácter sobrenatural:

La madera, al parecer petrificada, se niega a admitir entre sus fibras el clavo tenaz; éste resiste el golpe del martillo, y se retuerce, y se contrae antes de penetrar en la madera; la tela huye de la mano que intenta asirla, y se resbala, replegándose. El hierro, la madera, el tejido, se rebelan contra la muerte, y no quieren continuar a su servicio (p. 55).

Finalmente, el protagonista logra ser enterrado en un ataúd de lujo que él mismo había construido para un duque, vecino suyo, quien, aunque contagiado por la terrible enfermedad, se ha recuperado milagrosamente, coincidiendo con el final de la epidemia. Los hijos del duque, en lugar de quemar el féretro, se lo regalan a las hijas del carpintero y

El autor es depositado en su obra maestra, en aquel perfecto y acabado mueble que, según él, estaba destinado a contener *el último caso*. Parecía que lo ocupaba con satisfacción. [...]

Al cruzar el lujoso féretro las calles del barrio, el pueblo exclama alegre: *ahí va el último caso*. Mas esta alegría del pueblo no era un impío sarcasmo. Aquel hombre era la personificación del cólera, y el cólera había muerto. Justo era que los vivos se alegraran (p. 55).

Y entonces hace su aparición lo sobrenatural, porque los que acompañan el ataúd dicen que dentro de éste

resonaba un golpe seco, agudo, monótono, producido, al parecer, por un hierro que percutía sobre otro hierro como si el muerto remachara por dentro los clavos con el martillo que nadie había podido separar de su mano. Aseguran que aún encerrado en el nicho se oía la misma percusión, y los habitantes del barrio que durante las sombrías noches del cólera se desvelaban al rumor de aquella sinfonía pavorosa, sienten aún las mismas notas agudas, discordantes, precisas, que turbaron el silencio de aquellas noches, y las oyen siempre, procedentes del mismo taller, que hoy está cerrado, como si algo invisible viniera por las noches a agitar allí la herramienta fatal (pp. 55-56).

Realmente, la escena del entierro es sobrecogedora, y muy poco tiene de hoffmanniana, puesto que el escritor alemán era poco dado a ese tipo de manifestaciones macabras. El final del cuento, donde se concentra todo el componente fantástico de éste, es propio de la *ghost story*: el fantasma del carpintero aterroriza a esos vecinos que no quisieron ayudar a sus hijas⁷³⁷ y que mostraron alegría por su muerte (aunque esa alegría no se debiera a la desaparición del carpintero, sino al final de la epidemia) con el mismo ruido que les atormentaba cuando él vivía, es decir, el que producía el golpeteo del martillo (con el que ha sido enterrado, puesto que la muerte le sorprendió trabajando) mientras construía ataúdes, un sonido que les impedía olvidarse de que estaban rodeados por la muerte, encarnada en la epidemia de cólera.

Claro que, dejándonos llevar por la influencia de la obra de Poe, podríamos pensar que los ruidos que todos creen oír en el ataúd, e incluso cuando éste es depositado en su nicho, son los golpes reales que da el carpintero para avisarles de que va a ser enterrado vivo (a lo largo de la historia no son extraños los casos de

⁷³⁷Las dificultades que impidieron a éstas fabricar el ataúd podrían explicarse también por la intervención del fantasma de su padre, que se negaba a que éstas tuvieran que construirlo, para así aprovecharse del féretro del duque.

enterramientos en vida en situaciones de epidemia, provocados por la rapidez con que se inhumaban los cadáveres). Recuérdese que el tema del enterramiento en vida aparece en algunos de los relatos de Poe, como, por ejemplo, en «The Fall of the House of Usher» (1839) y, sobre todo, en «Premature Burial» (1844).⁷³⁸ Los ruidos que se oyen después, en el relato de Galdós, provenientes del abandonado taller, serían provocados por el espectro del carpintero en venganza contra los vecinos que no oyeron o no quisieron oír su «llamada», porque, no lo olvidemos, en él simbolizaban la enfermedad que asolaba la ciudad. Pero, claro está, esto es sólo un simple apunte más, producido por una mente que, parodiando a Cervantes, ha pasado largo tiempo enfrascada en la lectura y el análisis de demasiados cuentos fantásticos.

Bromas aparte, Galdós nos ofrece un interesante cuento de fantasmas que encarna la nueva factura del terror gótico que en esos años se desarrolló bajo la influencia de Poe: la acción se sitúa en un Madrid cotidiano, alejado de caserones góticos y ambientes nocturnos y románticos. Debo advertir, sin embargo, que Poe no reprobó tales ambientes, sino que los utilizó, pero dándoles un nuevo tratamiento, como se puede comprobar en «The Fall of the House of the Usher».⁷³⁹

Uno de los autores que mejor muestran la influencia de Poe (o, mejor, esa relación intertextual antes apuntada) es Pedro Antonio de Alarcón, quien conocía muy bien la obra Edgar Allan Poe (recuérdese el célebre artículo que le dedicó en 1858). El primer texto del escritor español que se ha querido situar bajo la

⁷³⁸ Gertrudis Gómez de Avellaneda, aquejada de esa misma obsesión, dejó instrucciones muy precisas en su testamento para evitar ser enterrada viva: «3º. Dispongo que no sea sepultado mi cuerpo antes de transcurridas bastantes horas, para que no quede la menor duda de la realidad de mi muerte, y prohibo severamente que sea profanado el cadáver por manos de esos hombres que se emplean en vestir muertos, así como también el que se pongan vestiduras y adornos a este mi cadáver» (cito de Figarola-Caneda 1929:26).

⁷³⁹ Acerca de la imagen popular de Poe como autor de textos góticos, hay que decir que, en relación a nuestra época, la debemos realmente a las nueve adaptaciones cinematográficas que realizó Roger Corman entre 1960 y 1964 de diversas obras del escritor americano. Corman exageró voluntariamente el componente gótico y macabro de los relatos de Poe (elementos a veces inexistentes en los textos utilizados) como recurso intensificador del efecto terrorífico buscado. Recuérdense, por ejemplo, sus adaptaciones de «The Fall of the House of Usher» (1960), de «Premature Burial» (1961) y, sobre todo, de «The Raven» (1963), donde el célebre poema de Poe se convierte en un puro cuento gótico.

influencia de Poe, aunque no se trata de un cuento fantástico, es «El año en Spitzberg» (1854), recogido en su volumen *Narraciones inverosímiles* (1882).

Gallaher [1934:125] advierte en dicho relato diversas reminiscencias —a mi entender, demasiado superficiales— de la obra de Poe: su ambientación en el Ártico,⁷⁴⁰ la soledad en la que es abandonado el personaje protagonista en la isla de Spitzberg y, sobre todo, su final, cuando al ser rescatado de allí, el narrador-protagonista comenta algo que parece sacado de «A Descent into the Maelstrom» (1841): «Llegué al Spitzberg a la edad de 19 años, he permanecido allí diez meses. Sin embargo, los marineros que me acompañan, al ver encanecidos mis cabellos, mi frente surcada de arrugas y mis ojos tétricos y apagados, me creen llegado a la edad de treinta y cinco o cuarenta años». Si lo comparamos con el final del cuento de Poe comprobaremos las semejanzas entre ambos: «Mi cabello, negro como ala de cuervo la víspera, estaba tan blanco como lo ve usted ahora. También se dice que la expresión de mi rostro ha cambiado» («Un descenso al Maelstrom», p. 157).

El problema respecto a la influencia de Poe en el cuento de Alarcón reside en la fecha, ya que «El año de Spitzberg» está fechado en 1854 y, según el propio autor, él no leyó a Poe hasta el otoño de 1858. Claro que, como advierte Gallaher [1934:126], «There is a bare possibility, however, that he ran across this particular tale of Poe in the French reviews where it appeared for the first time in translation before its circulation in book form several years later. But it seems too improbable that the youthful Alarcón should have happened upon these particular issues, if the magazines ever entered the Peninsula at all!».⁷⁴¹

La influencia del final del citado cuento de Poe podemos encontrarla también en el desenlace de un cuento de terror no sobrenatural de Vicente Barrantes, al que ya me he referido en otra ocasión: «El faro. Imitación de una balada alemana», publicado en *La Ilustración Española y Americana*, núm. 23, 15 de agosto de 1871, pp. 397-399, y núm. 24, 25 de agosto de 1871, pp. 413-415. El

⁷⁴⁰Las tierras árticas y antárticas —como lugares desolados y salvajes— atrajeron a Poe, puesto que situó cerca del Polo Norte la acción de sus relatos «Ms found in a bottle» (1833) y «The Maelstrom» (1841), y en tierras del Polo Sur el «final» de su novela *The Narrative of Arthur Gordon Pym* (1838). El mundo helado del Ártico fue también un lugar muy atrayente para Alarcón, puesto que aparece en otros textos suyos, como *El final de Norma* (1851), «El amigo de la muerte. Cuento fantástico» (1852) y «Los ojos negros» (1853).

⁷⁴¹La traducción francesa del cuento de Poe, «Une descente au Maelstrom», se publicó en *La Revue Britannique* en septiembre de 1846. Al año siguiente apareció otra traducción del mismo cuento en *La Démocratie Pacifique* (24 de septiembre de 1847). Véase Cambiaire [1927:40].

narrador-protagonista, después de su terrible experiencia en el faro que da título al cuento, comenta lo siguiente: «Yo no era yo. Tenía los cabellos blancos y la cara arrugada, cuando antes... antes tenía veinte años» (p. 415). Dado la fecha en la que este relato se publicó, no hay ningún problema para aceptar la influencia de Poe, a no ser que su subtítulo indique otra de las peculiares «adaptaciones» que hizo Barrantes y, por lo tanto, su original debamos buscarlo en algún texto alemán, que desconozco (según Perugini 1987/1988:130 se trata de la adaptación de un relato de Michiels)

El segundo de los textos de Alarcón claramente influidos por la narrativa de Poe es «La mujer alta. Cuento de miedo» —uno de los mejores relatos fantásticos españoles del siglo XIX—, publicado en 1882 en *La Ilustración Artística* y recogido ese mismo año en el volumen *Narraciones inverosímiles*. Acerca de los relatos contenidos en dicho libro, Ángel del Río [1963:II, 186] señaló que eran «de idéntico sesgo fantástico» que los de Edgar Allan Poe.

Aunque después del comentario del cuento de Alarcón me referiré a diversos relatos publicados en una fecha anterior a la que éste apareció, me ha parecido necesario detenerme en él —aun rompiendo el orden de mi exposición cronológica— para no interrumpir mi análisis de la relaciones entre la obra de Alarcón y Poe.

El relato se desarrolla en un Madrid cotidiano y contemporáneo al lector de la época (la acción del cuento se inicia en 1875), y se articula mediante tres narradores: el principal (extradiegético-heterodiegético), que lo único que hace es presentarnos a Gabriel (el narrador intradiegético-homodiegético), quien, a su vez, cuenta una historia dentro de la cual un personaje toma la palabra para referir otra.

Gabriel es un ingeniero, «tan positivista como el que más» (p. 188),⁷⁴² que relata una historia a un auditorio compuesto en su mayoría por compañeros de profesión (doy esta información porque va a ser de gran interés en relación a la recepción de los hechos extraordinarios que se relatarán), con la que quiere demostrar que «en el globo terráqueo ocurren todavía cosas sobrenaturales» (p. 187). Así, Gabriel refiere que varios años atrás fue a visitar a su amigo Telesforo, también ingeniero, para darle el pésame por la reciente muerte de su novia.

⁷⁴²Todas las citas proceden de la edición de Laura de los Ríos [1989].

Telesforo aprovecha entonces la ocasión para contarle «una circunstancia horrenda y misteriosa que ha servido como mal agüero infernal a esta desventura, y que tiene conturbado mi espíritu hasta un extremo que te dará espanto» (p. 191).

Telesforo inicia su relato aludiendo a los tradicionales cuentos de vieja: «No sé si por fatalidad innata de mi imaginación, o por vicio adquirido al oír alguno de aquellos cuentos de vieja con que tan imprudentemente se asusta a los niños en la cuna, el caso es que desde mis tiernos años no hubo cosa que me causase tanto horror y susto, ya me la figurara mentalmente, ya me la encontrase en la realidad, como una mujer sola, en la calle, a altas horas de la noche» (p. 191). Así, a pesar de que Telesforo insiste en que no cree en lo sobrenatural («yo no creía en duendes, ni en brujas, ni en aparecidos», p. 192), la imagen antes descrita lo tiene verdaderamente obsesionado.

La historia que narra Telesforo se centra en los dos encuentros que tuvo con una misma persona, esa mujer alta a la que tanto teme, quien adquiere en su descripción un inevitable componente ominoso: «estaba de pie, inmóvil y rígida, una mujer muy alta y fuerte, como de sesenta años, cuyos malignos y audaces ojos sin pestañas se clavaron en los míos como dos puñales, mientras que su desdentada boca me hizo una mueca horrible por vía de sonrisa» (p. 194). La mujer no sólo se exhibe frente a él, sino que le sigue durante un buen rato, hasta que al final desaparece. Al llegar a su casa, después de esa extraña aventura, Telesforo recibe la noticia de que su padre ha muerto, suceso que relaciona inmediatamente con la intervención de la mujer que tanto le obsesiona.

El segundo encuentro tiene lugar tres años después. La mujer lleva la misma ropa y, tal y como sucedió en la primera ocasión, persigue al protagonista por la calle. Pero esta vez, Telesforo, aunque aterrorizado por la visión, se atreve a plantarle cara y acaba arrojándose sobre ella. Mientras la tiene agarrada, la interroga, y la mujer le responde de forma absolutamente enigmática, diciéndole que es «una débil mujer» a la que «odia y [...] teme sin motivo!» (p. 202); a eso añade que le conoce desde antes que naciera (¿de ahí nace ese terror infantil que Telesforo no puede racionalizar?) y termina afirmando que es el demonio. En ese momento le escupe en la cara y aprovecha para escapar. Al llegar a casa, Telesforo se entera de que su novia ha fallecido. Y ahí termina su narración. Como sucedió la

primera vez, el encuentro con la mujer alta lleva emparejada la muerte de uno de los seres queridos del protagonista.

