La literatura fantástica en la generación del 98 a través de algunos textos representativos

Autor(en): **Peñate Rivero, Julio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **32 (1997)**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-265043

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

LA LITERATURA FANTÁSTICA EN LA GENERACIÓN DEL 98 A TRAVÉS DE ALGUNOS TEXTOS REPRESENTATIVOS

> Al caer de la tarde, dos desconocidos se encuentran en los oscuros corredores de una galería de cuadros. Con un ligero escalofrío, uno de ellos dijo:
> – Este lugar es siniestro. ¿Usted cree en fantasmas?
> – Yo no – respondió el otro. ¿Y usted?
> – Yo sí – dijo el primero y desapareció.
>
> George Loring Frost, *Memorabilia* (1923)[1]

Observaciones generales

Se suele admitir que el nacimiento de la literatura fantástica[2] tiene lugar en la transición del siglo XVIII al XIX, aunque se encuentren

---

[1] Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1983, página 188.

[2] Las definiciones de lo fantástico son múltiples y muy diversas, lo cual no ha de extrañar dada la amplitud del campo que tratan de abarcar. Una, que tanto por lo que precisa como por lo que deja en penumbra, resulta bastante operativa, es la de Roger Caillois, quien ha definido lo fantástico como la «ruptura del orden reconocido, la irrupción de lo inadmisible en el seno inalterable de la legalidad cotidiana» (*Au cœur du fantastique*, París, Gallimard, 1965, página 161): por un lado, lo habitual, cotidiano, normal, considerado como lo real; por otro, lo inquietante, misterioso, ilógico, que aparece de forma brutal o imprevista; en medio, el individuo que experimenta esa ruptura. El análisis de los textos concretos nos permitirá enriquecer este primer acercamiento. Otras definiciones en: Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, París, José Corti, 1951; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil, 1970; Irène Bessière, *Le récit fantastique*, París, Larousse, 1974; Ana González Salvador, *Continuidad de lo fantástico*, Barcelona, El Punto de Vista, 1980; Jacques Finné, *La littérature fantastique*, Bruselas, Université de Bruxelles, 1980; Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, París, PUF, 1990; Silvia Albertazzi, *La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

ejemplos anteriores en los más diversos países y siglos. Es por entonces cuando se opera una reacción contra el racionalismo y el cientifismo iluminista de una sociedad en progresiva secularización y que pretende evacuar o al menos marginar la fabulación, lo misterioso, lo sobrenatural: es en esa sociedad desacralizada donde la intrusión de lo inquietante, de lo irracional, de lo absurdo y, en general, de la alteridad, provoca la perturbación y la angustia que el racionalismo trata de suprimir. No sorprenderá entonces el temprano desarrollo en Gran Bretaña de la llamada Novela Gótica y del Cuento de Fantasmas: Walpole (*El castillo de Otranto*, 1764), Lewis (*El monje*, 1795), Polidori (*El vampiro*, 1816: primera manifestación del «personaje»), Shelley (*Frankenstein*, 1817), Maturin (*Melmoth el viajante*, 1820, inspirador del *Fausto* de Goethe y retomado por Balzac), entre otros ejemplos posibles.

A partir del Romanticismo, movimiento que insistirá en marcar distancias con el tipo de sociedad al que hemos aludido, esta literatura recibirá su respaldo definitivo durante el siglo XIX en las figuras de Irving, Poe, Hoffmann, Tieck, Chamisso, Potocki, Nodier[3], Gautier, Nerval, Mérimée (*La venus d'Ille*, 1837: uno de los relatos más logrados de la primera mitad del siglo XIX), etc., para concluir la centuria con obras maestras como *El horla* (Maupassant, 1886-1887), *Cuentos crueles* (Villiers de l'Isle-Adam, 1886), *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1891) y *La vuelta de tuerca* (Henry James, 1898).

También en España existen notables precedentes a la producción del siglo XIX que podrían relacionarse con esta literatura. No faltan

---

[3] Nodier fue uno de los primeros autores en emitir una serie de reflexiones bastante sensatas, en prólogos y artículos, sobre la literatura fantástica que permiten asentar las bases teóricas del género. Las más significativas se hallan en su ensayo de 1830 titulado *Du fantastique en littérature*. Otros autores, como Hoffmann, también contribuyeron a la teorización (recordemos el inicio de *La casa deshabitada*, en sus *Cuentos nocturnos*, 1817). Incluso escritores reacios a la literatura fantástica animaron la discusión con sus intervenciones. Es el caso de Walter Scott y su texto *On the Supernatural in Fictitious Composition* que, publicado en 1827, suscitó un amplio debate al ser traducido al francés dos años más tarde.

ejemplos ya en diversas obras de la Edad Media. Baste recordar *De lo que aconteció a un Deán de Santiago*, en *El conde Lucanor*, de don Juan Manuel, la leyenda del caballero del Cisne en la *Gran conquista de ultramar*, varios relatos en el *Libro de Alexandre*, en el *Libro del caballero Zifar*, en el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, en la *Crónica sarracina*, de Pedro del Corral, en el *Amadís de Gaula*, sin olvidar los *Milagros de Nuestra Señora*, de Berceo ni los *ejemplarios religiosos* para uso de predicadores, que circularon a partir del siglo XIII.

El Renacimiento y el Barroco van a ampliar el fenómeno puesto que los elementos de tipo maravilloso o terrorífico se encontrarán en las obras y géneros más variados: en el ameno *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada, en la fabulosa *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía, en los diálogos de *El Crotalón*, en la historia de Rutilio del *Persiles* de Cervantes y en su *Coloquio de los perros*, en los *Sueños* de Quevedo, en el teatro de Calderón (*El mágico prodigioso*) y sobre todo en las novelas de María de Zayas (*El jardín engañoso*), de Pérez de Montalbán (*Sucesos y prodigios de amor*), de Sanz del Castillo (*Quien bien anda, bien acaba*), de Cristóbal Lozano (*Soledades de la vida y desengaño del mundo*, de tanta influencia en el Romanticismo), de Lope de Vega (*El peregrino en su patria*, con el conocido episodio de «La posada del mal hospedaje»), etc.

En el siglo XVIII, las comedias de magia (Antonio Valladares y, sobre todo, José de Cañizares) serán el conjunto más destacable, además de obras como los *Sueños morales* de Torres y Villarroel, la tragedia *El duque de Viseo,* de Manuel José Quintana y los dramas prerrománticos de Cadalso *Las noches lúgubres* y *Solaya*.

No obstante, es en la segunda parte[4] del siglo XIX, al ir asimilan-

---

[4] Probablemente lo más destacado en la primera parte del siglo sean *El estudiante de Salamanca* y el relato *Pata de palo* (Espronceda), algunos fragmentos de *Los bandos de Castilla* (López Soler) y sobre todo *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (Pérez Zaragoza), de enorme éxito de público, lo que por cierto, provocó el espanto y la indignación de Larra...

do la sociedad española los modos de vivir y de pensar manifestados casi un siglo antes en el ámbito anglosajón, cuando el género adquiere un desarrollo hasta entonces desconocido. Si en Europa el Romanticismo fue, en buena medida, una reacción frente a la mentalidad y los valores de la Ilustración, en España, al no haber conseguido mayor arraigo el espíritu de las luces, era comprensible que la reacción romántica tampoco tuviera gran impacto. Como es bajo el impulso del Romanticismo cuando la literatura fantástica se desarrolla en la teoría y en la creación, también se comprenderá que esta literatura tampoco prospere demasiado en la península durante la primera mitad del siglo.

La evolución socioeconómica (la lenta industrialización, el desarrollo de los servicios, una ligera ampliación de las clases medias) y cultural (cierto progreso en la escolarización, alguna extensión de la prensa periódica, el aumento de la industria editorial[5]), además del conocimiento en España de los grandes autores extranjeros del género, en particular de Hoffmann, Poe y, posteriormente, de Maupassant[6], condicionan y estimulan el interés por esta literatura (con frecuencia mediante textos de extensión breve y con una primera publicación en la prensa) precisamente durante el período realista-naturalista, lo cual hasta cierto punto viene a ser una especificidad española en relación con las literaturas vecinas y ayuda a ver este período como algo mucho más rico y menos homogéneo de lo que a primera vista pudiera parecer.

---

[5] Ver, como panorama general, Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993. Aplicado al caso concreto de Madrid, Jesús A. Martínez Martín, *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992.

[6] La primera traducción de un texto de Hoffmann, *La lección de violín*, es de 1837 (en el número 34 de una colección de novelas extranjeras titulada *Horas de invierno)*. Las *Historias extraordinarias* de Poe aparecieron traducidas en 1858 (Madrid, Luis García impresor). Las traducciones de Maupassant se realizan a partir de la última década y aparecen primero y sobre todo en periódicos y revistas: *El Liberal*, *La Iberia*, *La vida galante*, *Vida Nueva*, etc.

