

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

Capítulo VI

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA LITERATURA FANTÁSTICA

1. LA CRÍTICA POSITIVA

Las valoraciones positivas de lo fantástico empiezan a aparecer en fecha temprana con las opiniones vertidas en 1824 por Blanco White en relación al uso de lo maravilloso en la literatura, aunque se prodigarán más en la época del romanticismo, movimiento con el que se suele ligar la expansión de dicho género. Algunos de nuestros críticos (como el citado Blanco White, o Gil y Carrasco) supieron ver más allá de la simple apariencia extraña que ofrecían estas obras, descubriendo la intención primordial de tales narraciones: la reflexión acerca de la realidad, de la posibilidad de la existencia de otra realidad no sometida a las leyes de la nuestra, y de la relación entre ambas, que será evidentemente conflictiva. Aunque no he encontrado, curiosamente, recomendaciones explícitas de los críticos acerca del cultivo de lo fantástico, muchos de ellos se quejaron, como veremos, de la inexistencia de una literatura fantástica en España, lo que implícitamente suponía plantear la necesidad de que los autores españoles compusieran obras de dicho género.

Estas críticas positivas pueden tomar diferentes formas:

1. Manifestaciones en favor de la libertad creadora y de la exaltación de lo irracional postuladas por los románticos.
2. Elogios explícitos del género fantástico.
3. Críticas elogiosas de autores que cultivan el género fantástico.

1.1. MANIFESTACIONES EN FAVOR DE LA LIBERTAD CREADORA Y DE LA EXALTACIÓN DE LO IRRACIONAL POSTULADAS POR LOS ROMÁNTICOS

Podemos deducir que existe, *a priori*, una implícita valoración positiva del género fantástico en algunos aspectos básicos del romanticismo, como la exaltación de la libertad creativa y la reivindicación de lo irracional.

Tales reivindicaciones estéticas aparecen recogidas, por ejemplo, en uno de los primeros manifiestos literarios del movimiento, escrito por Espronceda como Prospecto de la revista *El Siglo* (1834), publicación de corta duración (14 números) que se erigió como representante del romanticismo más progresista:

Opuesto a las heladas doctrinas del siglo XVIII que, reduciendo al hombre moral a una máquina regida por leyes positivas y matemáticas, tienden a degradar la imaginación, y a ridiculizar las pasiones nobles del corazón humano, creemos que los sentimientos del hombre son superiores a sus intereses, sus deseos a sus necesidades, su imaginación a la realidad [...]. Contrarios, por último, a la opinión de aquellos encaprichados preceptistas, que fijaron ya para siempre los límites del talento y las formas de la belleza, nosotros nos atrevemos a creer y nos esforzaremos a demostrar con ejemplos y racionios, que hay en nuestro siglo producciones originales, nuevas fuentes de bellezas y de verdades, una nueva y abundante copia de laureles literarios, y genios fecundos y admirables que traspasando las antiguas columnas, saben hallar un nuevo mundo poético y filosófico.³⁴⁶

Piénsese que el relato fantástico (y aquí me refiero a la forma breve y no al género en su totalidad) penetra en la literatura española coincidiendo con el romanticismo y que, por tanto, es una forma nueva (rompía con los modelos narrativos vigentes) y, como tal, expresión de esa libertad creativa reivindicada por los románticos. Idea que tiene que ver, evidentemente, con la nueva concepción romántica de la imaginación como potencia creadora, postulada por Coleridge (*Biographia Literaria*, 1817) y contraria a la propuesta empírico-sensualista de los teóricos ilustrados.³⁴⁷

³⁴⁶Cito de las *Obras completas* de Espronceda, p. xx. Véase, además, Romero Tobar [1968a].

³⁴⁷Desde Addison, en «The Pleasures of Imagination» (publicado en *The Spectator* en 1712), hasta Coleridge, pasando por Kant, Schlegel o Schelling, se investiga en relación a la naturaleza de la imaginación como fuerza creadora. Acerca de esta cuestión véanse, entre otros, Welck [1969], Abrams [1975], Engell [1981], Warnock [1981] y Guillén [1995].