Gabriel refiere entonces que después de su conversación con Telesforo, fue destinado a Albacete. Después de cinco meses de ausencia, regresa a Madrid y se entera de que su amigo ha muerto. Gabriel asiste al entierro y allí se produce la tercera y última aparición de la mujer alta, de la que él mismo es testigo. Si hasta ese momento podíamos recurrir a la locura del protagonista (basada es su obsesión infantil) como explicación racional, tanto de la existencia de la mujer alta como de las funestas consecuencias que ésta parece ocasionar, el hecho de que Gabriel contemple a la mujer, acaba por confirmar su existencia efectiva. La aparición de la mujer alta en el entierro es, además, verdaderamente terrorífica, sobre todo por lo incomprensible de su comportamiento: les muestra el camino de la tumba a los enterradores y se echa a reír mientras ve bajar el féretro. En ese momento, la mujer mira a Gabriel, «como reconociéndome, como si yo la reconociera, como enterada de que el difunto me había contado las escenas de la calle de Jardines y de la del Lobo, como desafiándome, como declarándome heredero del odio que había profesado a mi infortunado amigo» (p. 205). La mujer vuelve entonces a reír, lo señala con el abanico y abandona el lugar. Desde ese día, y ya han pasado quince años, Gabriel no ha vuelto a verla. La historia termina con el silencio de los oyentes, pues ninguno se atreve a proponer una explicación del caso, siendo todos, como señalé al principio, individuos de clara formación científica.

Alarcón ha sabido crear con una economía de medios sorprendente una magnífica historia fantástica, puesto que todo se basa exclusivamente en la figura de un ser en apariencia normal (no se trata de ninguno de los monstruos típicos a los que nos tiene acostumbrados el género): una mujer alta, cuya presencia coincide con la muerte de los seres queridos del protagonista, sin olvidar que su última aparición tiene lugar en el entierro de éste. La ambientación tampoco tiene nada de extraordinario: todo sucede en un Madrid cotidiano, cuyas calles son descritas sin ningún atisbo del goticismo esperable en un relato de este género. Como señala el propio Alarcón, «desde la primera letra hasta el final del segundo encuentro de Telesforo con la terrible vieja, no se refiere ni un sólo pormenor que no sea la propia realidad. ¡Lo atestiguo con todo el pavor que puede sentir el alma

humana!». ⁷⁴³ Yo añadiría que incluso la tercera aparición de la mujer alta está bañada de dicho realismo, puesto que no hay nada sobrenatural, por lo menos explícitamente, en la escena del entierro de Telesforo.

Todo el efecto ominoso del cuento recae, por lo tanto, en la figura de la mujer alta —un verdadero hallazgo, no sólo para el género fantástico español— y en el cúmulo de casualidades que afectan a la vida de Telesforo y en las que dicha mujer aparece envuelta, lo que hace dudar, por lo tanto, de que sean simples casualidades. Porque no se trata sólo de la relación (inexplicable) que se establece entre la mujer alta y las diversas muertes narradas en la historia, sino que su figura coincide, además, con esa idea obsesiva que persigue a Telesforo desde su infancia: la imagen de una mujer sola en la calle a altas horas de la noche. Una obsesión que la mujer incluso parece advertir (otro elemento misterioso e inexplicable más), puesto que, como ya he mencionado, dice conocer a Telesforo desde que era niño.

La habilidad de Alarcón radica en no ofrecer explicación alguna de la identidad, el comportamiento y la relación de la mujer alta con todas esas muertes, así como del fundamento de la obsesión que persigue a Telesforo. Cualquier justificación (y de ahí también el silencio de los compañeros de Gabriel) hubiera estropeado el efecto fantástico creado por el relato. ⁷⁴⁴

De la actuación de la mujer alta podemos suponer que ésta persigue a Telesforo para perjudicarlo, pero no hay nada en el relato que nos permita saber cómo lo hace. Más aún, es tal la indeterminación que rodea a esta enigmática figura que no podemos afirmar que intervenga efectivamente en las desgracias que salpican la vida del protagonista. Lo que nos llevaría entonces al terreno de la casualidad. Pero si algo nos enseña lo fantástico es que la casualidad repetida deja de ser tal casualidad y pasa a reflejar una lógica, aunque una lógica, claro está, ajena a la racional. Como se recordará, en el análisis que hice páginas atrás de «El

⁷⁴³*Obras completas. Historia de mis libros*, p. 10 (cito de Ríos 1989:77).

⁷⁴⁴El personaje de la mujer alta podría ser interpretado como una personificación de la Muerte, aunque tal identificación afectaría negativamente —a mi entender— al componente ominoso del relato, puesto que la indeterminación de la mujer alta es un elemento fundamental en la creación del efecto fantástico que ésta provoca en el lector. Asimismo, tal interpretación otorgaría una cierta dimensión alegórica al relato que también restaría fuerza a dicho efecto. Podemos encontrar otros relatos fantásticos en los que aparecen mujeres misteriosas, cuya identificación con la Muerte es apuntada pero nunca resuelta explícitamente: véanse, por ejemplo, «El cuento del baile» (1866), del Marqués de la Constanza; «La máscara» (1897), de Emilia Pardo Bazán; y «La engañadora» (1897), de *Fernanflore* [Isidoro Fernández Flórez].

paraguas» (1831), de Estébanez Calderón, planteé la idea de una causalidad no racional que gobierna, o, por lo menos, se inmiscuye en la vida del protagonista del relato (cf. apartado 2.2.3.). La diferencia entre ambos textos es que Estébanez Calderón no pretende crear un efecto ominoso con su historia (aunque esa presencia persistente de los paraguas en la vida del protagonista dé ciertamente qué pensar), mientras que «La mujer alta» sobrecoge profundamente al lector, creando, en definitiva, un efecto fantástico sobre él. Freud [1988:237] expuso esta idea con suma claridad:

es sólo el factor de la repetición no deliberada el que vuelve ominoso algo en sí mismo inofensivo y nos impone la idea de lo fatal, inevitable, donde de ordinario sólo habríamos hablado de «casualidad».

Eso explica que no podamos explicar como simple azar, por ejemplo, el que el protagonista de «The Black Cat», de Poe, encuentre un gato no sólo idéntico al que ahorcó, sino con la particularidad añadida de tener una mancha blanca alrededor del cuello. Ni que tampoco sea producto de la casualidad el que todos los Usher, los dos hermanos y la mansión, desaparezcan juntos en el mismo instante. Son muchos los ejemplos que corroboran esta idea, que me parece crucial para comprender el funcionamiento del género fantástico.

El cuento de Alarcón y la reflexión de Freud me permiten engarzar mi exposición con el análisis de la obra de José Selgas, otro de los mejores representantes de la narrativa española que lleva a cabo un tratamiento de lo fantástico semejante al que aparece en la obra de Poe, cuyos relatos indagan en esa causalidad ilógica a la que antes me refería.

La producción fantástica de Selgas se recoge en dos libros, *Escenas fantásticas* (1876) y *Mundo invisible* (1877), que no sólo destacan por la calidad de los relatos que contienen, sino porque ambos vienen acompañados de sendos prólogos en los que el autor nos ofrece su propia teoría sobre lo fantástico. No es habitual que los autores españoles de la época expongan sus propias poéticas sobre el género, por lo que me que ha parecido necesario incluir el examen de dichos prólogos junto al comentario de sus relatos.⁷⁴⁵

⁷⁴⁵En relación a la poética fantástica de Selgas véase Roas [1997b].

El prólogo a *Escenas fantásticas* (1876) se titula significativamente «Preocupaciones» (pp 5-13) y se inicia con estas reveladoras palabras: «Hay en el espíritu humano marcada tendencia hacia todo lo maravilloso, en la cual caen lo mismo los espíritus débiles que los *espíritus fuertes*» (p. 5) Para introducirnos en su reflexión sobre lo fantástico, Selgas recurre, pues, a una idea común ya expresada, entre otros, por Blanco White («Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles», 1824)⁷⁴⁶ y por Nodier («Du fantastique en littérature», 1830),⁷⁴⁷ y sobre la que más tarde volverá a insistir H. P. Lovecraft en su magnífico ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1939).

Con el término maravilloso —utilizado como sinónimo de sobrenatural—, Selgas designa aquellas influencias externas y desconocidas que afectan a la vida del hombre y que no son explicables desde la religión o la ciencia, y que acaban siendo, por lo tanto, terreno abonado para la superstición. Selgas va a demostrar cómo la superstición, a la que desdeña, sin embargo, como instrumento de conocimiento, revela aspectos de la realidad que escapan a toda posible justificación racional

Esta idea de que el orden normal de las cosas es alterado por una influencia invisible y adversa (otro orden que se inserta en el primero, modificándolo) expresa perfectamente lo que entendemos por «fantástico», y sobre ello Selgas insiste en sus dos prólogos y será el eje conductor de los relatos contenidos en los dos libros

En este primer prólogo, Selgas lleva a cabo también una censura explícita del cientificismo imperante en su época (recuérdese que estamos en los años de pleno esplendor del positivismo), porque, a su parecer, acaba cayendo en los mismos errores que la superstición, de la que el racionalismo siempre se ha burlado. Partiendo de la idea de que la ciencia, dominada por el empirismo, no cree en ninguna manifestación de lo maravilloso, Selgas demuestra, sin embargo, cómo ésta entrega también su credulidad a fenómenos inexplicables (podríamos hablar aquí de una «superstición científica»), aunque bañados, eso sí, de un cierto componente racionalista, una idea que volverá a recuperar en el prólogo a *Mundo*

⁷⁴⁶Podemos encontrar reflexiones semejantes en otros artículos españoles publicados en los años 30 y 40, en los que sus autores señalan esa inclinación del ser humano hacia lo sobrenatural Véanse, por ejemplo, «Los duendes», de L., *No Me Olvides*, t II, núm 40, febrero de 1838, pp 1-2, «Cuentos», de Patricio de la Escosura, *El Entreacto*, t I, núm 58, 1839, pp 227-228), y «Fantasmas antiguos y modernos», de Mascaraque, *El Entreacto*, t II, núm 6, enero de 1840, pp 20-21

⁷⁴⁷En relación al artículo de Nodier véase Bozzetto [1980]

invisible. Así, Selgas nos habla, con una ironía y con una voluntad crítica manifiestas, de la moda del magnetismo («el mundo culto [...] se entretenía en hacer girar las mesas bajo la influencia prodigiosa del círculo magnético», p. 8), del éxito del espiritismo y de los médiums («apenas hay casa en las grandes ciudades donde no haya una mesa que hable por los codos; al volver de cada esquina se encuentra un *médium*, y donde menos se espera salta un espiritista», p. 10)⁷⁴⁸ y de la práctica del «sonambulismo»,⁷⁴⁹ así como de los anuncios insertos en los periódicos en los que se venden remedios milagrosos que curan todos los males, y que le provocan esta cínica reflexión:

no acierto a persuadirme cómo hay todavía sobre la tierra seres humanos que se obstinan en envejecer, que insisten en la manía de padecer enfermedades, y lo que es más inaudito, que tienen el capricho de morirse, porque he aquí uno que ofrece la *belleza eterna* por medio de los más sencillos procedimientos; más allá se encuentra el *Agua de azúcar de Sevilla*, cuyos prodigios higiénicos están reconocidos por los médicos más célebres de Europa; más acá aparece el *Café nervino*, arrancado a la sabiduría de *Adam Perath*, médico hebreo y moro por más señas, ante el que huyen desfavoridas las más tenaces dolencias. [...] La muerte se detiene espantada ante el hechizo de las *Píldoras de Holloway*, y en fin, la magia universalmente conocida de la *Revalenta arábica*, asegura al género humano una salud perpetua, impermeable, indestructible.

Y cada una de estas maravillas es un secreto impenetrable, un misterio que la razón no alcanza, un enigma que la ciencia no descifra, y cuyos prodigiosos efectos están autorizados por medio de medallas honoríficas alcanzadas en unas y en otras Exposiciones por las más respetables celebridades y por el testimonio inagotable de millones de cartas de enfermos agradecidos. Moribundos hay que se levantan del fondo mismo del sepulcro a dar testimonio de la autenticidad del portento; y la multitud despreocupada, y la multitud sencilla, arrastradas por lo maravilloso del suceso, acuden con su credulidad, con su entusiasmo y con su dinero a enaltrar [*sic*] la virtud, digámoslo así, diabólica de tanto prodigio: el éxito mercantil que obtienen asegura la popularidad de la mercancía (pp. 11-12).

Y después de burlarse de esas prácticas pseudocientíficas modernas, concluye: «No creo que haya habido en ninguna época, ni más charlatanes, ni más supersticiones. Nunca se ha abusado tanto de la credulidad del vulgo, que constituye la gran mayoría del género humano» (p. 12).

⁷⁴⁸El interés por esta práctica generó, además, una abundante literatura espiritista, a la que me referiré en páginas posteriores (cf. apartado 2.3.9.).

⁷⁴⁹Evidentemente, Selgas se está refiriendo aquí al hipnotismo.

Manifestado, pues, su escepticismo y su despreocupación hacia todo tipo de supersticiones, Selgas pasa a presentar los cuentos que forman el volumen, titulado de forma muy significativa *Escenas fantásticas*:

El lector, pues, que haya observado con alguna atención este fenómeno de nuestro descreimiento y de nuestra despreocupación, no ha de extrañar las preocupaciones que dan vida a las *Escenas fantásticas* que le ofrezco en el presente libro.

Supersticiones abominables unas veces, y pueriles preocupaciones otras, ellas atestiguan la facilidad con que la imaginación acoge todo lo que la razón no alcanza. Puede decirse que el alma humana necesita el misterio y le es indispensable el prodigio: lo que es o le parece sobrenatural tiene a sus ojos un prestigio indecible. No hay descreimiento ni despreocupación que se resista siempre a esa voz recóndita que nos habla, en la soledad de nuestro pensamiento, de un poder que está por encima de la ciencia y de la naturaleza, y de un mundo que se escapa a nuestro alcance. Por eso la incredulidad está llena de credulidades y la preocupación [*sic*]⁷⁵⁰ poblada de preocupaciones (pp. 12-13).

Las palabras de este primer prólogo, a la vez que manifiestan un claro rechazo de la superstición como instrumento de explicación del mundo, revelan una idea que es básica en la composición de todo relato fantástico: la existencia de una realidad diferente a la objetiva (y, como tal, ajena a una explicación racional), que influye sobre ésta.

En los cuentos que forman las *Escenas fantásticas* vamos a comprobar cómo Selgas desarrolla esa idea de un orden diferente al real que toma la forma de una influencia invisible (es decir, desconocida) y adversa que altera el orden de la realidad cotidiana, y cuestiona, por tanto, la solidez del mundo objetivo.

El tratamiento que hace Selgas de lo fantástico en sus relatos, si bien puede recordar en ocasiones a Hoffmann, se sitúa, fundamentalmente, en la órbita de lo fantástico a lo Poe (no olvidemos, no obstante, los puntos de contacto entre ambos maestros del género): los protagonistas de sus relatos son seres dominados por una obsesión, pero su mundo es absolutamente cotidiano, trivial, puesto que no hay lugar en los cuentos de Selgas para el desvarío onírico o alucinatorio de lo «hoffmanniano». La realidad aparece despojada de toda maravilla, hasta el momento en el que lo sobrenatural irrumpe y altera para siempre dicha normalidad.