Esa serie de condiciones facilita la aparición de las obras de Alarcón (*Narraciones inverosímiles*), Rosalía de Castro (*El caballero de las botas azules*), Núñez de Arce (*Cuentos fantásticos*), Ros de Olano (*El doctor Lañuela*), Bécquer (*Leyendas*), Selgas y Carrasco (*Escenas fantásticas*), Valera (*Morsamor* y varios relatos breves), de muchos y diversos textos, especialmente relatos breves, de la Pardo Bazán, Pérez Galdós, Clarín, Fernández Bremón, Miguel Sawa, Julio Poveda, Carlos Coello, Riva Palacio, Enrique Gaspar, Fernanflor, Silverio Lanza, etc. Según se puede observar, al margen de alguna notable excepción como la de Bécquer (además, la mayoría de sus textos fantásticos entrarían más bien en la categoría particular del relato maravilloso[7]), los escritores catalogados de realistas vienen a ser los que más destacan en el cultivo del género.

En esta trayectoria se inserta la producción de la «Generación del 98», muy poco estudiada aún bajo este aspecto, lo cual resulta comprensible: es sólo a partir de los años sesenta cuando la literatura fantástica, considerada hasta entonces como un género menor, pasa a ser casi objeto de culto para estudiosos como Vax, Castex, Caillois, entre otros, y en España los estudios de conjunto son todavía posteriores[8]. No obstante, los más conspicuos miembros del 98

---

[7] Existe cierta ambigüedad en cuanto a las categorizaciones y al lugar que ocupa lo fantástico en el conjunto de lo literario (si se trata de un género, de un estilo, de una técnica, etc.). No es aquí el lugar para resolver el segundo punto. En cuanto al primero, y para no interferir en la costumbre general, emplearemos el término *fantástico* para referirnos, según los casos, al conjunto o a lo que sólo es una parte del mismo. Teórica o idealmente conviene distinguir, al menos, entre *fantástico* y *maravilloso* (lo haremos al tratar la obra de Valle-Inclán) como división de una categoría englobante de ambas, *lo insólito* o *lo extraordinario*.

[8] Entre los estudios de conjunto destacaremos las aportaciones de José Luis Guarner, *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969; Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974; Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987; Enriqueta Morillas Ventura editora, *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario y Ediciones Siruela, 1991; Alejo Martínez Martín, *Antología española de literatura fantástica*, Madrid, Valdemar, 1992; *Anthropos*, 154-155, marzo-abril, 1994; *Lucanor*, 14, mayo, 1997.

estaban al corriente de esta literatura, la cultivaron con cierto interés y plasmaron en ella una parte notable de sus inquietudes intelectuales y artísticas. Si es probable que una comprensión global de la «Generación del 98» necesitaría la inclusión de un aspecto como éste, también una historia de la literatura fantástica en España exigiría la inclusión de los textos de estos escritores como un eslabón fundamental de su trayectoria.

Aunque la literatura fantástica no se reduce al relato corto (y tampoco lo fantástico como tal se limita al campo de la literatura), nosotros sí lo haremos aquí por razones de espacio. Nos centraremos en cuatro autores del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán), de los cuales elegiremos un texto representativo que nos permitirá apreciar la especificidad de cada obra y ciertas conexiones posibles con el resto. Percibiremos así, mediante las semejanzas y diferencias entre los varios textos, cómo nuestros autores se incorporan al género y lo marcan con su personalidad propia.

Miguel de Unamuno: *El que se enterró*

Unamuno fue un excelente cultivador del relato breve: historias íntimas, dramas internos, personajes solitarios, marcados por el sentimiento de la muerte (*El espejo de la muerte*, *Soledad*, *El amor que asalta*); relatos en los que abarca una amplísima paleta de temas y situaciones: de la inmortalidad (*Don Martín o de la gloria*) a las disputas domésticas (*Los hijos espirituales*), pasando por la erudición (*Sueño*), el suicidio (*La redención del suicidio*) o el caciquismo (*Redondo, el contertulio*), sin olvidar una variación en torno a *Pedro Schlemihl*, de Chamisso, texto clásico de la literatura fantástica alemana (*La sombra sin cuerpo*); relatos articulados muchas veces en torno a una estructural dialogal, llegando a hacer de la discusión misma el centro del discurso (*Batracófilos y batracófobos*); relatos en

fin donde un Unamuno ficcional suele aparecer como personaje[9] y el Unamuno físico se transparenta tanto en su vertiente contemplativa (*Solitaña*) como en la agónica (*Ver con los ojos*). Pues bien, a ese Unamuno se deben relatos fantásticos inolvidables como *La carta del difunto*, *Juan Manso*, *Mecanópolis*, *Las peregrinaciones de Turismundo* y *El que se enterró*[10].

Emilio, sin explicarse cómo, enferma de terror: por todas partes y continuamente se siente en peligro, incluso en peligro de muerte. El mismo inexplicable miedo le impide consultar a algún posible especialista y le lleva a aislarse cada vez más del exterior. Un día, se encierra en su cuarto y se sienta deseando la llegada de una muerte liberadora. De repente, nota una presencia. Al levantar los ojos, ve que el visitante es él mismo, que le observa de pie. El pánico le hace desvanecerse y morir. Cuando vuelve en sí, se encuentra en el lugar ocupado antes por el visitante: «Mi conciencia, mi espíritu, había pasado del uno al otro, del cuerpo primitivo a su exacta reproducción. Y me vi o vi mi anterior cuerpo, lívido y rígido, es decir, muerto»[11].

---

[9] Observación de Harriet S. Stevens, «Los cuentos de Unamuno», *Miguel de Unamuno*, Antonio Sánchez Barbudo editor, Madrid, Taurus, 1980, págs. 297-319.

[10] Unamuno fue, además, uno de los primeros autores españoles en destacar la especificidad del cuento en relación con la novela: «Y así un cuento que no sea más que un núcleo de novela, como cuento es imperfecto, como es imperfecta la novela que no sea más que estiramiento de un cuento. No es cuestión de cantidad y extensión tan sólo su diferencia; son dos géneros distintos. En opinión de un amigo mío, opuestos, pues el tal mi amigo, forzando las cosas a la paradoja, sostiene que rara vez o nunca es buen cuentista un buen novelista, ni buen novelista un buen cuentista». Miguel de Unamuno, «Y va de cuento», *Obras completas*, volumen II, Madrid, Escelicer, 1966, pág. 1275.

[11] Miguel de Unamuno, ídem, página 819. El relato había sido publicado en *La Nación*, Buenos Aires, el 1 de enero de 1908. La relación entre la fecha de esa primera aparición y el contenido del texto puede resultar llamativa: contra lo que cabría esperar, tanto por el tono inquietante de la narración como por la temática desarrollada, no se trata de un relato típico de tono o ambiente navideño. Unamuno, como es costumbre en los autores de la época, también los escribe (por ejemplo, *El derecho del primer ocupante. Cuento para niños*, en *Mercurio*, Barcelona, el 4 de enero de 1904) pero no es aquí el caso.

Pasado el primer momento de estupor, decide enterrar su cadáver y llevar una vida lo más normal posible. Tiempo después, ante las insistentes preguntas de un amigo preocupado por su cambio de carácter (de jovial y dicharachero se ha había convertido en taciturno y distraído), Emilio le confiesa su experiencia y muestra como prueba los restos de un cadáver. El amigo confidente nos transmite esta historia, años más tarde, después de morir Emilio, no sabemos con seguridad si por segunda o primera vez.

Aunque el texto gira en torno a la experiencia traumática del protagonista (su desarrollo, sus consecuencias y su misma realidad), veamos primero algunos rasgos especialmente significativos en lo que a la entidad fantástica de este relato se refiere. De acuerdo con las características del género a partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, estamos en un medio muy poco sospechoso de primitivismos o de supersticiones ancestrales: se trata de un ambiente urbano, moderno, de seres adultos, ilustrados, integrantes del círculo de amigos en que se desenvuelve el personaje principal. Entre ellos se discute de filosofía y de literatura y el propio protagonista deja al morir todo un tratado sobre alucinaciones.

Lejos de poseer la consistencia de un héroe, Emilio es un miembro más del grupo, nada predispuesto a una experiencia como la que ha de sufrir, lo cual suele constituir una condición del relato fantástico: el personaje debe ser alguien corriente, sin especial relieve, en contraste con la experiencia que va a soportar. Malrieu llega a afirmar, acaso con algo de exageración que «en el relato fantástico el personaje es tan poco llamativo como imponente es el fenómeno»[12].

El lugar de publicación coincide con uno de los ambientes más propicios para este tipo de relatos: ya desde el siglo pasado, un notable sector de la literatura hispanoamericana, particularmente en Argentina y México, había hecho de lo fantástico uno de sus medios privilegiados de expresión. Nombres como Juana Manuela Gorriti, Eduardo Ladislao Holmberg y Eduardo Wilde (Argentina), Justo Sierra, Manuel Gutiérrez Nájera y José María Roa Bárcena (México), Eduardo Blanco y Alejandro García (Venezuela), Juan Montalvo y Francisco Campos (Ecuador), Rubén Darío (Nicaragua) muestran la amplitud y el nivel alcanzado por esta narrativa, ya en el siglo XIX.