[Coleridge] distingue [...] entre la llamada *fancy*, primero, y, en segundo lugar, las dos fases de la *imagination*, que desempeña una función creadora y ocupa el lugar más elevado de la jerarquía psíquica. La disposición de los términos, en efecto, varía a lo largo de los años. Su uso había sido frecuente durante la Ilustración, por parte de tratadistas y filósofos. El vocablo griego, *phantasia*, y el latino, *imaginatio*, habían pasado por evaluaciones cambiantes —Juan Luis Vives y Hobbes distinguieron entre los dos—, hasta llegar a la preeminencia del segundo a fines del siglo XVIII. Coleridge conoce sin duda la definición progresiva, reducida a *Phantasie* y *Einbildungskraft*, de Schelling en más de una obra, como su *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1810) y su *Philosophie der Kunst* (1802). Apela Schelling repetidamente a *Phantasie* para denotar la yuxtaposición y redistribución de lo que ya ha aparecido en la naturaleza o en las artes. De tal suerte surgen relaciones y situaciones nuevas. Pero la imaginación es una fuerza productiva, que inventa símbolos y formas para dotar al mundo de las ideas de presencia concreta, como también a dichos símbolos de unidad estética. También ella se subdivide en momentos progresivos: de la percepción sensorial se pasa a la intuición intelectual y finalmente a la capacidad estéticamente creadora (*Dichtungsvermögen*). [...]

Para Coleridge, en suma, que recoge buen número de reflexiones anteriores, la imaginación es recreadora. Nos engañamos si pensamos que es, como algunos suponen hoy, un instrumento de evasión sin trabas, o de invención de lo inexistente, que nos aleja del mundo o nos autoriza a huir de nosotros mismos. Su función principal consiste, por el contrario, en congregar las diferentes facultades del hombre y en conseguir que se interrelacionen todas las cosas. Una misma *vis activa*, un mismo proceso ontológico junta a todos los seres. [...] La imaginación poética y artística, creadora de símbolos y mitos, descubre relaciones orgánicas y totalizadoras en ese mundo que otros experimentarían simplemente «real» (Guillén 1995:19-21).

Por otro lado, la exaltación romántica de lo irreal y lo subjetivo tiene, evidentemente, su expresión ideal en la literatura fantástica. No olvidemos que el romanticismo supuso una reacción contra el absolutismo clasicista, racionalista hasta el extremo, que negaba el sentido a todo aquello que escapase a la razón. Aunque, como veremos después, no todos los románticos se declararon a favor de la literatura fantástica, puesto que muchos de ellos no llegaron a trascender el sensualismo neoclásico, dominados por unos prejuicios esencialmente aristotélicos y miméticos, una cuestión que examinaré más adelante, en el apartado dedicado a las críticas negativas a lo fantástico (*cf.* cap. VI, 2.3.1.). Sólo añadir que muchos críticos y autores españoles de la época, románticos o no, comulgaron más con las ideas de Condillac que con las de Coleridge, puesto que el primero concibe la fantasía como un complemento de la verdad.³⁴⁸

³⁴⁸En relación a este aspecto véase Sánchez-Blanco [1982], Inman Fox [1985], Romero Tobar [1986], Garrido Palazón [1992] y Serés [1994].

L'imagination à surtout les agréments en vue, mais elle n'est pas opposée à la vérité. Toutes ses fictions sont bonnes lorsqu'elles sont dans l'analogie de la nature, de nos connaissances ou de nous préjugés; mais dès qu'elle s'en écarte, elle n'enfante plus que des idées monstrueuses et extravagantes. C'est là, je crois, ce qui rend cette pensée de Despréaux si juste: «Rien n'est beau que le vrai; le vrai seul est aimable. Il doit régner partout, et même dans la fable (Boileau, Epitre IX, 43-44). En effet, le vrai appartient à la Fable: non que les choses soient absolument telles qu'elle nous les représente, mais parce-qu'elles les montre sous des images claires, familières, et que, par conséquent, nous plaisent, sans nous engager dans l'erreur (*Essais sur l'origine des connaissances humaines*, 1746; cito de Serés 1994:223).

A pesar de todo ello, podemos encontrar diversas manifestaciones semejantes a la anteriormente expuesta por Espronceda en 1834, como sucede, por ejemplo, en el artículo anónimo «Espronceda y Larra» (*El Museo Universal*, núm. 12, junio de 1857, pp. 93-94), en el que se señala que el romanticismo no admitía «trabas ni para la imaginación ni para el pensamiento» (p. 94).