⁷⁵⁰Creo que se trata de una errata, puesto que debería decir «despreocupación».

En los cuentos recogidos en *Escenas fantásticas*, ese orden extraño al normal, esa realidad diferente que es sentida como una amenaza para la realidad objetiva, se constituye en «fatalidad», una especie de mano invisible y adversa que impide que los protagonistas puedan llevar una vida normal. Así sucede explícitamente en tres de los cinco relatos que forman el volumen: «El número 13», «Día aciago» y «Mal de ojo»,⁷⁵¹ basados, como revelan sus títulos, en diversas y extendidas supersticiones.⁷⁵² Lo que hace Selgas en sus relatos es poner de manifiesto que, si bien él no cree en esa interpretación supersticiosa de los aspectos inexplicables de la realidad, dicha superstición tiene una base de verdad, puesto que ésta —tal y como explicará más detenidamente en su segundo prólogo— parte de un conocimiento *intuitivo* de la existencia de esa otra realidad sobrenatural que acaba instaurándose en la nuestra, con el único objetivo de trastornarla e invalidarla.

En el primero de estos cuentos, después de una pequeña introducción en la que se analiza la superstición provocada por el número 13 («un número fatal», p. 69), se narra, para ejemplificar lo expuesto en el prólogo, la historia de un personaje nacido bajo el terrible influjo de ese número, un influjo que conducirá a todos sus familiares a la tumba y a él al manicomio. Pero lo verdaderamente interesante del cuento es su construcción: cómo el narrador, sin recurrir a fenómenos sobrenaturales explícitos (seres extraños y/o sucesos paranormales explícitos), va creando una atmósfera en la que se hace evidente la existencia de ese orden desconocido y superpuesto al real que supone una amenaza para éste. Lo fantástico nace, pues, de la propia sintaxis del relato. Salvando las distancias, «El paraguas» (1831), de Estébanez Calderón, podría ser un interesante precedente de este texto.

En «Día aciago», esa manifestación de una causalidad adversa estará propiciada por otra superstición, puesto que el protagonista del cuento, Martín, hombre instruido e incrédulo, «que se mofaba de todas las creencias» (p. 129), está sometido al terrible influjo de «la fatalidad del martes» (p. 125).⁷⁵³ A diferencia del

⁷⁵¹Un cuento de carácter y título semejante es «Mal de ojo. Cuento» (1866), de Federico Villalva.

⁷⁵²Este volumen incluye, además de los citados, los cuentos «La mariposa blanca» y «El saludador».

⁷⁵³Nótese, además, el juego lingüístico, no exento de humor, entre el nombre del personaje y el del fatídico día. El humor es otro de los elementos recurrentes en los cuentos de Selgas, que utiliza, en ocasiones, para crear un efecto cercano a lo grotesco. Ese componente humorístico es también empleado, en algunos casos, como elemento distanciador frente a lo narrado, como

protagonista del cuento anterior, a Martín no le ha sucedido ninguna desgracia en martes, pero está obsesionado, sin embargo, por ese día fatal:

en las soledades de su razón, o mejor dicho, en el sepulcro de su conciencia, se levantaba un fantasma, una sombra, un espectro que turbaba de vez en cuando los felices días de su vida: le inspiraba horror el *martes*. [...] Por qué especie de razonamiento llegó su incredulidad a caer bajo el dominio de semejante preocupación, es cosa que no se sabe ni además nos importa (p. 129).

Su inexplicable obsesión le lleva a tomar nota de todas aquellas catástrofes acaecidas en martes en cualquier parte del mundo, sin prestar atención, claro está, a las que tienen lugar en los demás días del año. Esa obsesión le lleva refugiarse cada martes en su casa y no salir de ella hasta que termina ese día fatal.

La anécdota fundamental del cuento se inicia cuando la casualidad le lleva a estar fuera de casa en tal funesto día: Martín va al teatro un lunes por la noche y, seducido por la visión de Aurora, una bella joven, pierde la noción del tiempo, lo que le lleva a no darse cuenta de que la madrugada del martes ha comenzado. Cuando, por fin, logra apercebirse de ello, Martín lo toma como un símbolo evidentemente funesto, y corre a refugiarse en su casa. Pero es tal la fascinación que Aurora ha ejercido sobre él, que termina acudiendo a verla en otras ocasiones, también en martes, pues es el día en que ella asiste al teatro. Enterado el hermano de Aurora de su relación (que no ha pasado del simple cruce de miradas y notas) con Martín, visita a éste y, para evitar murmuraciones y chismorreos, le obliga a casarse esa misma noche con ella. Lo que afecta profundamente a nuestro protagonista, puesto que no sólo aborrece los martes, sino también el matrimonio. Y el día elegido para la boda, como el lector deduce rápidamente, es también un martes. El protagonista hace todo lo posible para que la ceremonia se retrase hasta la madrugada del miércoles, pero no sabe que lleva el reloj adelantado y la boda acaba celebrándose en tan fatídico día. Sin embargo, el verdadero horror sobreviene cuando Martín, esa misma noche, a solas con su esposa, descubre que

recurso para atenuar el componente ominoso de la historia, puesto que ésta manifiesta un concepto terrible en sí mismo como es la posibilidad de que fuera del mundo objetivo exista otra realidad extraña (por desconocida) empeñada en subvertir el orden de esa realidad cotidiana y «normal».

ésta es una vieja horrible⁷⁵⁴ (lo que explica la insistencia del hermano por casarla con el pobre protagonista):

Martín estaba absorto, con la boca entreabierta y los ojos casi fuera de las órbitas: parecía dominado por un horror indecible. Sus miradas llenas de espanto veían los rizos castaños de Aurora brillar esparcidos sobre la alfombra. La frente tersa de tan bella criatura se había convertido en una frente surcada de arrugas, los ojos se perdían en el fondo de las órbitas, y los párpados rasgados por líneas negras, daban a sus miradas un resplandor siniestro. [...]

Martín veía y oía todo esto como a través de un velo espantoso. La luz de la lámpara estampaba en sus pupilas todos los detalles del horrible fantasma. Lo que oía retumbaba en sus oídos, lo que veía espantaba sus ojos. Creía que le hablaba un sepulcro, y que era la muerte la que tenía en su presencia.

Aurora tendió los brazos para estrecharlo contra su corazón, y él dio un salto, retrocedió, y huyendo despavorido fue a refugiarse en su cuarto (pp. 169-171).

Si bien, a primera vista, podríamos comparar el relato de Selgas con un cuento costumbrista como «El amante corto de vista» (1832), de Mesonero Romanos, donde un continuo equívoco da lugar —además de al exigido estudio de costumbres— a una historia humorística,⁷⁵⁵ ni su tono (la posible risa que puede producir el engaño del que es objeto Martín se hiela en los labios al imaginarse el horror del protagonista ante el engendro con el que se enfrenta) ni, sobre todo, esa casualidad repetida, nada tienen que ver con el texto de Mesonero. El influjo del martes —cuyo origen reside en una misteriosa e inexplicable obsesión del protagonista (entramos, pues, en la dimensión más introspectiva de lo sobrenatural)— se materializa de un modo que deviene claramente fantástico, puesto que no es posible aceptar como casualidades que todos los hechos

⁷⁵⁴Podemos encontrar algunos precedentes del final del cuento de Selgas en los dos relatos siguientes, cuyos protagonistas acaban casándose con una mujer que, en la noche de bodas, resulta ser una vieja horrible: «¡Vuelvo! Historia de unos amores», de Agustí Bonnat (*Semanario Pintoresco Español*, núm 41, 14 de octubre de 1855); y «Una realidad en un sueño» (1860), cuento fantástico de Ventura Ruiz Aguilera. A ellos habría que añadir el célebre precedente de *El casamiento engañoso*, una de las *Novelas ejemplares* (1613) de Cervantes, donde se narra la estafa de que es objeto el alférez Campuzano.

⁷⁵⁵Mauricio, debido a su miopía, comete numerosos errores en sus intentos de enamorar a Matilde: primero, equivoca el número de la casa de ésta, lo que le lleva a rondar otra diferente (para disgusto de la joven); luego, confunde a Matilde con su hermana y le declara a ésta su amor; y más tarde, creyendo que es Matilde la que toma el fresco en el balcón de su casa, entrega a su padre un nota en la que declara su amor, lo que provoca un terrible embrollo, puesto que éste cree que es su mujer la cortejada... Pero finalmente, las cosas terminan bien y Matilde y Mauricio se casan.

importantes de la historia ocurran en martes: el conocer a Aurora, su relación con ésta, la boda, el reloj atrasado y el descubrimiento de la verdadera apariencia física de ella. Aunque en el desarrollo de las acciones haya una mínima intervención humana (el engaño orquestado por Aurora y su hermano), ello no explica ese cúmulo de casualidades. Tras la historia hay una lógica, extraña a la racional, que sitúa el relato en el terreno de lo fantástico. La simple casualidad es sustituida por una causalidad incomprensible y fatal.

Como vemos, Selgas desarrolla en el prólogo comentado y en los cuentos que le siguen una concepción absolutamente moderna de la literatura fantástica, que coincide con los análisis que realizaron años después algunos de los principales teóricos del género, como es el caso del escritor norteamericano H. P. Lovecraft, quien, en su ensayo *Supernatural Horror in Literature* (1939), señaló que el gusto por lo fantástico, es decir, esa tendencia patente en el ser humano hacia lo sobrenatural

se ve naturalmente acrecentada por el hecho de ir íntimamente unida a la incertidumbre y el peligro, convirtiendo de este modo cualquier tipo de mundo desconocido en un mundo amenazador y lleno de posibilidades malignas. Cuando a esta sensación de temor y maldad se sobreañade la inevitable fascinación de lo curioso y lo asombroso, surge un compuesto de emoción intensa y provocación imaginativa cuya vitalidad ha de durar necesariamente tanto como el propio género humano (pp. 9-10).

Advirtiendo, además, que para expresar estas sensaciones, el relato fantástico

debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas, y el asomo expresado con una seriedad y una sensación de presagio que se van convirtiendo en el motivo principal de una idea terrible para el cerebro humano: la de una suspensión o transgresión maligna y particular de las leyes fijas de la Naturaleza que son nuestra única salvaguardia frente a los ataques del caos y de los demonios de los espacios insondables (p. 11).

Todas las ideas apuntadas por Selgas en el prólogo a *Escenas fantásticas* (1876), aparecen desarrolladas de forma mucho más explícita en el prefacio a su segundo volumen de relatos fantásticos, *Mundo invisible* (1877).⁷⁵⁶ Titulado, con un

⁷⁵⁶Los cuentos que forman *Mundo invisible* son casi novelas cortas por su gran extensión: «Mundo, demonio y carne» tiene 113 páginas (pp. 21-133), «Rayo de sob», 114 (pp. 135-248), y «Dos muertos vivos», 135 (pp. 249-383).

doble sentido que enseguida desvelaré, «Origen de este libro» (pp. 7-18), dicho prefacio se inicia con las siguientes palabras:

No le preguntéis a la ilustración de nuestro siglo si realmente existen las regiones impenetrables del mundo sobrenatural, porque os expondréis a esa crítica muda y humillante que consiste en un ligero fruncimiento de la boca, que os dará por toda respuesta la sonrisa de su compasión, y que en suma viene a decir: ¡Oh, qué deplorable ignorancia! (p. 7)

A lo que Selgas añade:

Ya sé yo que esta demostración mímica no ha de llevar a vuestro ánimo la luz del convencimiento, y que, quieras que no quieras, seguiréis pensando que algo hay de tejas arriba que suele meterse en las cosas que pasan de tejas abajo, valiéndose de medios que escapan a la perspicacia de la sabiduría humana (pp. 7-8).

Como vemos, Selgas insiste de nuevo en la idea de un orden extraño e incomprensible para la razón humana (lo que «hay de tejas arriba»), que altera el curso normal de las cosas en el mundo real, es decir, el funcionamiento ordinario del mundo objetivo («las cosas que pasan de tejas abajo»). Y esa realidad sobrenatural es un fenómeno que la ciencia no contempla, puesto que «lo que ella no puede explicar de algún modo, no puede existir de ninguna manera» (p. 8).

Pero esa misma ciencia que descrea de lo sobrenatural, nos tiene reservadas —tal y como había ejemplificado en el prólogo anterior— diversas maravillas y prodigios naturales, que, si bien aún no se han realizado, no tardarán en conseguirse. Prodigios que he decidido copiar aquí por el humor con que son descritos y por su proximidad a la ciencia ficción:

[la ciencia] nos tiene prometida la eternidad del hombre sobre la tierra por la virtud específica de agentes naturales que se descubrirán en su día. Del mismo modo nos ofrece la reproducción de la especie humana por medio de la agricultura, método sencillo que se reduce a sembrar en terrenos fértiles el polvo de los cementerios. Además, nos anuncia la resurrección de la carne que habrá de verificarse sin más intervención que el poder de combinaciones químicas (pp. 8-9).

La ciencia autoriza, pues, a creer en sus «inauditos prodigios», en sus propios milagros, pero, sin embargo, no accede a hablar del mundo sobrenatural, por lo que es inútil tratar de convencerla de que «más allá de las realidades del mundo en que nos movemos existe un poder invisible que puede trastornar o suspender el

poder del universo, según convenga al fin a sus misteriosos designios» (p. 9). Un poder que, además, nada tiene que ver con lo numinoso, es decir, con lo religioso.

Selgas se burla, pues, de esa ciencia empírica que, nacida bajo los auspicios de la Ilustración y el Racionalismo del siglo anterior, pone en entredicho la explicación de la realidad que ofrecían la religión y la superstición (las explicaciones tradicionales), pero que, a la vez, admite prácticas que no son otra cosa que nuevas formas de credulidad y superstición:

La ilustración que alcanzamos no le consiente creer en la piadosa comunicación establecida entre Dios y los hombres, en cambio ahí está el *espiritismo* que le abre, como si tal cosa, las puertas del otro mundo y le facilita las más íntimas cordialidades con todos los muertos. Suprimid lo milagroso y habréis allanado el camino a todas las abominaciones y a todos los absurdos (p.10).

Sin embargo, a pesar de los designios de la ciencia, el género humano no renuncia a su creencia en la existencia de un mundo sobrenatural invisible:

Podréis arrancarle la fe, podréis borrar en su corazón la imagen esplendorosa del Dios omnipotente, pero no conseguiréis nunca sustraerlo al influjo de su credulidad. Si no cree en las apariciones milagrosas, creará en las visiones mágicas, si no cree en los santos creará en los magos (p. 10).