[12] Joël Malrieu, *Le fantastique*, París, Hachette, 1992, página 54.

La figura de un protagonista no heroico sino perfectamente ordinario e integrado en su medio se combina con su calidad de persona cultivada (tanto él como el confidente narrador): se trata de un personaje en principio fiable en cuanto a la autenticidad de lo narrado y lo sucedido a él, sin haberlo buscado, podría sucederle a cualquiera. Los dos elementos se conjugan para postular un efecto narrativo muy concreto: lograr una cierta impresión de verosimilitud en torno a unos acontecimientos y peripecias reñidos con lo que sería plausible en la vida cotidiana y, por ese motivo, difícil de aceptar por el receptor de la narración. El efecto de irrupción de lo fantástico es tanto más intenso cuanto mayor sea la solidez del mundo real o considerado como tal.

Estos rasgos espacio-temporales, muy someramente descritos en el texto como es habitual en Unamuno, constituyen uno de los dos elementos fundamentales de tensión y de conflicto: es precisamente en ese ambiente culto, moderno, racional, crítico, donde se produce un fenómeno que se convierte en el otro elemento de la tensión al cuestionar las bases de ese medio, seriamente perturbado ante la imposibilidad de dar una explicación aceptable del hecho (volveremos más tarde sobre las consecuencias de esa tensión). Conviene, pues, precisar las características de dicho fenómeno.

Antes de nada, debemos resaltar que el acontecimiento producido altera de forma fundamental e irreversible la existencia del personaje y sus relaciones con el medio que le es habitual. Ello se comprende fácilmente puesto que en este texto, como suele suceder en el relato fantástico[13], el equilibrio interno, los esquemas mentales del individuo sufren tal impacto que el personaje queda situado al borde de su capacidad humana, corriendo incluso el riesgo de una destrucción total (Emilio llega a desear la muerte: «Me encerré como todos los días aquí, me senté donde ahora estoy sentado, y empecé a

---

[13] Enriqueta Morillas, «Lo fantástico, lo simbólico y lo maravilloso en la narrativa hispanoamericana contemporánea», *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Paco Tovar editor, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996, págs. 23-30.

invocar a la muerte»[14]). El relato, a pesar de su brevedad (cinco páginas en la edición consultada) es particularmente minucioso en la descripción de la experiencia sufrida por el protagonista hasta llegar a constituirla en el centro de la narración[15].

En efecto, el acontecimiento clave, asistir a la propia muerte y pasar de un cuerpo a otro, viene precedido de una fase previa, la enfermedad de terror soportada por Emilio desde hace año y medio, y que le hace temer por su razón. Notemos además que, siguiendo las reglas del género, el personaje está totalmente sometido al fenómeno y se muestra incapaz de liberarse del mismo[16]: el proceso conduce necesariamente a la segunda fase ya citada, tan breve como intensa. Baste como prueba que al recordar todos los detalles del hecho (fecha exacta, lugar, posición y gestos suyos y del otro, sentimiento de pánico, transferencia corporal, entierro del cadáver, etc.) parece revivir la escena y hacerla vivir a su confidente de tal modo que éste último siente la tentación de escapar[17].

Después de ocurrido el fenómeno, sus consecuencias resultan ser particularmente intensas y persistentes en el protagonista (e incluso, a través de él, en su entorno). En primer lugar, el aislamiento, de

---

[14] *El que se enterró*, obra citada, página 818.

[15] Esta construcción del relato corresponde a las exigencias expresadas por Lovecraft, excelente teórico y creador de textos hoy clásicos. Después de recomendar un realismo minucioso en la elaboración de la historia mediante una construcción gradual de la atmósfera o de la emoción, afirma: «El punto culminante del relato es, él también, muy importante: debe girar siempre alrededor del prodigio de la anomalía central» (Howard Ph. Lovecraft, «Sur le fantastique», *Œuvres*, I, París, Robert Laffont, 1991, págs. 1074-1075).

[16] «Y no me sentía ni siquiera con resolución para suicidarme, lo cual pensaba yo entonces que sería un remedio. Llegué a temer por mi razón», dirá más tarde Emilio a su confidente (obra citada, página 818).

[17] «Me dieron tentaciones de huir, pero la curiosidad venció al miedo» (ídem, página 819). A propósito, esta frase del confidente encierra lo que para Rafael Llopis (uno de los máximos especialistas en este campo) constituye la estética propia de los relatos de miedo: «El relato de miedo es aquel cuya finalidad es producir miedo como placer estético» (*Historia natural de los cuentos de miedo*, obra citada, página 25).

orden más espiritual que físico, ante la casi imposibilidad de comunicar lo extraordinario, como si hubiese una limitación lingüística radical que obstaculizara el ser comprendido por el receptor de la historia. De hecho, el confidente de Emilio tiene miedo, miedo de su propio amigo, al que cree loco, y rehúye su contacto hasta conocer su muerte. En segundo lugar y sobre todo, la transformación del personaje: en este relato el protagonista de la experiencia sigue haciendo vida regular, sin dar motivos para que se le considere demente, pero sus categorías internas y su visión del mundo quedan definitivamente alteradas. De ser un miembro más del grupo, acorde con sus presupuestos racionalistas como base tranquilizadora para comprender y organizar la realidad, pasa a rechazar la percepción del mundo a través de las categorías habituales, preestablecidas, no cuestionadas. Así, por ejemplo, no acepta el principio de identidad comúnmente admitido (nada puede ser y no ser lo mismo al mismo tiempo), haciendo observar a su amigo algo que, después de lo narrado, éste no puede menos de aceptar y que le permite al primero expresar su percepción de las cosas:

> – [...] tú ves bien que yo, siendo el mismo, soy, sin embargo, otro.
> – Esto es evidente...
> – Desde entonces las cosas siguen siendo para mí las mismas, pero las veo con otro sentimiento. Es como si hubiese cambiado el tono, el timbre de todo[18].

---

[18] Obra citada, página 820. El relato unamuniano remite a la problemática del doble, tan vinculado al espíritu de su autor (agónico y contemplativo): exite el doble físico, hoy cadáver, de Emilio y el mismo personaje reconoce en esta cita la conciliación en su persona de la identidad y de la diferencia. Estamos ante uno de los temas clásicos de la literatura fantástica. Pensemos en *William Wilson*, de Poe, en *El hombre de arena*, de Hoffmann, en *El horla*, de Maupassant, en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson, en *La vida privada*, de Henry James, en *Pata de palo*, de Espronceda y en la figura del vampiro, muerto-vivo, perfecta expresión de la alteridad perturba-dora, dimensión del ser y de la historia humana que este tópico permite problematizar.

Por otra parte, y como resultado de su experiencia, Emilio no sólo rechaza de forma explícita las armas de la razón cartesiana como medio de aprehender el mundo («Vosotros, los que os tenéis por cuerdos, no disponéis de más instrumentos que la lógica, y así vivís a oscuras»[19]) sino que denuncia su carácter convencional por no ser más que producto de transacciones entre los hombres (la lógica es una institución social, llegará a afirmar en su tratado sobre la alucinación). Incluso se pronuncia claramente por lo que constituye una de las bases de la literatura fantástica desde sus orígenes hasta la actualidad: por un lado, la existencia ineludible del misterio como un componente de la realidad: «Si pudiéramos leer en las almas de los que nos rodean, veríamos que vivimos envueltos en un mundo de misterios tenebrosos pero palpables». Por otro, la incongruencia de pretender aniquilar el misterio buscándole una ilusoria explicación:

> ¡Pobres locos! Se os figura que el mundo es una charada o un jeroglífico cuya solución hay que hallar. No, hombre, no; esto no tiene solución alguna, esto no es ningún acertijo ni se trata aquí de simbolismo alguno. Esto sucedió tal cual te lo he contado, y si no me lo quieres creer, allá tú[20].

Se comprende así que el aislamiento posterior del personaje venga tanto por la experiencia concreta que ha sufrido como por la modificación que se ha operado en él. No obstante, el lector tiene la impresión de que la vida de ese pretendido loco resulta mucho más compleja, estimulante y fértil, es decir, más rica y densa que la del medio que lo aísla (tal vez el amigo confidente, teniendo esa misma impresión, haya decidido exorcizarla convirtiéndose en transmisor de

---

[19] Ídem, página 821.

[20] Ibídem (las dos citas). El lector percibirá aquí sintetizadas buena parte de las preocupaciones fundamentales de nuestro autor y sus vinculaciones cervantinas. A este respecto conviene recordar un estudio de título ya suficientemente expresivo: Eleanor Krane Paucker, *Los cuentos de Unamuno, clave de su obra*, Madrid, Minotauro, 1961.

la historia)[21]. En cualquier caso, el relato ilustra lo que es un componente tradicionalmente básico de esta literatura: lo fantástico no surge de la mera existencia de dos actantes (un fenómeno extremo y un personaje) sino de la relación entre ambos, la cual sería el auténtico protagonista en sentido estricto, relación que se concreta en la alteración profunda y durable del personaje. Sin esa alteración el relato fantástico dificilmente llegaría a ser tal.

También la figura del narrador es bastante significativa y representativa del funciomiento de esta instancia en la literatura fantástica. Se trata de un narrador confidente, personaje parcialmente testigo de los hechos (de la existencia de una «prueba», de la transformación del protagonista), que intenta recordar sus sensaciones en el momento de recibir la confidencia y que parece transmitir una y otras sin mayor manipulación. Según sucede con cierta frecuencia en esta forma de expresión literaria, estamos ante varios relatores en cadena: Emilio, a través de su confidencia, es el primer narrador. El segundo no garantiza la realidad de lo narrado por Emilio sino la realidad de su narración y del efecto que produjo en él: el miedo que persistió largo tiempo después y que parece seguirle perturbando en el momento de narrar lo que de algún modo fue también para él una experiencia (de la que recuerda los detalles con llamativa precisión).

Es decir, por una parte, asistimos en cuanto lectores a una cadena de transmisión iniciada en el fenómeno, continuada por el protagonista, más tarde por el narrador y culminada por fin en el lector. Si escuchar el relato ya es una experiencia (para el confidente), el posterior acto de lectura convierte al lector en un miembro más, implicado en la cadena narrativa y, si no trastornado, al menos

---

[21] Malrieu considera la afirmación del personaje, en oposición dialéctica con el aplastamiento que sufre, como un rasgo válido para el conjunto del relato fantástico, lo que le lleva a afirmar que «a pesar de todas las apariencias, lo fantástico reposa en la afirmación del hombre» (Joël Malrieu, obra citada, página 72). Sin llegar a ese nivel de generalización, observemos que eso es lo que se produce, por ejemplo, en *El miedo*, de Valle-Inclán, por citar uno de los textos más característicos de los autores aquí estudiados (aunque, como veremos, la obra de Valle plantea problemas específicos).

contagiado, perturbado por lo leído y sensibilizado por lo que a través de dicha cadena se intenta expresar (quizás la necesidad de comprender la realidad a partir de formas no convencionales de acercamiento a ella). Por otra parte, el taimado narrador, al no garantizar la autenticidad de lo relatado, si bien se libera de cierta responsabilidad, nos viene a sugerir que lo fundamental es lo sentido al escuchar/leer el relato: la deseable apertura de, al menos, una duda sobre lo acertado de sus esquemas mentales y de su visión del mundo.

Pío Baroja: *Médium*

A pesar de ser también Baroja un asiduo cultivador del relato breve[22], nos quedamos con un texto de *Vidas sombrías* (1900), libro en el que según Caro Baroja no sólo está todo Baroja sino «algo que después Baroja echó por la borda»[23], alusión clara a la particular riqueza de este volumen, ilustrativo de las diferentes vías que habría de recorrer la creación posterior de nuestro autor. Aquí encontramos diversos relatos que entran perfectamente en nuestro campo como, por ejemplo, *Médium*, *El trasgo*, *La sima*, *La vida de los átomos* y *La sombra*. En este caso, centraremos nuestra reflexión en dos dimensiones textuales básicas: el narrador y el fenómeno

El narrador cuenta una experiencia de la infancia, que parece haberle marcado hasta hoy: por haber ido con su amigo Román a explorar una casa donde se había cometido un crimen, la madre de su amigo les riñó severamente. Tanto ella como su hija Ángeles impresionaron de tal modo al muchachito (Ángeles por su extraña manera de sonreír) que sólo volvió a casa de Román cuando le avisaron que estaba enfermo. Su amiguito le habló entonces de la

---

[22] Ver el estudio de Francisco Ynduráin, «Baroja en el cuento», *Pío Baroja*, Jesús María Lasagabaster editor, San Sebastián, Universidad de Deusto, 1989, págs. 83-104.

[23] Julio Caro Baroja, «Prólogo», en Pío Baroja, *Cuentos*, Madrid, Alianza, 1987, página 11. Añadamos que el Baroja más puro se halla en el cuentista juvenil de *Vidas sombrías*, según Mariano Baquero Goyanes, «Los cuentos de Baroja», *Cuadernos hispanoamericanos*, 265-267, julio-septiembre, 1972, págs. 408-426.

brutal fuerza de su hermana y de su extraña capacidad para desplazar objetos sin tocarlos. Un día el narrador-protagonista hizo una foto a la familia de Román. Al revelar las placas, vieron la figura de una mujer desconocida junto a Ángeles como hablándole al oído. Ésta, observando la imagen, sonreía de nuevo extrañamente. Corriendo y tropezando, nuestro personaje huyó aterrado de la casa de su amigo. Pero, al llegar a la suya, vio de nuevo el rostro de Ángeles sonriendo desde el fondo de un espejo.

El estatuto del narrador es aquí bastante distinto del observado en el relato de Unamuno. No se trata de un testigo o de un confidente sino del protagonista principal de la experiencia, lo cual puede limitar la autenticidad de su relato: perturbado por lo sucedido, admite haber sido catalogado como loco por los médicos que le han observado. Además, y según sucede con frecuencia en el relato fantástico a los personajes confrontados con lo extraordinario, confiesa algo que puede ser considerado como una predisposición a su experiencia de lo extremo: ya antes de lo sucedido, era alguien bastante díscolo, uraño, brusco, y es posible que Román fuera su amigo precisamente por tener un carácter casi opuesto.

En cualquier caso, el personaje ha quedado durablemente marcado y de forma mucho más profunda que el Emilio de Unamuno: el texto prodiga marcas elocuentes de un siquismo realmente perturbado, por ejemplo, en el plano de la expresión, el recurso sistemático a la repetición como forma de argumentar lo dicho insistiendo y corrigiendo: «Soy un hombre intranquilo, nervioso, muy nervioso», ya en la primera frase del relato, lo cual viene a ser una advertencia de algo que, en efecto, reaparecerá continuamente a lo largo del texto[24]. Lo mismo cabría decir de su insistencia en afirmar que no está loco o de

---

[24] Algunos otros ejemplos, sacados sólo de las dos primeras páginas: «soy un hombre intranquilo [...] vivo intranquilo»; «duermo mucho, [...] duermo mucho, una prueba clara de que no estoy loco»; «mi cerebro no piensa [...] podría pensar pero no piensa»; «era un buen chico, sí seguramente era un buen chico»; «la casa era triste, muy triste, todo lo triste que puede ser una casa»; «jugábamos en el jardín, en el jardín de las enredaderas». Pío Baroja, *Cuentos*, obra citada, págs. 18-19.

su susceptibilidad ante el receptor de su relato: «¿Os sonreís, dudáis de mi palabra?», «¿Creíais que yo no sabía esto? Los locos no duermen y yo duermo. Desde que nací, todavía no he despertado»[25].

No obstante (y en consonancia con la lógica de la literatura fantástica, perfectamente abierta a la coexistencia de contrarios), notaremos que lo que puede cuestionar la autenticidad de la historia, puede también funcionar como apoyo de la misma: si por un lado es correcto suponer que el personaje no es creíble por estar loco, también lo es suponer que la experiencia tuvo lugar, puesto que el trastorno mental bien pudo ser el resultado de haberla vivido. Lo que importa, en definitiva, es la duda que el relato instala en la mente del lector, duda en cuanto a la realidad de lo sucedido en el ámbito ficcional, pero duda también que desborda el espacio textual para convertirse en interrogante sobre la realidad en cuanto tal. La duda final en el relato fantástico es una de las estrategias más eficaces que esta modalidad literaria adopta para implicar al lector en la problemática de fondo aludida en sus textos: la consistencia de nuestra realidad, su sentido, la forma de acercarnos a ella y de resituarnos en el mundo. En este aspecto, la última frase del protagonista, y última también del relato, resulta suficientemente alusiva: «Desde que nací, todavía no he despertado»[26].

---

[25] Ídem, páginas 18 y 22. Para marcar el impacto que la experiencia produce en el personaje o su predisposición hacia ella, la figura del loco (o del considerado como tal) es un recurso narrativo muy frecuente tanto en los literatos extranjeros como en los españoles: por ejemplo, Nodier, Hoffmann, Poe, Maupassant, entre los primeros y Silvero Lanza (*Cuentos escogidos*) y Miguel Sawa (*Historias de locos*), entre los segundos. Ver Ángeles Ezama, «Cuentos de locos y literatura fantástica», *Anthropos*, 154-155, obra citada, págs. 77-82.