Puesto que, para Selgas, es evidente que sigue habiendo algo en la realidad que escapa a la ciencia, a la razón:

Ello es que experimentamos imperiosa necesidad de transportar nuestros deseos, nuestras esperanzas y nuestros temores a un mundo desconocido que no es el mundo que habitamos. [...]

¿Y que se va a hacer contra esa manía incurable del género humano? No se contenta con el mundo y con la vida puramente material a que la ciencia moderna quiere reducirlo, y saltando por encima de tanta sabiduría se empeña en ver con los ojos de su alma las profundidades del mundo sobrenatural. Mundo que los incrédulos ven lleno de sombras, los malvados lleno de tormento, los justos lleno de esperanzas (pp. 12-13).

Un perfecto ejemplo de esta idea lo podemos encontrar en el tercer cuento de este volumen, «Dos muertos vivos»: en el pueblo donde transcurre parte de la acción se encuentra una misteriosa sima que aterroriza a los lugareños por sus extrañas características (tiene una profundidad insondable, los faroles que se

descuelgan por el agujero se apagan al llegar a los ocho metros), que todos creen de índole sobrenatural, a pesar de su sencilla explicación científica:

Un sabio hubiera explicado minuciosamente la existencia de la sima y los fenómenos que la hacían tan misteriosa; mas los esfuerzos científicos de este sabio no habrían conseguido despojarla, a los ojos de las gentes sencillas, del prestigio que sobre ellas ejercía.

[...] aquella sima sin fondo, impenetrable a la luz, habría seguido siendo un pozo misterioso, un abismo lleno de sombras, de espectros y de horrores.

¿Y qué? ¿No hay allí ojos que han visto salir de la sima fantasmas, unas veces blancos, otras veces negros? ¿No hay oídos que han escuchado llenos de terror lamentos y sollozos, ruidos de cadenas, aullidos, carcajadas? ¡La ciencia!... Bueno; sí, señor, los hombres saben mucho, mucho; pero, vamos, no lo saben todo, la sima es la sima, oscura como boca de lobo, y profunda como abismo sin fondo.

[...] Aquella boca muda y aun sorda, podía ser muy bien el camino espantoso de un mundo desconocido (p. 270).

En la segunda parte del prólogo, Selgas se pregunta por el origen de esos mundos fantásticos: «¿son ridículas supercherías de nuestros sentidos o vanas alucinaciones de la ignorancia de todos los pueblos y de todos los tiempos?» (p. 14). A lo que Selgas se contesta, recogiendo las ideas planteadas en el prólogo a sus *Escenas fantásticas*, que esa «tendencia invencible del espíritu humano hacia toda maravilla» es una intuición, un presentimiento y, a la vez, «el testimonio permanente del mundo sobrenatural» (p. 14):

Para inventar la palabra, dice Rousseau, fue preciso la palabra; pues bien, para que la imaginación creara los mundos de los fantasmas, de las apariciones y de los oráculos, debió tener alguna idea, digámoslo así, algún relámpago del mundo sobrenatural, porque la imaginación es ciertamente una loca, pero no es privilegio de ninguna locura crear lo que le es desconocido (pp. 14-15).

De las palabras de Selgas podemos deducir una idea fundamental: gracias a las revelaciones parciales de la intuición (que la razón no comprende) nos podemos asomar momentáneamente a esa otra realidad. Y digo momentáneamente porque el conocimiento intuitivo de ese orden extraño que se esconde detrás del natural y objetivo, siempre será un conocimiento superficial, puesto que la lógica de esa otra realidad escapa a una explicación racional según nuestro modelo mentales.

El final del prólogo sirve de perfecta antesala a los cuentos que le siguen, puesto que Selgas nos introduce en ese mundo invisible que da título al volumen,

desvelando también el origen del libro en cuestión: su autor nos narra cómo descubrió sobre su mesa un pliego en el que antes no había reparado y del que nadie sabía cómo había llegado hasta allí. El pliego, además, tiene unas características físicas cambiantes que violan las leyes físicas de nuestro mundo, puesto que cambia de color y de peso: primero es blanco, luego amarillo y después rojo, «un rojo que llameaba, que hervía, en cuyo fondo las letras que formaban mi nombre se alargaban y se encogían, retorciéndose unas con otras, como si estuviesen vivas» (p. 17); el pliego, además, pesa mucho en su mano izquierda y, sorprendentemente, en la derecha apenas nota su peso. Sin embargo, Selgas se muestra escéptico ante el estado cambiante del extraño pliego, achacándolo todo al estado deplorable de sus nervios (explicación recurrente en la literatura fantástica, sobre todo en la publicada durante el último tercio del siglo, en pleno auge de la psiquiatría).

Pero una vez abierto el sobre, Selgas acaba aceptando el origen sobrenatural del mismo, puesto que no encierra una carta sino un manuscrito,⁷⁵⁷ cuya letra le es desconocida, en el que se encuentran los tres cuentos que forman el libro: «Este manuscrito es el que forma el presente volumen que entrego a la jurisdicción ordinaria del público, para que se ría o se asombre según lo tenga por conveniente» (p. 18).

El manuscrito incluye, como digo, los tres cuentos que el lector tiene en sus manos, y que son una muestra palpable de esos mundos invisibles de los que Selgas habla en su prólogo. Una maniobra muy interesante que trata de incorporar el mundo de la ficción al prólogo mismo (puesto que es el propio Selgas el que habla y no un narrador de ficción) y que busca un efecto evidente: demostrar al lector que lo sobrenatural no invade tan sólo las páginas de los cuentos (lo ficticio) sino que se ha introducido en la realidad de su autor (lo real).

Los tres relatos le sirven a Selgas para ilustrar —y, por decirlo de algún modo, «confirmar»— las ideas vertidas en el prólogo. Al lector ya sólo le queda asombrarse o reír ante ellos, es decir, creer o no creer en lo que las historias le

⁷⁵⁷Esa revelación podría ser un remedo, aunque la situación no es la misma, del final de «Der goldene Topf» (1814), de Hoffmann, donde el narrador refiere lo siguiente: «cuando aquella [visión] se desvaneció como una niebla, encontré todo el relato escrito en un papel, sobre la mesa cubierta de terciopelo violeta» («El puchero de oro», p. 154; cito de la traducción de Berta Vias Mahou, 1998).

muestran. Quizás esa referencia a la recepción cómica del lector no sea más que una maniobra distanciadora más para insistir en la idea de que esos relatos *no* son obra suya.

El primer cuento del volumen se titula «Mundo, demonio y carne», y desarrolla un motivo fantástico clásico, aunque narrado de forma no explícita: el pacto demoníaco. Elías, hombre derrochador como pocos, se va a casar con la hija de un rico banquero, el cual pone como única condición para aceptar la boda que la dote de ésta (un capital que Elías parece esperar con verdadero anhelo) debe ser igual a la cantidad de dinero que el marido aporte al matrimonio. Pero Elías está arruinado y, como no ve otra solución posible, opta por acabar con esa situación de una forma honrosa, ya que «consideraba la pobreza como la sepultura de los que mueren y continúan respirando por la mera tenacidad de los pulmones» (p. 49). Así pues, el suicidio se le plantea como única solución, aunque también pasa otro pensamiento por su cabeza:

Solamente el demonio sería capaz de sacarme de este atolladero. Dicen que es un personaje bastante listo, poco escrupuloso y que suele servir a sus amigos. Ah, caballero, si tuviera usted la bondad de entenderse conmigo, puede ser que hiciéramos un buen negocio. Pero sospecho que ha de ser usted una de tantas reputaciones usurpadas, cualquiera hombre de nuestro siglo le da a usted cien vueltas en menos de un minuto (p. 54).

Casualmente, en el momento en que Elías va a suicidarse, aparece un amigo suyo al que hace mucho tiempo que no veía: Ángel, el hijo de su nodriza, quien afirma venir del «otro mundo» para evitar que Elías se mate y ayudarle a conseguir todos sus deseos, aunque sus ganancias serán siempre a costa de los pesares de los demás.⁷⁵⁸ Es por esto que antes me referí al pacto demoníaco narrado por Selgas como un pacto no explícito, puesto que no sigue sus cauces habituales: invocación, entrevista con el demonio y firma del contrato. Hasta las últimas líneas del relato el lector no sabe a qué carta quedarse, es decir, si aceptar el —implícito— pacto satánico (eso situaría la historia en el terreno de lo sobrenatural) o si todo se trata de un acción puramente humana, en la que la casualidad también tiene su papel.

⁷⁵⁸ Ese motivo se repite en otros muchos cuentos fantásticos, como, por ejemplo, «The Bottle Imp» (1889; «El diablo en la botella»), de R. L. Stevenson, y «The Monkey's Paw» (1902; «La pata de mono»), de W. W. Jacobs.

Aún así, es interesante comprobar cómo el tema del pacto satánico se trata desde una perspectiva muy alejada de la que caracteriza al cuento gótico tradicional.

Gracias a la ayuda de Ángel, Elías logra conseguir el dinero necesario para su boda, se casa y con el paso de los años se va haciendo cada vez más rico, a la vez que el amor desaparece de su matrimonio, pues se hace evidente que ambos se han casado por dinero. Y todo esto conduce a un inevitable y trágico desenlace: Elías mata a su mujer y luego se suicida.

Si en todo lo narrado hasta ese momento no hay nada explícitamente sobrenatural⁷⁵⁹ (lo fantástico está más en el tono utilizado en la narración que en los mismos hechos narrados), el final del cuento desemboca en el terreno de lo puramente fantástico: muerto Elías, una sombra surge del seno de la tierra —su amigo Ángel—, quien aferrado a su cadáver grita, amenazando al cielo, «Atrás... atrás... ya es mío» (p. 133), hecho que confirma lo que durante todo el relato no pasaba de ser una mera suposición: Ángel es el demonio.

El segundo relato se titula «Rayo de sol» y su elaboración, en lo que se refiere al género fantástico, es mucho menos afortunada, puesto que lo sobrenatural es racionalizado al final (el fantasma que aparece todas las noches es un ser humano real que se introducía en la casa para entrevistarse a escondidas con su amada), lo que elimina el posible efecto fantástico de la historia: nos encontramos ante un claro ejemplo de lo que he dado en llamar lo «fantástico explicado».⁷⁶⁰

El tercer y último cuento del volumen, «Dos muertos vivos», es mucho más interesante que el anterior, puesto que su desenlace se precipita, como en el primero, hacia el terreno de lo fantástico puro. En este relato se nos narra la historia de un doble crimen, en cuya resolución van a intervenir decisivamente los dos asesinados.

Así, se nos narra cómo los dos cadáveres (Rosalía y su amante), viendo que Raimundo Guillén, su asesino, sigue libre, toman cartas en el asunto, apareciéndose a éste y a sus amigos en varias ocasiones, en virtud, aparentemente, de un pequeño

⁷⁵⁹Así, antes de la fantástica revelación final, podríamos pensar, por ejemplo, que el dinero que recibe Elías no tiene un origen sobrenatural (pacto demoníaco), sino que se lo presta su amigo Ángel.

⁷⁶⁰Como es habitual en muchos relatos de este tipo, aunque el efecto fantástico desaparece al final, su atmósfera y su tono juegan con los tópicos del género y hacen creer al lector —durante el proceso de lectura— que se halla ante un verdadero cuento fantástico.

y casual rito, nacido de una broma: en una conversación acerca de los muertos y de la posibilidad de que éstos salgan de sus tumbas, uno de los amigos del asesino brinda «porque todo cadáver que tenga alguna queja pendiente en este mundo, venga a pedir justicia y se haga visible a los ojos de todos» (p. 322). Tras ese brindis, y como en cualquier buen cuento de terror, la luz de la habitación se apaga unos instantes, a lo que el citado personaje exclama: «Nuestro brindis ha resonado en el otro mundo y la eternidad nos contesta», algo que considera natural puesto que han brindado «con un *anisete de Burdeos* capaz de resucitar a un muerto» (p. 323).⁷⁶¹

Tanto el narrador como los personajes del relato (el asesino y sus tres amigos) revelan continuamente su escepticismo ante lo sobrenatural. Así, por ejemplo, en un momento clave del cuento, cuando parece evidente que la asesinada Rosalía ha vuelto a la vida, el narrador manifiesta su incredulidad y, lo que es más interesante, la de sus lectores (utiliza para ello la primera persona del plural), ante una idea que considera imposible para unas mentes contemporáneas a la suya: «nosotros, por estupendo que sea el caso que se nos presenta, somos bastante despreocupados para creer que la misma Rosalía haya vuelto a la vida... Bah... los muertos no resucitan» (p. 336), demostrando a continuación, mediante un sencillo análisis lógico, lo absurdo de esta idea.

El propio Guillén, que acabará por convencerse (así como sus tres amigos) de la certeza de la vuelta a la vida de Rosalía, no cesa durante buena parte del cuento de manifestar su incredulidad acerca de que lo sobrenatural pueda darse en la (su) realidad:⁷⁶²

No puede ser, decía, yo soy un insensato; los muertos no resucitan, no han resucitado nunca, no pueden resucitar... ¿Soy acaso un niño a quien se le puede asustar con cuentos de apariciones?... ¡Quién cree ya en esas vejeces de la ignorancia!... (p. 339)

⁷⁶¹ Como ya señalé anteriormente, y como puede comprobarse con la lectura de este cuento, lleno de ironía y bromas acerca de los muertos, Selgas es muy proclive a introducir el humor en sus relatos, incluso en escenas auténticamente terroríficas, como recurso distanciador (en este caso, para mostrar el escepticismo del personaje ante lo sobrenatural).

⁷⁶² Una reflexión en la que suelen insistir, por ejemplo, los protagonistas de los cuentos de Poe (recuérdese el inicio de «The Black Cat», reproducido en capítulos anteriores).

Sin embargo, a pesar de esas continuas manifestaciones de su escepticismo, lo sobrenatural aparecerá efectivamente en el relato, permitiendo, además, la resolución de la historia, puesto que los espíritus de los asesinados, viendo que nada logran con aparecerse a Guillén (quien no quiere confesar su crimen) y a sus amigos, deciden entrevistarse ellos mismos con el juez que lleva la instrucción para narrarle todo lo que ocurrió en relación a su muerte, presentándose, así, como testigos del crimen. La declaración de los muertos, referida después por el juez a Guillén, acaba por obligarle a confesar sus crímenes.

Como he tratado de demostrar, lo que Selgas pone de manifiesto en sus prólogos y desarrolla después en sus relatos, es una idea que tiene que ver mucho con la concepción fantástica de Poe: bajo la realidad ordinaria (tanto la exterior como la interior al hombre) subyace una dimensión desconocida e inexplicable que aflora en determinadas ocasiones, y que rebate esa visión empírico-racional del mundo que la ciencia positivista propugnaba.