[26] La ambivalencia entre sueño y vigilia o la indefinición de sus fronteras es un recurso muy eficaz y utilizado para sugerir esa duda. Pocos lo habrán logrado como Lewis Carroll (*Alicia a través del espejo*, 1871) en el siglo XIX y como Borges en el XX (*Las ruinas circulares*, 1944): «Si es posible crear una «realidad» en el ámbito del sueño, también será posible que nuestra vigila sea la proyección de otro sueño», resume, perfectamente, Víctor Bravo en *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1993, página 111.

Desde luego que el posible desequilibrio representado en los protagonistas de *Médium* y de *El que se enterró* no es más que una de las opciones discursivas posibles. Por ejemplo en otro texto de Baroja, *El estanque verde*, la duda viene de la cadena narrativa utilizada: al lector le llega un relato contado por el narrador, que lo ha leído en unos apuntes regalados por un colega muy sensible al espiritismo, colega que a su vez recibió la historia en parte de otro médico amigo y en parte de una señora habitante del lugar. Además, el último narrador confiesa haber eliminado fragmentos del manuscrito por considerarlos demasiado literarios, casi sacados de Poe[27]. Así pues, la cadena narrativa consta de eslabones numerosos además de fragmentarios y está cuestionada desde su mismo interior (como Stevenson en *Olalla*, pero sin su complejidad). Ello no impide, sino todo lo contrario, que los distintos narradores y el lector queden cautivados por el relato.

Aquí en cambio, la cadena es bastante reducida: es el protagonista quien narra su pretendida experiencia a un eventual auditorio al que se dirige directamente, según hemos visto, e incluso le tiende pequeñas trampas retóricas («Es hermosa la infancia, ¿verdad? Para mí, el tiempo más horroroso de la vida»[28]) para mantener o impulsar la atención. Esa tonalidad oral, directa, parece estar destinada a dar

---

[27] «Estas descripciones, tan minuciosas, del doctor Armendáriz no me parece, la verdad, que estén legitimadas, y corto por donde puedo. Creo que el doctor estaba impresionado por la lectura de Edgard Poe, y quería imitar las narraciones misteriosas del autor americano de la *Caída de la casa Usher* o del *Dominio de Arnheim*». Pío Baroja, *Obras completas*, volumen VI, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, página 1095. Sin duda, el lector del relato que aquí tratamos habrá percibido en sus páginas los ecos y la atmósfera del mismo Poe (por ejemplo, en *El corazón delator*). Por cierto, ya en *La perversidad* (aparecido en *La Justicia* en 1893) se cita a Poe en términos muy elogiosos y en *El hotel del Cisne* (1946), que por ser novela no analizamos aquí, Barbier expresa una singular admiración por Poe y Conan Doyle. Observación de José-Carlos Mainer, «Prólogo general», Pío Baroja, *Obras Completas*, I, Barcelona, Círculo de Lectores, 1997, página 22.

[28] Obra citada, página 19. Es precisamente la frase que introduce la narración de su experiencia.

mayor calor humano a la narración y, si no a aumentar la credibilidad en el narrador, al menos a facilitar la comprensión hacia él. Para ello Baroja usa el recurso del relato oral, de origen popular pero también muy del gusto de la literatura decimonónica, mediante la tertulia de viajeros, de amigos o conocidos, que cuentan historias propias u oídas a otros (recordemos el relato de Alarcón *La mujer alta*, *El miserere* de Bécquer o *El trasgo* y *Los espectros del castillo*, entre los textos cortos del mismo Baroja). Pero aquí la situación es diferente: el receptor textual, hipotético pero más plausible, al que se dirige el personaje (que ha sido examinado y considerado loco por los médicos y probablemente esté internado cuando habla) quizás sea algún grupo de enfermos en un sanatorio siquiátrico, por lo que es admisible aventurar que su comunicación, en el plano de la ficción, resulta bastante hipotética.

El receptor se sitúa pues, fuera del nivel textual y viene a ser un lector capaz de sentir con el personaje más que de identificarse con él (a causa de la sospecha sobre la autenticidad), al menos durante el tiempo de la lectura... Es posible que la literatura fantástica sea una de las que más exijan la participación del lector: sin la perturbación real de éste la mentira ficcional difícilmente llega a concretarse.

¿Cómo pudo el fenómeno mencionado alterar al personaje de forma tan intensa y prolongada? La estructura temporal del relato, en posible coincidencia con la historia de los hechos, muestra una progresión perfectamente marcada: se empieza con el atractivo infantil por la misteriosa casa del crimen, lo que después ocasiona el encuentro del protagonista con la inquietante Ángeles y su madre. El tercer paso son las confidencias de Román, ahora enfermo, y las experiencias a que se entregan ambos para comprobar los poderes de la hermana. A continuación, la prueba material que en la literatura fantástica interviene para justificar y dar credibilidad al fenómeno: en este caso, la mujer fantasmal que acompaña a Ángeles en la foto, con

el consiguiente pánico del niño[29]. Culmen del proceso: el personaje comprueba que la imagen de la muchacha le persigue hasta en su propia casa, con lo que toma conciencia de su total indefensión. Acompañando las diferentes fases: la sonrisa continua e inquietante de Ángeles, que aparece como el único ser conocedor del misterio, lo cual es una forma de acentuar su demonismo (notar la significativa ironía de su nombre) o, simplemente, su carácter sobrenatural (es decir, de algo/alguien que contradice las leyes habituales de la naturaleza)[30].

La particular concentración de los acontecimientos y la extrema densidad de la experiencia sufrida por el protagonista (además en edad infantil) permiten comprender el alcance y la persistencia de su alteración, agravada por otro factor puesto de relieve en este texto y que ya vimos en el de Unamuno: la dificultad, de comunicar. En efecto, el relato arranca con las quejas del protagonista al no ser creído por los médicos y continúa con las varias notas de desconfianza, ya citadas, ante los posibles receptores de su historia: el personaje parece pensar que tampoco estos últimos le van a tomar en consideración y, sin embargo (o por ese motivo), se empeña, según ya hemos indicado, en reforzar continuamente su narración mediante la repetición y la corrección de lo dicho. Tal dificultad, presente aquí

---

[29] La presencia de un objeto-testimonio como «prueba» de lo sucedido es también bastante frecuente en la literatura fantástica. A veces esa prueba aparece dentro de la historia contada por el propio protagonista (es lo que sucede aquí); en otros casos fuera de dicha historia: es lo que nos presentaba el relato de Unamuno y lo que estaba presente en uno de los textos más logrados entre los que emplean este recurso, *Vera* (1874), de Villiers de l'Isle-Adam: la esposa del conde Athol, que se obstinaba en no aceptar la muerte de su amada, vuelve al lecho conyugal y deja como prueba la llave de su tumba.

[30] El texto parece sugerir cierto vampirismo en ese personaje: la extraña enfermedad de Román, a quien ella cuida, en principio amorosamente y que no obstante languidece de terror y debilidad; las actividades y poderes nocturnos de la hermana; su actitud en relación con los dos muchachos, etc., recuerdan lo sucedido a los personajes de Stocker a lo largo de la primera parte de *Drácula* (1897): pensemos en Lucy Westenra y Jonathan Harker... Cabría hacer una observación semejante a propósito de Fabia Linde en el relato de Azorín que trataremos a continuación.

con mayor intensidad que en el relato unamuniano puesto que es el propio personaje el que nos la transmite directamente, pone de relieve la paradoja o el desafío, doble, del narrador-protagonista: no sólo se trata de contar lo inexpresable dada la intensidad y naturaleza del fenómeno, sino también de que lo haga el personaje, seria y acaso definitivamente perturbado por el acontecimiento.

Si esa experiencia extrema lo ha situado en los límites del ser, de su propia identidad, el pretender superar el vacío entre la experiencia y su transmisión lo sitúa ante la dificultad de hacer frente a su doble condición de ser individual (su experiencia lo es) y social, comunicante, con una sola arma, el lenguaje. El relato fantástico plantea de esta manera uno de los desafíos más radicales a las posibilidades de la lengua: expresar lo inexpresable, para vencer al silencio[31].

Señalemos finalmente algo que puede «reforzar» el testimonio del personaje, situando el texto en relación con la narrativa (en este caso, la breve) de Baroja: es frecuente asistir en ella al cuestionamiento del saber, representado generalmente, no siempre, por la medicina (y en primer lugar, un médico trasunto ficcional del autor). Más aún, ese cuestionamiento viene a veces realizado desde dentro del propio estamento: recordemos, por ejemplo, que en *El estanque verde* el doctor Armendáriz presta más crédito al espiritismo, a la astrología y a la magia que a la ciencia oficial. Nuestro personaje está en buena compañía; así que el lector bien podría darle la razón...