Otro de los autores fantásticos, en la órbita de Edgar Allan Poe, más interesantes de la década de los 70 fue Pedro Escamilla, quien no cultivó únicamente dicho género, puesto que fue uno de los escritores españoles más prolíficos del siglo XIX: según refiere Cazottes [1983], su producción cuentística se eleva a unos 400 relatos, publicados en *El Álbum de las Familias*, *La Ilustración de los niños*, *La Lectura para Todos*, *La Moda Elegante Ilustrada*, *El Museo Universal* y *El Periódico para Todos*. En esta última revista se concentra la mayor parte de obra narrativa breve: 376 cuentos. A ello hay que añadir que Escamilla «escribió mucho [...] y con extraordinaria facilidad obras para el teatro (entre 35 y 40) y a lo menos 34 novelas (de 1859 a 1886) publicadas en libro o en folletín. Puede ser que haya escrito todavía más porque parece que firmó a veces con el seudónimo Félix X» (Cazottes 1983:14).⁷⁶³

A pesar de la utilidad del artículo de Cazottes [1983], puesto que ofrece una interesante información bibliográfica sobre la producción cuentística en general de

⁷⁶³Véase también Cejador (t. VIII, pp. 294-295 y 297-298) y Ferreras [1979:139], aunque este último advierte que otro escritor, Julián Castellanos y Velasco, «al parecer (aunque no estoy muy seguro) empleó el seudónimo de *Pedro Escamilla*». Aunque ya sabemos lo que ocurre con muchas de las informaciones que Ferreras incluye en sus libros.

Pedro Escamilla, sorprende la afirmación que hace en relación a la presencia de lo fantástico en su obra: «En los 262 títulos de estos cuentos [en su artículo sólo hace referencia, incomprensiblemente, a los relatos publicados en *El Periódico para Todos* que llevan los subtítulos explícitos de “cuento”, “leyenda” o “tradición”], llama la atención la escasez de lo maravilloso o fantástico. Si se ponen de lado los títulos de carácter religioso con los milagros de la Virgen o las intervenciones del diablo, tan sólo en 8 títulos acude Escamilla a lo que representa el cuento por antonomasia con el “duende”, el “coco”, el “fantasma”, “el pastor de la estrella” o la “golondrina de oro”» (p. 17).

Cazottes, quien confunde lo fantástico con el cuento maravilloso de origen folklórico (de ahí la referencia al duende o al coco), no puede andar más equivocada en su afirmación, puesto que la producción fantástica de Escamilla, por lo que he podido averiguar hasta ahora, se compone de 59 relatos, todos ellos publicados, a excepción de los tres más antiguos (*vid.* Apéndice II), en la revista *El Periódico para Todos*. De dicha producción fantástica, 24 de los textos son cuentos legendarios (lo que demuestra el interés, no sólo del autor sino de los editores y el público, por dicho subgénero fantástico) y el resto manifiesta un tratamiento de lo fantástico cercano tanto a lo gótico como a Poe y algunos de los autores surgidos en la estela del escritor americano, como, por ejemplo, Erckmann-Chatrian.

Antes de entrar a fondo en el análisis de los relatos que mejor ilustran el arte fantástico de Escamilla, quisiera detenerme brevemente en otros de sus textos — también fantásticos— que desarrollan el motivo del «fatalismo», ya comentado al estudiar la narrativa de José Selgas. La particularidad de estos relatos es que Escamilla acentúa el tono humorístico presente también en Selgas, aunque, como sucedía en la obra de dicho autor, sin perder un ápice su sentido ominoso.

Uno de los mejores cuentos de este tipo es «¡¡¡Su retrato!!! Cuento» (1881). En él, el narrador refiere que de niño le regalaron el día de Reyes una gramática latina. En su interior encuentra un retrato que representa a «una señora muy fea y ya de alguna edad» (p. 6), que, a pesar de la repulsión que le produce, decide conservar. Pasan los años y cada vez que le sucede alguna desgracia (las mujeres le dan calabazas, se rompe una clavícula, etc.) «aquél retrato fatídico y espeluznante me salía al paso, [...] cual si una fuerza impulsiva y misteriosa le hiciese salir del fondo del cajón de mi mesa de noche para gozarse en mis padecimientos morales y

materiales, pues siempre me miraba con el mayor sarcasmo, con el más pronunciado descaro, y a veces se me figuraba que se permitía hacer ciertos gestos, vedados a las miniaturas» (pp. 6-7). A ello añade que «Muchas veces, en el paroxismo del furor, le tuve en la mano, dudando entre hacerle añicos o arrojarle por la ventana. Y siempre me contenía algo superior a mis deseos, algo que yo no acertaba a explicarme, como si aquel pícaro retrato ejerciese alguna influencia en mi destino» (p. 7).

Finalmente, el narrador refiere que se casa y que su mujer acaba convirtiéndose en un ser insoportable. Después de un tiempo de casados, su mujer muere y eso le obliga a conocer a su suegra: «Un día apreció la madre [...]. Al verla [...] me estremecí de pies a cabeza, y exhalé un grito, un grito agudo y terrible, como esos que se exhalan en las novelas. Aquella mujer era... mi mala sombra: era el original del retrato que había hallado en la gramática» (p. 7). La acumulación de casualidades, su lógica indescifrable, conduce la historia hacia un desenlace evidentemente fantástico.

Otro relato semejante es el titulado «¡En viernes! Cuento» (1878), cuyo precedente más claro lo tenemos en «Día aciago» (1877), de Selgas. El relato refiere la historia de un personaje que tiene horror al viernes (día fatídico en la cultura anglosajona, pero no en la española, lo que podría hacernos pensar en una inspiración extranjera para dicho relato). Como es de esperar, todas las desgracias que le ocurren al protagonista tiene lugar en semejante día. El relato desemboca en el humor más negro, al advertir el narrador que el protagonista, harto de una vida plena de infortunios, acaba suicidándose: «Y lo más extraño del caso fue que el día que escogió el suicida para atentarse contra su existencia, *era viernes*» (p. 520).

Un cuento muy semejante al anterior, y cuya dependencia de la obra de Selgas podría postularse (incluso por la homonimia del título), es «El número 13. Cuento» (1879). El narrador nos introduce en el relato con un sugerente comentario: «A propósito de esta preocupación, voy a contaros una historia verídica, aunque no lo parezca, de la cual me guardaré muy bien de sacar la consecuencia de que el trece es un número siniestro» (p. 187). El relato se centra en la historia de Juan, un individuo obsesionado por el número 13, puesto que todo parece indicar que su vida ha estado y está gobernada por ese número fatal: nació un día 13, se rompió una pierna en un día 13, fue el soldado número 13 de su

regimiento, en unos disturbios recibió 13 heridas, etc. Su obsesión es tal que le lleva a rechazar el dinero que le ha tocado en la lotería porque jugó, sin saberlo, al número 13. Pero las cosas empiezan a irle de mal en peor —pierde el trabajo, no consigue uno nuevo, pasa hambre— y toma la determinación de cobrar el citado premio. Pero cuando ya tiene el dinero en sus manos y se dispone a gastarlo, el coche en el que viaja choca con otro y Juan muere en el accidente. La última información transporta al lector del simple humor negro al más puro efecto ominoso: el número identificador del coche que chocó contra el de Juan es el 13.

Otros relatos de Escamilla donde se juega también con el tema de la fatalidad, añadiendo unos toques de humor negro, son «El tiesto de claveles. Historia que parece cuento» (1880), «La posada de la tuerta. Cuento» (1881) y «Los calamares» (1882).

Como hemos visto, en todos estos relatos, lo fantástico surge de la conjunción desacostumbrada de unos hechos que, de forma independiente, y lejos de esa contumaz repetición, calificaríamos de normales.

Pero si bien estos relatos son interesantes, las mejores y más representativas muestras de las habilidades fantásticas de Escamilla las vamos a encontrar en aquellos relatos en los que lo sobrenatural se introduce de forma explícita en la vida cotidiana de los personajes, relatos que no admiten otra explicación, como enseguida podremos comprobar, que la sobrenatural.

Escamilla suele construir algunos de sus mejores relatos fantásticos a torno a un cuadro, cuya pintura tiene siempre un efecto ominoso, que puede materializarse de formas muy diferentes: en unos casos, el retrato en él pintado representa a un personaje que se convertirá en una presencia importante en la vida del protagonista; en otros, el efecto se basa en la animación de los personajes u objetos representados en un cuadro; y en otras ocasiones, la imagen reproducida en el cuadro se convierte en una predicción que acabará cumpliéndose después.⁷⁶⁴

⁷⁶⁴Véanse los siguientes relatos: «La mosca. Cuento» (1873), «El país de un abanico. Cuento» (1873), «El cuadro de maese Abraham. Cuento» (1873), «El oficio de difuntos. Aventura extraordinaria» (1873), «El reloj» (1874), «La casa maldita. Cuento» (1875), «El retrato de mi tío. Cuento nocturno», (1877) y «La muerte de Judas. Cuento» (1879). Incluso en algunos de sus relatos legendarios, Escamilla recurrió al citado motivo: «El gaitero de la aldea» (1873), «La cabeza de San Pablo. Tradición extraordinaria» (1873) y «La Virgen de la Víspera. Tradición» (1882). Vicente Blasco Ibáñez publicó un relato fantástico que también tiene que ver con ese motivo: «La muerte de Capeto» (recogido en *El adiós de Schubert y otros cuentos*, Valencia, 1888). Nicolás, el narrador, cuenta cómo tras la Revolución Francesa se alistó con su amigo Teodoro,

Podemos hallar interesantes precedentes, unos más directos que otros, de estos cuentos de Escamilla: «La Cafetière» (1831) y «Omphale» (1834), ambos de Gautier; el célebre «The Oval Portrait» (1842), de Poe; y «L'esquise mystérieuse» (recogido en *Contes fantastiques*, 1860) de Erckmann-Chatrian, al que luego volveré.⁷⁶⁵ A estos relatos podría añadirse también *La sombra* (1871), de Galdós, pero como demostré en mi análisis de dicha obra, la animación de la figura de Paris puede no ser más que una simple fantasía de la mente de Anselmo, producto de sus celos obsesivos. Y a diferencia de la narración de Galdós, en los relatos de Escamilla, como en los anteriormente citados, no hay lugar para la duda, para la *hésitation* todoroviana: lo sobrenatural se convierte en realidad efectiva porque todos ellos presentan una evidencia final que demuestra que lo fantástico ha ocurrido de veras.

Uno de los mejores ejemplos de este tipo de relatos lo encontramos en «El cuadro de maese Abraham. Cuento» (1873). El narrador-protagonista refiere que en una de sus habituales visitas a la tienda de antigüedades del judío Abraham, mientras examina un lienzo, le interrumpe uno de sus criados, que ha ido en su busca para entregarle una carta de su tío Celedonio. En ella, éste le invita, por tercera vez, a que acuda a la aldea en la que vive (el cuento se desarrolla en Madrid), puesto que allí le tiene preparado un casamiento ventajoso, «conminándome con su eterna maldición si no acudía y con desheredarme» (p. 616). El narrador, como en otras ocasiones, no hace caso de su tío, y añade el siguiente comentario: «No vayáis a tomar esto por una digresión; los hechos que han de seguir os probarán lo contrario» (p. 616).

Aunque el cuadro que está examinando no es más que una tela totalmente cubierta de una pintura color chocolate, le fascina de tal manera que se ve obligado a comprarlo, acción que va acompañada de una reflexión tópica en el género fantástico: «Yo no soy supersticioso, pero creo que en aquel momento estaba

un gran pintor, para luchar por defender la República. En cierto momento, Teodoro presiente que va a morir y encarga a su amigo que pinte un cuadro que él siempre deseó realizar: el guillotinado de Luis XVI. Nicolás acepta el encargo, pero duda que logre llevarlo a cabo, puesto que es un pésimo pintor. Pero al morir Teodoro, su espíritu mueve la mano y el pincel de Nicolás, que pinta un gran cuadro con un sólo defecto: todos los personajes tienen la cara de su amigo.

⁷⁶⁵En años posteriores a la publicación de la obra de Escamilla, es inevitable referirse, en relación a dicho tema, a la célebre novela *The Picture of Dorian Grey* (1890), de Oscar Wilde

pasando alguna cosa extraña entre Abraham, el cuadro y yo; algún misterio de esos que solamente se explican por el fluido magnético de lo desconocido» (p. 616). Abraham, que no ve otra utilidad para el lienzo que convertirlo en cortina, se lo vende por una peseta, pues él, a su vez, lo había comprado baratísimo a un peregrino que venía de Tierra Santa.

Una vez en casa, el protagonista trata de lavarlo, puesto que tiene el inexplicable presentimiento de que allí hay algo oculto. Pero después de muchos esfuerzos, la masa compacta de pintura no presenta ningún objeto a su vista.

Cuando ya da por inútil cualquier intento de limpiarlo, recuerda el consejo del judío y coloca el lienzo como cortina en una ventana de su habitación. Poco después se acuesta y se duerme profundamente. Entonces, asiste a una extraña escena —«¿Soñé?... ¿O vi lo que creí soñar?»—, se pregunta (p. 616)— en la que primero ve cómo los rayos de la luna se filtran a través de los agujeros que hay en el lienzo. Poco después, una imagen se va haciendo nítida y aparece ante sus ojos una montaña coronada de nieve, rodeada de huertos y aldeas. En uno de los pueblecitos ve una casa blanca, en cuya puerta hay un hombre sentado, que identifica con su tío Celedonio, enseñándole una carta a una mujer, «cuyo semblante no pude soñar» (p. 616). A lo lejos ve también al viejo Abraham, «riéndose de aquel cuadro» (p. 616).

El narrador despierta a la una del mediodía y comprueba que la pintura que cubría la superficie del cuadro, después de estar varias horas expuesta al sol, se ha desprendido, y que bajo ella ha aparecido el retrato de una mujer, cuya increíble belleza le deja absolutamente fascinado.

Esa noche, vuelve a soñar con el mismo paisaje, pero algo ha cambiado en él, puesto que ya no ve a nadie en la calle y de la casa del tío Celedonio surge un resplandor siniestro: «no era el tranquilo resplandor del hogar, ni el alegre de una fiesta... tenía algo de la luz del cirio velado de las alas de la muerte... Esa cosa, en fin, que alumbra, y sin embargo no puede llamarse claridad» (p. 617).