Azorín: *Fabia Linde*

Azorín, quizás el autor de su generación que más intensa y profusamente cultivó el relato breve[32], produce los textos de impulso

---

[31] Silvia Albertazzi, comentando este mismo punto, habla de lo fantástico como una «literatura de lo indecible», primera expresión de una conciencia literaria moderna que percibe la insuficiencia de la palabra respecto al pensamiento y, al mismo tiempo, insiste en creer en la posibilidad del verbo para circunscribir lo indecible. Silvia Albertazzi, *La letteratura fantastica*, obra citada, págs. 58-59.

[32] Ver E. Inman Fox, *Azorín: guía de la obra completa*, Madrid, Castalia, 1982.

también posiblemente más moderno, más acorde con las notas predominantes de la literatura fantástica en el siglo XX, tanto en el teatro (*El doctor Death*), como en la novela (*Félix Vargas*) y en el relato breve (*Fabia Linde*, *En el tercer grado*, *El fin de un mundo*, *Las sirenas*, *Gestación*, entre otros): ahora lo desconocido o inquietante no pertenece a una dimensión exterior sino que está dentro de lo natural y cotidiano. No se trata ya de una irrupción de algo externo sino de la manifestación de algo latente en el mundo normal: lo monstruoso ya no es una entidad exterior sino el individuo o la propia sociedad; los motivos de perturbación ya no invaden la cotidianidad desde fuera sino que emergen desde dentro de ella. El descubrimiento del fenómeno puede tener carácter positivo, como medio de conocimiento de la realidad. El personaje, superada su inquietud, suele adaptarse a esa manifestación e integrarla en su existencia. El final de la historia puede tener cierto carácter abierto, como si se presentase en el texto sólo una parte del proceso cuya continuidad el lector puede imaginar[33].

Buena parte de esos rasgos aparecen en *Fabia Linde*: Fabia nace tan débil que llega a encargarse un ataúd para ella. Sin embargo, sobrevive (no así su madre) y crece, aunque siempre frágil, al cuidado de unos parientes lejanos y pobres, hasta que a los veinte años desaparece del pueblo. Regresa, cincuenta años más tarde, propietaria, al parecer, de una gran fortuna que le permite adquirir un palacio deshabitado y sus inmensos dominios. Cada uno o dos meses se siente morir pero se recupera y quienes mueren sistemáticamente unos días después son los doctores que la asisten. Los médicos de Nebreda ya no se atreven a atenderla. Sólo uno, forastero, joven, pletórico de vida y nada supersticioso, acude al palacio. Pero, subiendo las escaleras, experimenta una sensación extraña, angustiosa, un malestar desconocido que le hace detenerse, pálido y vacilante (fin del texto).

---

[33] Algunas observaciones sobre este punto en Ana González Salvador, «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de Estudios Filológicos*, VII, 1984, págs. 207-226.

El particular interés de este relato consiste en que, a diferencia de los dos anteriores, centra su atención casi exclusiva en el fenómeno perturbador y, más concretamente, en el agente que lo personifica, mientras que los personajes que se enfrentan a él tienen más bien un valor instrumental y repetitivo (parecen servir básicamente para que el fenómeno se manifieste). En efecto, ya el nacimiento de Fabia Linde, con el que se inicia el texto, presenta rasgos inquietantes: fría noche de enero, nevada interminable, silencio en todo el pueblo, parto angustioso y muerte de la madre, debilidad extrema de la recién nacida, muerte pocos días después del médico que las ha asistido y muerte del padre a los dos meses. De niña, sobresale por el intenso brillo de sus ojos negros[34] y, sobre todo, por algo inexpresable que desprende su cuerpo y que el narrador no nos llega a desvelar:

> ¿Era el silencio que su presencia inspiraba, silencio inspirado por el respeto y por la admiración? ¿Era la manera particular de moverse, de andar, de coger un objeto? ¿Era la sonrisa, una sonrisa en que había bondad, ironía, burla ligera?[35]

El narrador insiste en describirla con tonos inquietantes saliendo de su habitación «como un fantasma, con los ojos brillantes en las anchas ojeras [...], como una princesa misteriosa, descendiendo, uno a uno, los tramos de la escalera»[36]. Así pues, a diferencia del relato de Baroja, aquí se asiste al origen del elemento perturbador viéndole emerger como parte integrante del medio donde luego va a desarrollar su acción.

---

[34] La mirada inquietante del agente perturbador es uno de los recursos privilegiados del relato fantástico para sembrar la perturbación en el personaje o para culminarla, ya sea partiendo de una imagen (como en *El retrato,* de Gogol), del ser físicamente presente (en *Wakefield*, de Hawthorne) o de un espectro (como en el impresionante relato de Philarète Chasles *El ojo sin párpado*).

[35] Azorín, *Blanco en azul. Cuentos*, Madrid, Espasa Calpe, 1968 [1929], págs. 14-15. El relato había aparecido en *Blanco y Negro* el 17 de enero de 1927.

[36] Ídem, página 15.

Después del regreso de Fabia Linde, se plantean dos tipos de interrogantes, los que el pueblo asombrado se hace sobre su misterioso pasado y sobre el origen de su fortuna, y el del lector a propósito de la posible relación causal entre la asistencia a la anciana, siempre débil, y la muerte de los doctores que la atienden. Ambas circunstancias quedarán sin desvelar mediante el hábil empleo de un recurso discursivo, el del narrador en tercera persona, un buen medio para entorpecer la eventual identificación del lector con el personaje. Pero además, a pesar de tratarse de un narrador omnisciente, se mantiene el misterio hasta el final ya que ese narrador sólo entra en el interior de Fabia Linde para hablarnos de su angustia ante la muerte: la anciana se siente siempre mal, peor que nunca, todos los días piensa que va a morir, impresiones que son sistemáticamente contradichas por la ciencia médica: los doctores la examinan (aquí el verbo podría tomarse en el sentido científico, de análisis de un objeto de estudio) y, amparados en su saber, sostienen que se ha de recuperar y aciertan.

Se aprecia, pues, la dualidad constitutiva de Fabia Linde: desde su nacimiento es alguien débil, enfermizo, frágil ante la muerte y, al mismo tiempo (y también desde su nacimiento), un ser misterioso, inquietante, cuya existencia parece sembrar la muerte a su alrededor, desde la de sus padres a la de sus médicos (y el lector malpensado imaginará que su fortuna habrá sido conseguida de la misma forma). En Fabia Linde se manifiesta una cotidianidad que por serlo se convierte en amenazadora y monstruosa: la muerte de un solo doctor no sería en sí misma demasiado inquietante. Sí lo es el hecho de que se vuelva algo sistemático, repetitivo, habitual, hasta ser admitido como normal por los miembros de la colectividad: observemos que los médicos locales, al negarse a asistir a la anciana, no hacen otra cosa (además de protegerse) que aceptar el fenómeno como inexplicable.

Por su parte, el médico joven que por fin accede a visitarla, es externo al pueblo y la solución que cree encontrar consiste, sencillamente, en ignorar el fenómeno. Sometimiento o ignorancia son las dos posturas (que no alternativas) representadas en ese medio, con un mismo resultado en ambos casos, suponiendo, como el texto deja

entender, que el doctor del final siga los pasos de sus colegas. Y así parece ser, a pesar de que el relato acaba con la descripción de su repentino malestar. No hace falta más puesto que la escena contiene una alusión de orden espacial suficientemente explícita: después de rechazar una primera sensación anormal al llegar a la casa, el personaje no puede evitar sentir algo así como una extraña perturbación, cada vez mayor:

> No es nada, no es nada. Y, sin embargo, conforme va ascendiendo por las escaleras del palacio, diríase que el malestar indefinible de este mozo sano y robusto aumenta. Siente el médico oprimido su pecho; trata de sonreír de su propio malestar, y su sonrisa se malogra entre los labios. Diríase que este hombre ha entrado en una región misteriosa y que está respirando un ambiente –no terreno– que no ha respirado nunca. Sí, sí; es raro todo esto. Y otra vez la sonrisa fracasa al exteriorizarse. Se halla ya arriba, en el rellano de la escalera, el doctor. Y ahora, al trasponer el umbral del salón, sus pies han tropezado ligeramente, y por todo su cuerpo ha corrido un estremecimiento extraño, angustioso. Se ha detenido un segundo, y estaba pálido...[37]

Este final del relato reviste un interés muy particular. Primero, se puede observar cómo el personaje pierde progresivamente el control de sí mismo aunque trate de negárselo, es decir, cómo está dividido entre la percepción de un fenómno perturbador y su pretensión de ignorarlo (lo que viene a ser una sutil manifestación del doble, antes vista en el texto de Unamuno). Se puede apreciar también cómo ese malestar está en relación directa con el espacio, el cual funciona como una especie de laberinto por donde, a medida que avanza el personaje, se siente más desorientado y perplejo ante lo inexplicable, ignorando en qué medida el malestar viene de su interior o se desgaja de la atmósfera que respira. En tercer lugar, ese espacio, que ya no es el familiar del personaje, aparece dotado de una cierta carga mítica, como lugar de paso entre el mundo de los vivos y el de los

---

[37] Ídem, página 20 (final del relato).

muertos («está respirando un ambiente – no terreno – que no ha respirado nunca»), es decir, el discurso juega aquí a dos niveles que se superponen, el narrativo y el simbólico; éste último viene impulsado por el comentario del narrador («Diríase que») que, al igual que había hecho a propósito de Fabia Linde, alterna visión interior del personaje, visión exterior y comentario. Cuarto, quizás sea esa dimensión mítica la que justifica la importancia del espacio en este relato (bastante superior a la de los vistos anteriormente), puesto que en el relato fantástico el espacio, por ser el cotidiano y conocido, carece por lo general de mayor relieve[38]. Quinto y a propósito de lo anterior, notemos la relación existente entre ese espacio y la noción de viaje: lo que inicialmente es simple desplazamiento se convierte en un viaje sin retorno hacia ese otro ambiente no terreno, precisamente por desconocer o querer ignorar el carácter de ese espacio como lugar de inevitable transición entre dos mundos. Finalmente, la ciencia representada aquí por el joven médico, se muestra incapaz de comprender la dimensión mítica de dicho espacio.

En efecto y como ya dijimos, la medicina acierta en su diagnóstico pero la ciencia médica y quizás la ciencia en general aparece cuestionada en el relato de forma bastante contundente: afirmar el principio de causalidad (el mismo hecho produce las mismas consecuencias: cada nueva visita produce la muerte del galeno), equivale a admitir en la ancianita fuerzas mágicas, sobrenaturales, incontrolables por los doctores, que aparecen no obstante como representantes de dicha ciencia. En cambio, admitir que la única ley es la del azar (en puridad, ausencia de leyes), supone destruir la tradicional cadena causa-consecuencia, sobre la que se asienta buena parte de la reflexión filosófica habitual y de la experimentación científica. Notemos a este respecto que el narrador, rompiendo con su habitual discreción, desvela en cierto sentido la orientación del texto

---

[38] Es lo que sostiene Malrieu (obra citada, págs. 115-122), aunque no falten excepciones, en particular cuando lo que se problematiza es precisamente la relación entre espacio y personaje. Recordemos, por ejemplo, *Casa tomada*, de Julio Cortázar, y el relato, menos conocido, de Pere Calders titulado *Cosas de la providencia*.

al insertar un comentario, tan breve como significativo, en medio de una información: «La misma terrible escena – ¿quién descifrará el misterio del azar? – se repite dos veces más»[39]. Incluso podemos ir más lejos observando que no sólo se opera una negación de la causalidad habitual sino algo calificable como una reversión perversa de la misma: el enfermo mejora, por decirlo así, «matando» sistemáticamente al médico...

Quizás el arte de este relato consiste en la magistral forma como Azorín representa en él, bajo una apariencia inofensiva y casi risueña, una concepción de la existencia particularmente desalentadora: su absoluta desconfianza frente a la ciencia, a la razón objetiva, a la necesidad y posibilidad de entender la existencia; el sinsentido de la lucha (la conocida «estética del reposo» azoriniana); la distancia como forma de contemplación y de protección del yo; la sensibilidad subjetiva como cauce privilegiado de relación con el exterior; el fragmentarismo como expresión textual del rechazo a toda visión globalizadora del mundo: elementos todos de un azorinismo ya presente tanto en *Diario de un enfermo* (de 1901 pero con acotaciones de 1898) como en *Los hidalgos-El alma castellana* (1900) y esencialmente estable a partir de entonces (como se percibe, precisamente en este relato, de 1927).

Ramón del Valle-Inclán: *El miedo*

Si los relatos breves de Valle-Inclán, valorados a veces sobre todo como punto de partida para textos posteriores, se justifican ampliamente por sí mismos, *Jardín umbrío* puede ser admirado, no sin motivo, como la plenitud del arte narrativo de Valle-Inclán en el cuento[40]. En este volumen encontramos relatos tan significativos

---

[39] Ídem, página 19. La cita viene a negar que la repetición del mismo hecho permita una conclusión científica. La única ley admitida es la de la casualidad.

[40] Emilio González López, «Los cuentos de Valle-Inclán», *Valle-Inclán. Nueva valoración de su obra*, Clara Luisa Barbeito editora, Barcelona, PPU, 1988, págs. 283-295.

para nosotros como *Del misterio*, *Beatriz*, *La misa de San Electus*, *Milón de Arnoya* y *El miedo*. Aparecen además otros que entrarían perfectamente dentro de una sección particular de nuestro campo y que aquí hemos dejado de lado: el relato maravilloso, en el que lo extraordinario, el misterio, lo sobrenatural es admisible, ordinario, normal y es aceptado como tal por el personaje. Por lo tanto, no cabe interrogarse sobre la condición, natural o sobrenatural, de los acontecimientos. Diríamos que «el mundo es así» y los problemas que surgen, aparecen dentro de un ámbito que se halla ordenado de esta manera. El mundo de lo maravilloso es considerado el mundo normal, equivalente al nuestro. Sería el caso de *Un ejemplo* o de *La adoración de los reyes*. Digamos de paso que también los otros tres autores estudiados cuentan con notables textos en este apartado. Citemos, como muestras, *La sombra,* de Baroja; *De águila a pato*, de Unamuno; *Un ejemplo*, de Azorín.

El protagonista y narrador, joven Granadero del Rey al ocurrir los hechos hoy ya muy lejanos, había de confesarse y recibir la bendición de su madre antes de entrar en el Regimiento real. Esperando en la capilla de su pazo solariego la llegada del Prior de Brandeso, queda espantado ante los gritos de sus hermanas por el ruido de una calavera en el interior de la tumba de un ilustre familiar. Llega por fin el Prior y, decidido a ver lo que sucede, extrae la calavera y la entrega al joven, que la deja caer horrorizado al ver que contiene un nido de culebras. Indignado por tal acto de cobardía, el Prior de Brandeso (antiguo Granadero del Rey) se marcha negándole la absolución.

Como en *Médium*, el relato de Baroja antes comentado, estamos ante una experiencia narrada por su protagonista, experiencia que le ha marcado para siempre, según confiesa él mismo al final de la narración:

> El Prior me miró con sus ojos de guerrero que fulguraban bajo la capucha como bajo la visera de un casco:
>
> – Señor Granadero del Rey, no hay absolución... ¡Yo no absuelvo a los cobardes!

> Y con rudo empaque salió sin recoger el vuelo de sus blancos hábitos talares. Las palabras del Prior de Brandeso resonaron mucho tiempo en mis oídos. Resuenan aún. ¡Tal vez por ellas he sabido más tarde sonreír a la muerte como a una mujer![41]

Sin embargo, y como indica en particular la última frase de la cita, en ese acontecimiento existe una notable diferencia en relación con los textos anteriores: el joven granadero aprendió entonces a perder el miedo a la muerte a la hora de enfrentarse con ella. En otros términos, esa experiencia, espantosa en el momento de producirse, estructuró el carácter del personaje de forma definitiva y altamente positiva. ¿Se trata de una diferencia fortuita o significativa, vinculada con otras? Es lo que veremos a continuación.

Por de pronto, podemos comprobar que esa experiencia tuvo lugar bajo el signo de la excepcionalidad y ello tanto en el plano personal como en el marco del acontecimiento. En lo que al primer punto se refiere, el narrador insiste en que el protagonista, de sangre noble, era entonces un adolescente a punto de entrar al servicio del rey, que se trataba de una ceremonia especial y única (la confesión y la bendición materna antes de la despedida de la familia), que el hecho sucedió cuando ya era de noche cerrada, en el ámbito solitario del templo presidido por la tumba imponente del prócer familiar, y que la reacción del joven se debió a los gritos de espanto de sus dos hermanas. Por otro lado, y al contrario de lo que suele pasar en el relato fantástico, más bien inclinado a la proximidad temporal de los hechos como forma de acercarlos al receptor, aquí se insiste en que el acontecimiento se produjo hace ya mucho tiempo (el narrador confiesa ser hoy casi un viejo caduco) y en un época distinta de la presente, marcada por su carácter estamental, hoy desaparecido o al menos fuertemente deteriorado: «Fue hace muchos años, en aquel

---

[41] Ramón del Valle-Inclán, *Jardín umbrío*, Madrid, Espasa Calpe, 1992 [1903], página 78. Había aparecido en *El Imparcial* el 27 de enero de 1902.

hermoso tiempo de los mayorazgos, cuando se hacía información de nobleza para ser militar»[42].