Al cabo de un mes, recibe la visita de su tío. Éste le regaña y le dice que ya no es digno de su cariño por haber rechazado a Teresa, la bella joven que le tenía reservada como esposa. Para defenderse, el protagonista le dice que no ha aceptado la proposición de su tío porque está perdidamente enamorado de otra mujer, la que aparece retratada en el cuadro que adorna su habitación. El tío mira

entonces el retrato y acusa a su sobrino de tratar de burlarse de él, porque la mujer del cuadro no es otra que la propia Teresa. Loco de alegría, el protagonista le propone a su tío ir a reunirse rápidamente con ella, pero éste le comunica que ha muerto. Con esa terrible revelación, fruto también de una aparente y fatal casualidad, termina la historia.

La construcción del relato de Escamilla es muy interesante. Una acción trivial como la compra de un cuadro desencadena una historia que, estructurada en función de un aparente cúmulo de casualidades, desemboca en un efecto absolutamente inquietante sobre el lector, que genera multitud de preguntas irresolubles: ¿cómo explicar ese increíble azar que lleva al protagonista a comprar un cuadro bajo cuyas viejas capas de pintura aparece la mujer con la que su tío quiere que se case? ¿Cuál es el verdadero origen del cuadro, que Abraham advierte haber comprado a un peregrino que venía de Tierra Santa? Pensemos, además, que el cuadro genera en el protagonista diversos sueños, el segundo de los cuales tiene un carácter predictivo relacionado inequívocamente con la muerte, puesto que en él la imagen entrevista la primera noche ha cambiado radicalmente: ya no hay ningún personaje en la calle y de las ventanas surge un resplandor siniestro, una imagen que, al final del relato, interpretaremos como símbolo evidente de la muerte de Teresa.

Pero hay otro elemento, éste perteneciente al primero de sus sueños, que adquiere, por su condición de inexplicable, y a la luz de lo comentado, una dimensión indudablemente ominosa: me refiero a la presencia del judío Abraham, acercándose a la casa y «riéndose de aquel cuadro» (p. 616). Una imagen que nos hace pensar —y aquí yo creo que Escamilla juega también con elementos hoffmannianos— en la posibilidad de que dicho personaje tenga algo que ver en todo aquello (claro que cabe la posibilidad de que no sea más que una simple imagen ilógica, como muchas de las que pueblan nuestros sueños, despojada de cualquier simbolismo), lo que nos lleva a preguntarnos si es también casualidad entonces que el judío le aconseje utilizar el cuadro como persiana —procedimiento que le permitirá ablandar la pintura y descubrir la cara de la mujer— o si hay algo más, oculto e indescifrable, en dicho consejo (su imagen en el sueño del protagonista, «riéndose de aquel cuadro», tendría, pues, una gran importancia). Recuérdese que en el momento de adquirir el cuadro, el protagonista admite sentir

que estaba «pasando alguna cosa extraña entre Abraham, el cuadro y yo; algún misterio de esos que solamente se explican por el fluido magnético de lo desconocido» (p. 616).

La casualidad, aderezada con otros elementos inexplicables, vuelve a ser, como vemos, la generadora del efecto fantástico de la historia, aunque su tratamiento difiere del recibido en los textos de Escamilla antes comentados: lo ominoso tiene aquí una presencia mucho más evidente.

«El oficio de difuntos. Aventura extraordinaria» (1873) refiere otra interesante historia fantástica relacionada con un cuadro. Ya desde su inicio, el narrador destaca lo insólito del suceso que va a narrar, pero insistiendo a la vez en su certeza: «Yo no sé hasta qué punto será lícito dudar de lo imposible. Me sugiere esta reflexión el suceso que voy a referiros, comprobado hasta la evidencia, por más inverosímil que os parezca» (p. 663).

A lo que añade un comentario muy novedoso: ya no son los alemanes, como hemos podido comprobar a lo largo de mi trabajo, los más proclives a los desvaríos fantásticos, sino los ingleses: «Es una cosa puesta fuera de duda que las ideas más descabelladas son patrimonio de los ingleses, haciendo caso omiso de los locos» (p. 663). Y la historia que va a narrar es un buen ejemplo de ello.

Su protagonista es lord Belkis, un personaje que parece una excepción a la regla antes expuesta, puesto que es un modelo de sensatez e imaginación bien mesurada. Pero todo eso se trastoca poco antes de su muerte, puesto que su última voluntad, recogida en su testamento, es un puro desatino: el encargado de componer el Oficio de Difuntos en su honor será «el gaitero holandés del cuadro de David Teniers que hay en el testero principal de mi despacho» (p. 664). Semejante deseo escandaliza a todos los que asisten a la lectura del testamento, quienes estallan en risas y consideran absurda la última voluntad del muerto, llegando a la conclusión que el buen Lord Belkis se había vuelto loco en los últimos años de su existencia.

El narrador refiere entonces que, en vida, Lord Belkis se pasaba horas enteras contemplando el citado cuadro de Teniers (que representa la fiesta de una boda, con músicos y gente danzando), y alguna vez su criado John lo había descubierto riendo e increpando a los personajes de la boda, «como si él tomase

parte en la fiesta» (p. 664). Semejante comportamiento aparece, a primera vista, como confirmación de su locura.

Como resulta imposible que el gaitero del cuadro —un ente de ficción— componga el Oficio de Difuntos, John está muy afectado, ya que eso le impide organizar un funeral al gusto de su amo. Su desesperación le produce una noche «un ensueño terrible» (p. 665): ve a su amo entre las llamas del Purgatorio pidiendo por compasión el Oficio de Difuntos para poder salir de aquel terrible lugar. Ese sueño se repite varias noches.

Una mañana, John coge el cuadro de Teniers y va a la iglesia de San Pablo, para pedirle al sacerdote que dedique la misa del día al alma de su difunto amo. Le pide también permiso para colocar el cuadro en el altar donde se celebrará la misa. El sacerdote acepta un poco a regañadientes por lo festivo de la escena representada en la pintura.

Esa misma noche, víspera de San Juan (fecha mágica por excelencia), John no puede dormir, puesto que presiente que algo extraordinario va a ocurrir. Entonces, «John creyó que no estaba solo y no se atrevía a moverse ni a respirar» (p. 666). De pronto, suenan las doce de la noche en el reloj de la iglesia de San Pablo y con el rumor de la última campanada llegan hasta él voces alegres que se cruzan despedidas. Lo que más le llama la atención es que las voces hablen en flamenco, puesto que no recuerda que en el pueblo haya nadie de esa nacionalidad. Poco después, las voces se callan y llega hasta él, sumiéndolo en el puro terror, la melodía del *De profundis clamavis...* que alguien canta con un voz muy dulce.

Entonces, John se levanta, va al despacho de lord Belkis y al posar su vista casualmente sobre el cuadro, vuelve a quedar sumido en el terror, puesto que la imagen en él representada ha cambiado radicalmente: la fiesta y los bailarines han desaparecido y sólo ve las encinas, cuyas ramas se agitan por la brisa; además, la casa que había allí pintada se ha convertido en una iglesia muy semejante a la de San Pablo, cuya puerta está abierta y puede verse el interior, donde un coro entona el Oficio de Difuntos:

aquella música era una esperanza y una maldición; parecía ejecutada por esqueletos en el osario de un cementerio: entre aquella tempestad de notas y de furiosos acordes, se veía aparecer al mismo tiempo a Dios y a Satanás, [...] la vida limitada y la vida eterna (p. 666).

Al fijar su atención en el coro, comprueba que éste lo dirige el gaitero del cuadro. Y es tal la impresión de realidad de la escena, que John estalla en un ataque de risa histérica.

A la mañana siguiente, su nieta Fanny va a buscarlo al despacho de Lord Belkis en busca de John. Y allí lo encuentra, riendo estúpidamente, con el cuadro a sus pies. En el reverso de éste aparecen las líneas de un pentagrama, cuyas notas son las del Oficio de Difuntos, que acaba siendo cantado en honor de Lord Belkis en la iglesia de San Pablo.

El relato se cierra con una palabras del narrador en las que insiste, aunque con cierto tono irónico, en la veracidad de lo narrado: «Después de esto, burlaos cuanto gustéis de lo desconocido, de lo imposible. Los ingleses en general, y los gaiteros holandeses en particular, tienen ocurrencias verdaderamente extraordinarias» (p. 666).

En este tipo de relatos contruidos alrededor de un cuadro o de un dibujo, Escamilla juega con diversas variantes, como la que nos ofrece en «El espejo. Cuento» (1875). El relato se inicia con una reflexión del narrador sobre su afición a los espejos, que no se debe, sin embargo, a la vanidad de contemplarse en ellos: «En realidad nada miro; me quedo absorto considerando las diversas fisonomías que puede haber retratado un espejo. [...] Si pudiese darse al cristal una preparación particular, por medio de la cual quedarán estampadas en su tersa y brillante superficie todos los rostros, todas las escenas que ha copiado» (p. 278). Aunque reconoce que eso es imposible.

Inmediatamente narra una historia, ambientada en Londres, en la que él tuvo un papel fundamental. Ésta comienza con una noticia en la que se informa del asesinato de una vieja borracha, en la que se indica que el homicida no ha podido ser todavía identificado.

Presentado el caso, el narrador-protagonista continúa hablando de su afición a los espejos. Así, refiere que compra uno en una prendería, cuya vieja dependienta le dice, enigmáticamente, que «aquél espejo había venido a su casa expresamente para que yo lo comprara» (p. 279). Y, realmente, se trata de un espejo que cautiva al narrador.

Una día, el protagonista debe dejar Londres y vende a un prendero sus pertenencias, a excepción del citado espejo. El mozo que ha de cargar con los

muebles le pregunta si se lleva el espejo, lo que provoca que el narrador dirija su mirada hacia dicho objeto. Entonces, queda asombrado ante lo que ve en él, puesto que el espejo ya no refleja la habitación, sino que sobre su superficie se observa otra escena, animada: en él contempla el asesinato de la vieja borracha, cuyo autor no es otro que el mozo de cuerda que está junto a él. Éste, trastornado por la visión de la que también ha sido testigo, acaba confesando su crimen. En cuanto al espejo,

rodaba por el suelo, partido en mil fragmentos, como si la escena que acababa de pintar a mis ojos le hubiera hecho avergonzarse y morir; como si el movable contorno del asesino hubiera sido de diamante y le hubiese destrozado con sus aristas (p. 280).

Este relato de Escamilla tiene, a mi entender, un claro precedente en un cuento también fantástico de Erckmann-Chatrion: «L'esquise mystérieuse»,⁷⁶⁶ recogido en su obra *Contes fantastiques* (1860), que fue traducida al español en 1872 (*Cuentos fantásticos*): el narrador relata que una noche soñó con la escena del asesinato de una pobre anciana. Al despertarse la pinta pero sin poder acabar el retrato de su asesino. La casualidad le lleva a recibir la visita de Van Spreckdal, coleccionista *amateur* y juez de lo criminal, quien se encapricha del cuadro, pese a no estar terminado, y se lo compra. Poco después, la policía irrumpe en su casa y lo detienen, acusado de asesinato. Parece ser que se ha producido el asesinato de la anciana que él ha pintado en su cuadro. Incriminado por tal prueba, acaba siendo condenado a muerte.

Mientras espera el día en que se cumplirá la terrible sentencia, el protagonista observa desde la ventana de su celda el ir y venir de las gentes del mercado vecino a la prisión. Y en la cara de un carnicero descubre el rostro del asesino que no pudo pintar en su cuadro. Entonces, el pintor traza en el muro de su celda un boceto de la escena, esta vez con la figura completa del asesino, y exige entrevistarse con el juez Van Spreckdal. El relato termina con la confesión del carnicero al enfrentarse, horrorizado, al boceto pintado en la pared.

⁷⁶⁶«El boceto misterioso» puede leerse en la antología recientemente publicada de Erckmann-Chatrion, *Hugo el lobo y otros relatos de terror*, trad. de Adalberto Aguilar, Valdemar, Madrid, 1999, pp. 13-28

Como vemos, la historia y el tratamiento de lo fantástico es muy semejante en ambos relatos: no se trata ya de la simple obsesión del protagonista, unida a un cúmulo de casualidades (que ya sabemos que no son tales), como sucede en los anteriores relatos: aquí lo fantástico se manifiesta en la terrible coincidencia entre un sueño y un hecho real del que el soñador no ha sido testigo. ¿Cómo aplicar, entonces, a un relato como el de Escamilla (o como el de la pareja Erckmann-Chatrian) el concepto todoroviano de «vacilación»? La solución del teórico francés de incluirlos en lo maravilloso (adonde les conduciría su explicación evidentemente sobrenatural) igualaría a estos textos, ambientados, respectivamente, en Londres y en Nuremberg, espacios reales y reconocibles por el lector, con los cuentos de hadas o con las narraciones de Tolkien, situadas en un mundo que nada tiene que ver con el del lector.

En relación a este relato de Erckmann-Chatrian debo advertir que pudo servir de influencia, ya fuese explícita o implícita, sobre la obra de Escamilla, dado el número de relatos en lo que un cuadro se convierte en el elemento generador de la historia y del efecto fantástico de ésta.

El último relato que he elegido de Pedro Escamilla difiere un tanto de los anteriores, puesto que en él no interviene cuadro o sueño alguno, sino que desarrolla, de un modo muy novedoso —y que podríamos situar en el ámbito ya no sólo de la obra de Poe sino de la de Maupassant—, el tema del doble. Se trata de su relato «Muérete y verás. Fantasía» (1875), cuyo título es su único elemento desafortunado, por su frivolidad, respecto al tema que desarrolla, a la vez que recuerda, aunque no tenga relación alguna, al de la célebre comedia de Bretón de los Herreros, estrenada en 1837.

Incluso el propio nombre del narrador-protagonista tiene unas claras connotaciones fantásticas, puesto que se llama Gil Asverus, deformación evidente del nombre propio del Judío Errante, según lo ha transmitido la tradición: Ahasverus o Ashaverus.

Y no sólo el nombre del protagonista tiene esa carga fantástica, sino que el protagonista mismo tiene dicha cualidad, puesto que, aparentemente, es un muerto que cuenta su propia historia. Así, el narrador refiere que el 2 de mayo de 1868 murió Gil Asverus, de origen alemán (¿nuevo uso del tópico o simple

coincidencia?), en un pueblo de León: «Ahora bien; ese difunto cuya muerte es un hecho tan comprobado, soy yo. Yo soy el mismo Gil Asverus. Pero, ¿estoy muerto?» (p. 247).

El narrador refiere entonces que una tarde tuvo un ataque y que tardó mucho en despertar. Al levantarse de la cama, oye a una criada y a un gaitero (un tipo de músico que aparece continuamente en los relatos de Escamilla) burlarse de su muerte y comentar que ese día se casa su viuda, puesto que ya han pasado seis meses de su fallecimiento, lo que lo deja absolutamente estupefacto. A eso hay que añadir que, al parecer, nadie puede verle ni oírle en sus paseos por la casa, aunque, sin embargo, él se ve reflejado en los espejos. Decide ir entonces al dormitorio de su mujer. Allí la encuentra con otro hombre, al que no puede verle la cara por encontrarse de espaldas. Éste le besa las manos, mientras ella le llama «Gil», el mismo nombre del protagonista. En ese momento, el desconocido empieza a hablar y «su voz era un recuerdo de mi acento, una entonación igual a la que yo usaba» (p. 248). Picado por la curiosidad, y terriblemente celoso, se acerca a su mujer, aparta sus manos del rostro de aquel hombre, y descubre algo alucinante, que sirve de conclusión al relato: «Aquel hombre... era yo, Gil Asverus, que pasaba al lado de Camila, la primera noche de desposado» (p. 249).

Como vemos, el tratamiento del tema del doble está más cerca de Poe que de Hoffmann. En el autor alemán, la duplicación tiene una dimensión externa a la mente del protagonista, la amenaza del doble se cierne sobre el individuo desde el exterior: así, por ejemplo, en «Der Sandmann» se crea la duda de si Coppelius y Coppola son un mismo personaje, y de si Olimpia, la autómatas, es un ser humano o un simple doble mecánico; o, como manifestación inversa del tema del doble, también en la obra de Hoffmann, podríamos destacar la pérdida del reflejo que sufre el protagonista de «Die Abenteuer der Silvester-Nacht» (remedo de Peter Schlemihl, quien pierde su sombra en la célebre novela de Chamisso). Frente a ese tratamiento hoffmanniano del doble, en Poe la amenaza se cierne sobre el individuo desde el interior de su cerebro: como nos muestra en su magistral relato «William Wilson» (1839), el doble no es algo externo y ajeno, sino un aspecto reprimido de la propia personalidad del individuo (véase Ziolkowski 1980), un proceso que alcanzará su máxima culminación en el desdoblamiento absoluto planteado en *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1885), de Stevenson. El relato de Escamilla

habría que situarlo, pues, junto a «William Wilson», aunque su factura sea un poco más descuidada que el magistral relato de Poe. Explicar ambos textos recurriendo a la locura de los protagonistas es hacerles un flaco favor a sus autores, puesto que no aparece ningún elemento explícito que pueda conducirnos a dicha explicación de carácter racional.

El interés de Pedro Escamilla por la literatura fantástica fue de tal magnitud, que llegó a incluir breves relatos de este género en textos de marcado carácter realista, como es el caso, por ejemplo, de su novela *Rosa Samaniego o la sima de Igúzquiza* (Libr. de Juan Oliveres, Barcelona, 1877), cuyo tema tiene que ver con la toma de Estella durante la guerra carlista. La «Introducción» a dicha novela funciona como un magnífico cuento fantástico, realmente inquietante, en el que Escamilla vuelve recurrir a la combinación de la pintura y el sueño. Ese breve relato narra la historia de un matrimonio, Luis y Genoveva, que vive en un pueblecito navarro, cerca de Estella. Estos han tenido recientemente una hija, cuya belleza, sorprendentemente, sume a Genoveva en una melancolía que crece en progresión a la hermosura de la niña. Y no sólo eso, sino que cuanto mayor y más bella se hace la hija, Genoveva va enfermando cada vez más gravemente.

Poco antes de morir, Genoveva le explica a su esposo el porqué de su aflicción, que tiene que ver explícitamente con el porvenir de su hija: la noche anterior a la celebración de su boda, la víspera de San Juan, insomne a causa de los nervios, Genoveva se puso a dibujar un paisaje. Al poco de haber empezado su dibujo, se quedó dormida. Tres horas después, despertó y comprobó admirada que el dibujo que ella tan sólo había esbozado, estaba completamente terminado. Todas las pruebas (no hay nadie en la casa que sepa dibujar y ella tiene los dedos manchados del polvo del lápiz) apuntan a que ha sido ella la que lo había pintado en sueños:

Guardé el papel con ánimo de enseñarle [sic] al día siguiente, y referir el hecho; pero no sé qué repugnancia invencible me lo impidió.

El dibujo no guardaba relación con mi sueño: he dicho antes que fue tranquilo, no turbado por ninguna pesadilla, y sin embargo mi inspiración artística se refería a una escena de horror.

Representaba un paisaje un tanto agreste iluminado por la luna: una especie de cañada al pie de un monte, en medio de la cual se dibujaba una cortadura del terreno en sentido diagonal; no se adivinaba si era un desnivel o la boca de un precipicio;

podía ser ambas cosas: algunos árboles a derecha e izquierda detallaban los términos de la perspectiva; en el primer plano del terreno había un hombre repugnante, con una carabina en la mano, apuntando a una muchacha de unos diez y ocho años arrodillada al borde de la cortadura, la cual, con las manos cruzadas delante del pecho y las lágrimas en los ojos, parecía implorar gracia a su verdugo (p. 13).

Genoveva interrumpe entonces su historia y le muestra a su esposo el dibujo, que nunca destruyó, y éste comprueba horrorizado que la joven arrodillada en la imagen es el retrato exacto de su hija Paulina.⁷⁶⁷ El narrador añade entonces:

La ciencia no tiene explicación para tales actos, que ejecutamos acaso bajo el influjo de circunstancias nada casuales, que obedecen a una intuición extraña y misteriosa en el porvenir de las criaturas (p. 14).

Tal y como hemos podido comprobar en los relatos comentados, Escamilla rompe, como Selgas, con la idea de casualidad (el narrador del último texto analizado habla del «influjo de circunstancias nada casuales»), es decir, con la intervención del simple azar en el destino de sus personajes, postulando, de forma implícita, la influencia de una dimensión de lo real no percible con la razón ni los sentidos, a la que sólo gracias a la intuición (a veces manifestada a través de los sueños) podemos asomarnos brevemente, y cuya acción sobre nuestro mundo es, por tanto, incomprensible y, a la vez, siempre negativa. Un orden extraño que se esconde detrás del natural y objetivo y que debe entenderse siempre como amenaza para la estabilidad de éste.

La evolución del género fantástico español en la segunda mitad del siglo XIX se hace patente con la obra de estos dos autores, que en muchos de sus cuentos (en los que también coquetearon con lo gótico y lo legendario) renuncian a los medios expresivos ya tradicionales del género (propios, podríamos decir, de la primera mitad del siglo) para explorar la dimensión fantástica de la realidad tanto externa como, sobre todo, interna del hombre. El efecto fantástico de la mayoría de sus cuentos ya no surge de la intrusión en el mundo cotidiano de fantasmas, vampiros y otros monstruos tradicionales, sino de las imposibles casualidades nacidas, por ejemplo, de la obsesión del protagonista por un determinado día de la

⁷⁶⁷Ese sueño tiene un carácter predictivo, puesto que dicha escena tendrá lugar tal y como la madre de Paulina la soñó, aunque no con el negativo desenlace que ella supone: cuando el criminal Rosa Samaniego (oficial carlista) está a punto de asesinarla, la protagonista es rescatada por el ejército liberal.

semana o por una determinada fecha, o por las fatídicas consecuencias que produce la identidad entre la imagen de un cuadro y una escena de la realidad, entre las cuales no ha habido ninguna relación explícita.

Siguiendo con el tema de la casualidad fantástica, por denominarla de algún modo, me gustaría alterar la ordenación cronológica que sigo en mi estudio de la narrativa fantástica española influenciada por Poe, para analizar brevemente dos relatos de Emilia Pardo Bazán⁷⁶⁸ publicados en los últimos años del siglo, que desarrollan también dicho tema. Son dos de los pocos cuentos verdaderamente fantásticos que, a mi entender, escribió su autora, puesto que, como veremos más adelante, los devaneos de Pardo Bazán con lo sobrenatural suelen tener casi siempre una intención alegórica que desbarata el posible efecto fantástico que sus textos pudieran crear.

El primero de los relatos a los que hago referencia es «El talismán», publicado en 1894 en *El Imparcial* y recogido después en el volumen *Cuentos sacroprofanos* (1899). En él, una mujer relata al narrador principal la historia de un barón húngaro al que ella conoció y que poseía un talismán prodigioso: una raíz de mandrágora encerrada en una cajita de cristal, que éste había comprado a un israelita, quien le aseguró que gracias a él le «vendrían dichas sin número» (p. 427)⁷⁶⁹ —podemos ver aquí una referencia implícita a *La peau de chagrin*, de Balzac—. Pese a todo, el conde siempre se manifestó escéptico ante los supuestos poderes del talismán: «al poco tiempo [de comprarlo] empezaron a sucederme cosas que cambiaban mi suerte, pero que pueden explicarse todas..., sin necesidad de milagros» (p. 427).

Un día, el barón le pide a la narradora que le guarde el talismán, puesto que va a emprender un viaje muy peligroso, y es un objeto cuya fama lo hace muy codiciado. La narradora acepta su petición, pero como le repugna tener cerca aquel objeto («una figurilla grotesca, negruzca, como de una cuarta de largo, que representa en pequeño el cuerpo de un hombre», p. 427), la guarda en una cristalera del salón, «origen de mi eterno remordimiento» (p. 428), puesto que una

⁷⁶⁸En relación a la obra fantástica de Emilia Pardo Bazán véanse, entre otros, Clemessy [1978], Paredes Núñez [1979:298-307] y [1983], y Latorre [1997] y [1999].

⁷⁶⁹Todas las citas provienen de sus *Cuentos completos*, tomo I.

noche, uno de los criados roba una valiosa colección de monedas que se guarda en la citada cristalera, llevándose consigo, además, el preciado talismán.

Capturado poco después, el ladrón aún lleva encima las monedas y la cajita de cristal, pero afirma que arrojó la figurita a una alcantarilla. Al mismo tiempo, llega la noticia de que el barón ha muerto en un choque de trenes.

El cuento termina con ambos narradores (extradiegético e intradiegético) preguntándose acerca de si la casualidad intervino o no en el trágico suceso. Aunque no hay nada explícito que lo demuestre, implícitamente se relaciona la muerte del barón con el hecho de no llevar encima el talismán que tan afortunado le hacía. O lo que es lo mismo, que su muerte no ha sido casual.

El segundo de los relatos de Emilia Pardo Bazán se titula «Maldición gitana» y apareció publicado en 1897 en *El Liberal* (recogido después en *Cuentos de amor*, 1898). Después de una introducción en la que se habla de la inclinación de los seres humanos hacia lo supersticioso, el narrador inicia su historia mostrando un ejemplo de ello: el azoramiento de Gustavo Lizana al comprobar que son trece los comensales reunidos en una cena, en la que también participa el narrador. La llegada de un nuevo invitado calma de inmediato a Gustavo, quien, interrogado por el narrador, le explica que su reacción se debe a una funesta coincidencia que tuvo lugar tiempo atrás

Gustavo refiere entonces dicha coincidencia: una noche asistió a una cena en casa de dos amigos suyos, hermanos y muy aficionados a la caza, en la que fueron trece los comensales. A la mañana siguiente, como era su costumbre, ambos hermanos salieron de cacería. Por el camino se encontraron a una gitana, escuálida y fea, que se ofreció a leerle la buena ventura a uno de ellos (Santiago). Pero éste no sólo no lo aceptó, si no que incluso se burló de ella: «¡Si tuvieras buena ventura, no serías tan fea y tan negra...!», p. 320).⁷⁷⁰ En respuesta a tal afrenta, la gitana lo maldijo: «¡que vayas montao y vuelvas tendío!» (p. 320). Poco después, Leoncio, el otro hermano, mató a Santiago, confundiéndolo con un corzo.

Este cuento de Pardo Bazán, que tiene mucho de gótico tradicional,⁷⁷¹ puesto que trata el tema de la maldición, también se liga con el tema de la

⁷⁷⁰Cito del tomo I de sus *Cuentos completos*.

⁷⁷¹El relato recuerda también a las típicas historias de carácter legendario ambientadas en una cacería (véanse, por ejemplo, algunos de los relatos de Bécquer), aunque aquí no hay referencia a ninguna leyenda inspiradora, sino que los hechos son presentados como contemporáneos.

casualidad al plantearse la posible influencia del número 13, cuyos efectos, según nos tienen acostumbrados los cuentos precedentes, son siempre fatales.

Cerrando el breve paréntesis creado en mi exposición por los relatos de Emilia Pardo Bazán, podemos decir que en este momento de la historia de la literatura fantástica español —la década de los 70—, nos encontramos ya con una manera de tratar lo sobrenatural muy en consonancia con el estilo de Poe y en la que se anuncia lo que será la evolución natural del género: lo fantástico al estilo de Maupassant, donde no suele aparecer ningún elemento sobrenatural explícito (y cuando aparece deducimos que nos hallamos antes los delirios de un demente), pero en los que se crea una tensión entre el plano de lo cotidiano y el de lo sobrenatural que se resuelve en la destrucción de la realidad del personaje —y, por extensión, del la del lector—, conduciendo al primero a la locura o a la muerte.

Podríamos situar también aquí *La sombra* (1871), de Galdós, pero, como ya demostré, el tratamiento que hace de lo fantástico está más cerca de lo «hoffmanniano» (ni en Selgas ni en Escamilla la realidad se deforma hacia lo onírico o alucinatorio), sin olvidar la dimensión psicoanalítica que desemboca en una explicación racional aceptada por los narradores del relato (aunque ya vimos que ésta ofrecía diversas dudas acerca de su infalibilidad).

Otro de los rasgos fundamentales que evidencian la influencia de Poe en el tratamiento de lo fantástico es la combinación de lo científico —un elemento de la obra del autor americano que fue destacado por todos los críticos españoles— y lo sobrenatural.

Entre los autores españoles que llevaron a cabo tal combinación podríamos destacar a Justo Sanjurjo y López de Gomara, algunos de cuyos relatos, recogidos en su libro *Locuras humanas* (1891), combinan, como destacó Perugini [1987/1988:135], lo fantástico con ciertos toques de ciencia ficción (se habla en ellos, por ejemplo, de trasplantes de órganos, de fecundación *in vitro*, de circulación sanguínea extracorpórea). En otros de los relatos contenidos en el volumen, sin embargo, domina el tinte alegórico y satírico, por lo que me ha parecido más adecuarlo llevarlos al apartado de los textos pseudofantásticos alegóricos (cf. 2.3.7.).