Así, el fenómeno extraordinario resultó provocado por una excepcional conjunción espacio-temporal (el lugar, las circunstancias, la época). Estamos, por lo tanto, en un tipo de hecho y de personaje muy diferentes de los vistos en los relatos anteriores. A propósito de la época, el narrador echa de menos aquellos años en que se produjeron los hechos (observemos que no hay duda sobre su realidad, en oposición con los otros relatos[43]). Y aquí reside otra diferencia fundamental con los textos antes comentados: se trata de una sociedad señorial y campesina, regida por valores distintos de la burguesa y urbana, y en la cual parecía haber un cierto orden, un cierto equilibrio y una autenticidad que provocan hoy la nostalgia cuando esa sociedad se halla en franco declive (su agotamiento, su incapacidad para subsistir parece su problema mayor): es el mundo evocado con particular vigor por Valle en las *Comedias bárbaras*, al igual que en algunos relatos cortos como *Mi bisabuelo* o *Un cabecilla*.

Por otro lado, también destaca en el relato el particular tratamiento de la muerte, tema que, de forma explícita o implícita, está en el corazón del relato fantástico, básicamente como fuga o como atracción (lo hemos comprobado en *El que se enterró*): esta literatura ha hecho de la muerte, como realidad y tensión extrema de la vida, su objeto textual primordial. Pero en este relato se asiste precisamente a la evacuación de la muerte y del miedo a la muerte como problema: nada más producirse en el joven la comprensible sensación de espanto, ésta no sólo es presentada como perfectamente controlable sino como indigna del que la experimenta. Según la enojada reacción del Prior, el pavoroso fenómeno no merece ser catalogado como tal. Dados los valores dominantes en esa sociedad, el miedo a la muerte

---

[42] Ídem, página 75.

[43] Una interpretación diferente (admitiendo la posibilidad de que el personaje soñara esta escena) en Luis T. González del Valle, *La ficción breve de Valle-Inclán*, Barcelona, Anthropos, 1990, página 228, nota 10.

(sobre todo para alguien con la pretensión de entrar al servicio del Rey) puede y debe ser anulado. Además, y al contrario de lo que sucede con el hombre en la sociedad moderna, más o menos autónomo pero aislado frente a los interrogantes de la existencia, en *El miedo* hay una autoridad externa (en posesión de poder religioso y de prestigio militar) para recordar al joven granadero que su futura función (función que será su forma de inserción social) es lo que dará sentido a su existencia en el mundo.

Se puede notar así que, contra la apariencia inicial de desamparo, el joven aparece finalmente arropado (y también supeditado a ellos) por tres poderes, el religioso representado por el Prior, el político – el Rey – y el militar – el Rey y el Prior, antiguo granadero real. Notemos también que este relato es el único de los cuatro en ofrecer una explicación natural del fenómeno: el joven, al mismo tiempo que siente pánico ante el macabro espectáculo de las culebras, percibe que el ruido producido en la tumba tiene una justificación comprensible, natural, tranquilizadora, que vuelve las cosas a su situación previa (con la salvedad de la lección aprendida).

Por lo tanto, el ritual previsto de la confesión se convierte de hecho en ceremonia iniciática, de exorcismo y adiestramiento para conseguir la banalización del miedo y asentar la inserción del personaje en el mundo, no para cuestionarla. Es lo que se logró, como afirma el anciano que hoy nos cuenta la historia, y es lo que éste echa de menos en la actualidad: un mundo en el cual ese tipo de experiencias no sirvieran para desestructurar al individuo sino para mostrarle el sentido de su existencia y donde él no tuviera que contar como algo excepcional que sólo una vez tuvo miedo a la muerte[44].

Resulta, de este modo, que el relato se mueve en torno a una problemática que no corresponde a la habitual en la literatura fantástica (es «extraño» dentro de ella) tal y como la hemos venido tratando. Podríamos decir que *El miedo* y la mayoría de los relatos

---

[44] Son las palabras con las que comienza el texto: «Ese largo y angustioso escalofrío que parece mensajero de la muerte, el verdadero escalofrío del miedo, sólo lo he sentido una vez». Valle-Inclán, obra citada, página 75.

breves de Valle-Inclán susceptibles de entrar en nuestro estudio remiten a un tipo de medio que comparte elementos del universo del relato fantástico (en el sentido que le hemos dado aquí) y del relato maravilloso: si bien estamos en nuestro mundo y no en otro dominado por lo extraordinario y lo sobrenatural puesto que el fenómeno insólito constituye aquí el gran acontecimiento de la historia, también es cierto que en varios relatos (*Mi hermana Antonia*, *Beatriz o Comedia de ensueño*) la intervención de lo extraordinario (una visión, un castigo) no suele ser sentida como transgresiva o escandalosa e incluso llega a ser invocada por el personaje y a funcionar como ayuda para la solución de su problema[45].

Además, si no es un mundo poblado de seres sobrenaturales (hadas, dragones y otros seres mitológicos), sí que se considera normal en él la presencia y acción de brujas, visionarias, endemoniados y trasgos (recordemos, por ejemplo, *Milón de Arnoya*, *Del misterio* y *La misa de San Electus*), apareciendo en familiar convivencia lo sagrado, lo demoníaco y lo profano. Finalmente, si la manifestación del mal puede ser demoledora, existe con frecuencia en ese mundo una especie de intermediario (la persona dotada de poderes paranormales) que suele actuar eficazmente para remediarlo.

Así pues, lo significativo en los textos de Valle (nos referimos aquí a *Jardín umbrío*, quizás su principal colección de relatos cortos[46]) suele ser su situación fronteriza entre el relato maravilloso y el

---

[45] Estamos lejos incluso de la caracterización de esta literatura por Ana María Barrenechea, quien no considera la existencia de la duda como condición básica del relato fantástico (al contrario de Todorov) y concentra las exigencias del género en la existencia de una problematización: en el hecho de que la existencia de fenómenos anormales plantee problema, sea percibida efectivamente como anormal y no aparezca incorporada al medio o absorbida por él. Ana María Barrenechea, «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80, julio-septiembre, 1972, págs. 391-403.

[46] Publicada inicialmente en 1903. En vida del autor hubo otras dos ediciones, 1914 y 1920 (Luis T. González del Valle, *La ficción breve de Valle-Inclán*, obra citada, págs. 131-134. Pertinentes observaciones sobre las colecciones de relatos cortos de Valle, en págs. 239-241).

fantástico (tal vez se le podría calificar de *maravilloso demoníaco*, frente al *maravilloso feérico* del cuento de hadas, del relato mitológico o de la fábula), en consonancia con el tipo de mundo, señorial y decadente, presentado con notable simpatía y nostalgia en dichos textos.

Añadamos que buena parte de los relatos de Baroja en *Vidas sombrías*, a pesar de situarse en ambientes, entre personajes y con perspectiva diferentes de los de Valle-Inclán (mostrándose el autor vasco más crítico y al mismo tiempo más comprensivo con el mundo tradicional, quizás por ser fiel a su conocida tesis de escribir siempre a partir de la experiencia), pueden no obstante vincularse con lo maravilloso demoníaco: no es casualidad que el cuento aquí presentado, *Médium*, perfectamente catalogable dentro de lo fantástico en sentido estricto, no sea de ambiente tradicional y campesino sino urbano y actual.

En resumen

Si relacionamos los textos aquí presentados con el conjunto de la obra de sus autores, veremos cómo Unamuno, Baroja, Azoría y Valle-Inclán llegan al cultivo del relato fantástico a través de perspectivas diferentes pero no tan alejadas. Las inquietudes unamunianas sobre el sentido de la existencia son en buena medida compartidas por Martínez Ruiz aunque la salida encontrada por ambos sea muy diferente: la duda, generadora de angustia, como base del pensamiento unamuniano y el pesimismo desengañado, distante, refinado e irónico en Azorín. Baroja, confrontado a la misma crisis institucional, de poder y de valores, de la época, mantiene una proximidad mucho más cordial e intensa con los seres más desamparados que la sufren. Valle reacciona frente a la mediocridad y bajeza del mundo moderno buscando referencias en un pasado duro, a veces cruel e implacble pero exaltante de autenticidad y de grandeza espiritual, todo ello, como ya sabemos, antes de reorientar al menos parcialmente su creación para profundizar en las deformaciones más estridentes del mundo que rechaza.

La duda angustiosa, el esceptismo ante el conocer y el actuar, la escenificación de un mundo ya en buena medida caducado: todas eran dimensiones aptas para ser trasladadas al relato fantástico. No podía ser menos, ya que la literatura fantástica moderna había surgido precisamente como una reacción frente a ese tipo de inquietudes, sin duda características, aunque tal vez en el fondo no exclusivas, del hombre de nuestra época. Y nuestros autores así lo entendieron.

Terminaremos aquí, desvelando el objetivo fundamental de las páginas anteriores: contribuir a que en un próximo futuro ya no tenga vigencia la afirmación de Joan Estruch Tobella, para quien el problema en este campo de estudio «no es que tengamos una literatura fantástica pobre sino una visión pobre de nuestra literatura fantástica»[47].

Julio PEÑATE RIVERO
Universidad de Berna – Universidad de Neuchâtel

[47] Joan Estruch Tobella, *La literatura fantástica y de terror española del siglo XVII*, Barcelona, Fontamara, 1982, página 11.