El cuento fantástico más original de todo el volumen es «La vida cerebral», donde se narra un macabro experimento científico, que recuerda a «The Facts in the Case of M. Valdemar» (1845), de Edgar Allan Poe: el médico de un pueblo mantiene con vida la cabeza decapitada de un asesino, con la cual lleva a cabo diversos experimentos que suponen una verdadera tortura para ella, puesto que no sólo permanece viva sino que tiene todos sus sentidos en activo, lo que le lleva a alimentar un odio profundo contra el médico. El cuento termina de forma atroz cuando la cabeza, aprovechando que es trasladada de un recipiente a otro, muerde la garganta del doctor y lo asesina. En este final pueden identificarse también ciertas reminiscencias del macabro desenlace de «L'élixir de longue vie» (1830), de Balzac, ya comentadas en capítulos anteriores.

Sanjurjo parece que fue un buen lector de literatura fantástica, puesto que en otro de sus relatos, «La muerta enamorada», calca el título de un cuento de Gautier («La morte amoureuse», 1836) y su argumento tiene un sospechoso parecido con «The Adventure of the German Student» (1824), de Washington Irving, aunque su conclusión es diferente. Mientras en el cuento del escritor americano el protagonista, joven idealista y soñador que ha pasado la noche con una bella mujer muerta, se vuelve loco, en el de Sanjurjo es guillotinado. A pesar de ello, el desenlace del cuento tiene un sentido positivo, puesto que, camino del patíbulo, al protagonista se le aparece el fantasma de su amada prometiéndole la felicidad más allá de la muerte.

De esa influencia del componente científico de algunos cuentos de Poe y de la popularización en España de la obra de Jules Verne —y producto también del desarrollo del positivismo y del cientificismo, en ocasiones, exacerbado de la época—, surgió la obra de algunos autores que podemos situar ya plenamente en el campo de la ciencia ficción. Así sucede con algunos de los relatos de José Fernández Bremón, Rafael Comenge o Nilo María Fabra, a los que me referiré más adelante en el apartado dedicado a la ciencia ficción española (*cf.* 2.3.10.).

Como conclusión a este análisis de la influencia de lo fantástico al estilo de Edgar Allan Poe voy a comentar un texto que demuestra no sólo dicho influjo, sino también la influencia de la moda del espiritismo (tan importante para el

desarrollo de la *ghost story*) y de la narrativa fantástica al estilo de Maupassant, en lo que respecta a la intensificación de la visión introspectiva de lo sobrenatural y al recurso a la locura como posible —pero inverificable— justificación de lo sobrenatural. El cuento al que me estoy refiriendo es «Médium», de Pío Baroja, publicado en su volumen *Vidas sombrías* (1900). Este relato nos ofrece una escalofriante historia de terror, digna de cualquier antología sobre el género.

Como los narradores-protagonistas de algunos cuentos de Poe o de Maupassant, el del cuento de Baroja insiste desde las primeras líneas del texto en afirmar su cordura, puesto que sabe que lo que va a relatar resultará difícil de aceptar. El cuento se inicia con las siguientes palabras:

Soy un hombre tranquilo, nervioso, muy nervioso; pero no estoy loco, como dicen los médicos que me han reconocido. He analizado todo, he profundizado todo, y vivo intranquilo. ¿Por qué? No lo he sabido todavía.

Desde hace tiempo duermo mucho, con un sueño sin ensueño; al menos, cuando me despierto, no recuerdo si he soñado; pero debo soñar; no comprendo por qué se me figura que debo soñar. A no ser que esté soñando ahora cuando hablo; pero duermo mucho; una prueba clara de que no estoy loco (cito de *Cuentos*, p. 18).⁷⁷²

El narrador-protagonista se presenta ante el lector como un ser trastornado, pero que defiende su cordura. Lo que viene a continuación es la narración del suceso que le ha producido tal afección nerviosa.

El narrador cuenta una experiencia infantil que le sucedió en casa de su amigo Román y que tiene relación con la primera vez que vio a la madre y a la hermana de éste, una visión que le produjo una gran inquietud, a pesar de lo cotidiano de la escena: «La madre leía; la hija bordaba. No sé por qué, me dieron miedo» (p. 19). Mientras el protagonista habla con la madre, se da cuenta de que Ángeles, la hija, sonríe, «pero de una forma tan rara, tan rara...» (p. 19).

Desde aquel día evita como puede el aparecer por casa de su amigo. Pero un día le avisan de que Román está enfermo, y se ve obligado a visitarlo. A solas con él, su amigo le confiesa que odia a su hermana (le muestra, incluso, las heridas que

⁷⁷²Una declaración que recuerda a las palabras iniciales de uno de los mejores cuentos fantásticos de Maupassant, «Qui sait?», al que ya me he referido en otras ocasiones: «Si no estuviera seguro de lo que he visto, seguro de que no ha habido, en mis razonamientos, el menor fallo, el menor error en mis comprobaciones, la menor laguna en la inflexible sucesión de mis observaciones, me creería un simple alucinado, juguete de una extraña visión. Después de todo, ¿quién sabe?» (p. 169).

ella le ha infligido) y, además —y aquí entramos en el terreno de lo sobrenatural—, que «mueve un objeto cualquiera de un lado a otro sin tocarlo» (p. 20). A todo eso añade que a las doce de la noche, durante la última semana, suena la campanilla de la escalera. Pero que él abre y no ve a nadie.

Para descubrir al autor de las llamadas, Román y el narrador hacen un buen número de pruebas con la citada campanilla, llegando incluso a desmontarla, pero ésta sigue sonando, desafiando toda lógica.

La confirmación de sus temores mantiene a Román en un estado de agitación nerviosa que el narrador no puede calmar, por mucho que trata de animarlo. Para distraerle, su madre le compra una máquina fotográfica. Con ella, el narrador-protagonista hace una foto a Román con su familia. Y al revelar las placas vuelve a producirse un nuevo fenómeno sobrenatural, puesto que en la primera de ellas ven sobre la cabeza de Ángeles «una sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas» (pp. 21-22). La segunda placa ofrece una imagen diferente, pero tanto o más espantosa que la primera: la misma mujer parece inclinarse sobre Ángeles y hablarle al oído: «Nuestro terror fue tan grande, que Román y yo nos quedamos mudos, paralizados. Ángeles miró las fotografías y sonrió, sonrió. Esto era lo grave» (p. 22).

El narrador huye aterrorizado de la casa de su amigo y se refugia en la suya. Pero al llegar allí ve de nuevo el rostro de Ángeles, sonriéndole desde el fondo de un espejo.

El narrador termina su historia con las siguientes, y enigmáticas, palabras:

¿Quién ha dicho que estoy loco? ¡Miente!, porque los locos no duermen, y yo duermo... ¡Ah! ¿Creíais que yo no sabía esto? Los locos no duermen, y yo duermo. Desde que nací, todavía no he despertado (p. 22).

Baroja, como el propio Maupassant en su cuento «Qui sait?», juega con la posibilidad de la locura de su narrador-protagonista. Todo puede ser contemplado como la simple alucinación de un loco. ¿Pero como negar la terrorífica impresión que ha sufrido, cuando hay otro testigo del acontecimiento? No olvidemos que Román ha visto también las fotos, a juzgar por su reacción de terror, semejante a la del narrador. Sea como sea, la sonrisa (nunca descrita, he ahí otro de los aciertos del cuento de Baroja) y la imagen de Ángeles en el fondo del espejo de la casa del narrador producen un efecto ominoso difícil de olvidar.

Como apéndice a este capítulo dedicado a los escritores españoles influidos por Poe, incluyo, aunque no se trate de narraciones fantásticas, dos obras teatrales, citadas por Englekirk [1934:135], que demuestran no sólo el interés de los creadores y el público por la obra de Poe, sino también por la atormentada vida del escritor americano. La primera de las obras se estrenó en Madrid en 1867 con el título de *¿Quién es el loco?*, y es una adaptación que hizo Adolfo Llanos y Álvarez de uno de los cuentos no fantásticos de Poe: «The System of Dr. Tarr and Professor Feather» (1845). De ella, señala Englekirk [1934:135]: «The little sketch follows the general trend of Poe's tale, but it fails to reproduce well any of the foolish banter of the original».

La segunda de las obras es la titulada *Edgard Poe*, drama en un acto y en verso de Manuel Genaro Rentero, estrenada y publicada en Madrid en 1875. La obra, como señala Englekirk [1934:135], es una dramatización de las últimas horas de la vida de Poe, de las que, como es sabido, se tiene muy poca información.⁷⁷³ Los hechos transcurren el 7 de octubre de 1849 (fecha real de su muerte) en una taberna de Baltimore. Los personajes son Poe, William Wilson, un juerguista y una joven llamada Virginia.⁷⁷⁴ La mezcla de personajes reales y de ficción resulta realmente interesante.

2.3.5. Lo pseudofantástico grotesco

Durante la segunda mitad del siglo XIX siguen publicándose relatos en los que lo grotesco se combina con lo sobrenatural. Como ya advertí al hablar de las narraciones grotescas aparecidas antes de 1850, este tipo de textos va más allá de la creación de una impresión fantástica, puesto que la hipérbole y la deformación que

⁷⁷³Como refiere Walter [1995:19-21 y 456-457], no se tiene noticia alguna de lo que sucedió en la vida de Poe entre el 27 de septiembre y el 3 de octubre de 1849, cuando Joseph Walker lo descubrió tirado en la calle, ante un colegio electoral de Baltimore. Se ha deducido que, tal y como era habitual en los periodos de elecciones, fue emborrachado con alcohol adulterado por algún agente electoral para conseguir su voto. Ese mismo día fue ingresado en un hospital de dicha ciudad, donde murió el 7 de octubre, después de una terrible agonía.

⁷⁷⁴Con este nombre, evidentemente, se hace referencia a Virginia Clemm, prima de Poe, con la que el escritor se casó en 1836, cuando ella contaba tan sólo trece años de edad. Virginia murió de tuberculosis en 1847.

caracterizan a lo grotesco conducen al relato hacia otro tipo de efecto: ni el narrador pretende que el lector acepte el suceso sobrenatural narrado, ni este último lo consume pensando en su posibilidad efectiva. Se trata, en definitiva, de deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta el absurdo, pero no para producir la inquietud propia de lo fantástico, sino para provocar la risa del lector.

En este grupo de relatos pseudofantásticos podríamos situar, en principio, dos textos de Ros de Olano a los que ya me he referido en otra ocasión: «Cuentos estrambóticos. Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo» (*Revista de España*, 1868, núm. 9, pp. 102-122) e «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo» (*Revista de España*, núm. 24, 1869, pp. 481-502). Aunque suelen incluirse a veces bajo el marbete de lo fantástico, a mi entender, y como ya expuse en el análisis de los relatos de Ros de Olano publicados antes de 1850 (*cf.* 2.2.3.1.), dichos textos representan en realidad la culminación de ese proceso mediante el cual su autor pretendía abolir las fronteras entre realidad e imaginación, negar, en definitiva, el discurso racional. Y para ello utilizó lo fantástico y lo grotesco, pero no como un fin en sí mismos, sino como una forma de trascender la visión objetiva del mundo. Un proceso, en definitiva, que le condujo a ese nuevo género —si pudiésemos utilizar semejante término— que es lo «estrambótico», el cual, como lo define Pont [1989:328], es «lo extravagante, irregular y sin orden» y donde «encuentra Ros de Olano la fórmula sustantiva que mejor se ajusta a su proyecto narrativo de su prosa “no realista”».

Podemos afirmar, por lo tanto, que los cuentos estrambóticos no se ajustan estrictamente a lo que yo he definido como pseudofantástico grotesco, puesto que su intención no es simplemente, como ya he advertido, la deformación grotesca de lo real. Es por eso que he preferido prescindir de su análisis y centrarme en algunos textos de otros autores que ejemplifican mucho mejor este tipo de narraciones. En relación a los cuentos estrambóticos de Ros de Olano remito, fundamentalmente, a Cassany [1980] y Pont [1989] y [1992].

El primer cuento grotesco que he localizado en este periodo es «Las aventuras de un muerto (Cuento fantástico)», de Gaspar Núñez de Arce, el cual, aunque publicado en 1886 en el volumen *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos*, fue compuesto, según refiere Baquero Goyanes [1949:247], en

1856. A pesar de su subtítulo, el cuento entronca perfectamente con los textos grotescos españoles publicados en la primera mitad del siglo XIX, puesto que respira esa misma atmósfera, mezcla de cuento gótico y exageración absurda (podría rastrearse en él, por ello, cierta influencia hoffmanniana). Contra mi costumbre, copio el resumen del argumento que lleva a cabo Baquero Goyanes [1949:248], puesto que sintetiza perfectamente el contenido, la intención e incluso la posible fuente del relato:

En una tertulia de bebedores se habla de la muerte como eterno reposo, afirmación que uno de los asistentes niega, diciendo que lo sabe bien por experiencia, ya que él murió, volviendo luego a la vida. Narra cómo siendo poeta fue a Madrid a triunfar, sin lograrlo. Se enamoró y su amada se casó con otro. Llevó desde entonces una vida miserable y bohemia. Cierta día encontró en una taberna a un extraño personaje, que resultó ser el diablo, un diablo bueno y predicador, el cual comienza a charlar con el poeta, hablando de la incredulidad y positivismo de su siglo. El diablo le dice que hay una vida eterna, que no se acaba con la muerte. El poeta no lo cree, y entonces el diablo le presenta una pistola, invitándole a suicidarse. Así lo hace, y al dispararse un tiro en la sien entra en el mundo de las almas, desde el que presencia su propio entierro, ve su gloria póstuma, el dolor de su amada, el de su familia, el desprecio de los que tenía por amigos —tema semejante al de *¡Muérete y verás!*, de Bretón de los Herreros— y, al fin, se encuentra vivo en un hospital. Allí vuelve a aparecerse el diablo, que le cuenta como resucitó cuando le llevaban a enterrar. El poeta se extraña de aquella protección y el diablo le revela que es su padre.

Como se ve, el cuento no puede ser más absurdo.

Además del claro componente grotesco, puesto que los acontecimientos se desarrollan de forma exagerada y sin la verosimilitud propia de lo fantástico, el relato de Núñez de Arce podría incluirse también en el grupo de relatos narrados por locos a los que luego me referiré, en los que lo absurdo e inverosímil de este tipo de historias se explica racionalmente en función de la demencia del protagonista (*cf.* apartado 2.3.6., punto d) . En ellos, no existe tampoco intención alguna de crear un efecto fantástico en el lector.⁷⁷⁵

⁷⁷⁵A diferencia, por ejemplo, del relato «Muérete y verás. Fantasía» (1875), de Pedro Escamilla, donde, como hemos visto, aparece un motivo semejante (el muerto que contempla lo que sucede después de su fallecimiento) y en el que la intención es, sin embargo, puramente fantástica.