Juan Valera, en su artículo «Del Romanticismo en España, y de Espronceda» (*Revista Española de Ambos Mundos*, t. II, 1854, pp. 610-630), lleva a cabo una reflexión general sobre el movimiento que puede servirnos como conclusión a este breve apartado inicial dedicado a las valoraciones positivas. Sus afirmaciones contrastan, como veremos más adelante, con aquellas voces que consideraron lo romántico como algo ajeno a nuestras letras, y que tuvo, además, un efecto negativo sobre éstas:

La secta de los románticos, que vino de Francia, como vienen todas las modas, se amoldó perfectamente a nuestras inclinaciones y carácter, y se hizo tan española como si hubiera nacido en España: porque si la palabra romanticismo quiere decir algo, no hay país más romántico que el nuestro (p. 612):

No voy a insistir en este aspecto con nuevas manifestaciones semejantes a las ya expuestas, puesto que no haría sino redundar en la misma idea. Creo que con los ejemplos propuestos queda apuntada esa valoración implícita de los nuevos caminos expresivos y de la idea de un conocimiento irracional de la realidad y el hombre que postularon los románticos.

1.2. ELOGIOS EXPLÍCITOS DEL GÉNERO FANTÁSTICO

Una de las más tempranas y más lúcidas manifestaciones en favor de la literatura fantástica fue el artículo de José María Blanco White, uno de los más prestigiosos escritores españoles exiliados en Inglaterra, «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles», publicado en el número 5 de la revista londinense *Varietades*, octubre de 1824 (pp. 413-418). En él, Blanco White defiende, a partir de las teorías de Coleridge antes expuestas, la idea de imaginación creadora, manifestada en la necesidad del uso de lo maravilloso en la ficción literaria:

El placer de las ficciones que nos transportan a un mundo imaginario, poblado de seres superiores al hombre y sujeto a otras leyes que las inmutables de la naturaleza, es tan natural y tan inherente a nuestra constitución, que no puede arrancarse del alma sino con violencia. Examínese la historia del género humano y se hallará que hasta en el estado más rudo y salvaje, la imaginación se emplea en crear seres sobrenaturales, habitantes de un mundo invisible, que o vagan por éste o lo visitan de cuando en cuando, mezclándose en los negocios y tomando parte, ora favorable ora adversa, en los intereses del hombre. Propensión tan natural y decidida no se debe aniquilar, sino dirigir al bien y la utilidad de la especie.

Es verdad que la superstición tiene su origen en esta facultad mental, y que cuantos horrores y males ha causado en la tierra procedieron de la imaginación exaltada con los sueños terroríficos a que naturalmente está expuesta. Pero ningún peligro hay, a mi entender, en divertir la imaginación con sus propios sueños [...], la fuerza de la imaginación bien manejada es poderosa a convertir en placer aun las ideas más terribles [...]. En estas creaciones de la imaginación consiste la parte más sublime y peculiar de la poesía. Sin ellas no puede existir el género novelesco o romántico (cito de la edición de Llorens 1971:214).

Blanco parte de dos ideas fundamentales: la atracción que siente el hombre por todo lo maravilloso y el placer que produce el consumo de las historias fantásticas. Una idea que, curiosamente, ya había sido destacada por Feijoo, aunque desde un punto de vista negativo, en la censura que hace de lo supersticioso y lo irracional en una de sus *Cartas eruditas y curiosas*, dedicada al análisis del célebre tratado sobre vampiros de Dom Augustin Calmet. En dicha carta, después de señalar que las historias de vampirismo son pura invención, Feijoo advierte que la natural inclinación del hombre a la «mentira»

es mucho más fuerte respecto de aquellas mentiras en que se fingen cosas prodigiosas y preternaturales; porque hay en esas narraciones cierto deleite, que incita a la ficción, más que en las comunes y regulares.³⁴⁹

Otros críticos de esa primera mitad del XIX coincidieron en defender esa inclinación hacia lo sobrenatural por ser algo innato en el hombre, común a todo los pueblos y todas las épocas.³⁵⁰ Así, por ejemplo, el anónimo autor del artículo «Los duendes», publicado en febrero de 1838 en la revista *No Me Olvides* (núm. 4, pp. 1-2), considera que la existencia de tales seres debe atribuirse a la atracción del hombre por lo maravilloso, y no duda en atacar a la Ilustración por haber destruido la creencia en los fenómenos desconocidos al intentar explicarlos racionalmente, fomentando así la incredulidad: «Al desterrar una creencia se ponen en duda todas las demás». Lo único que se ha conseguido en su opinión es el fenómeno contrario, puesto que la Ilustración «fomentó la fe en los duendes y en las brujas».

Estas críticas a la Ilustración se repiten de forma semejante en el artículo titulado «Fantasmas antiguos y modernos» (*El Entreacto*, t. II, núm. 6, enero de 1840, pp. 20-21), en el que su autor (oculto bajo el seudónimo de Mascaraque) manifiesta su añoranza de los tiempos en que su abuela le contaba cuentos en los que existían vampiros y duendes, en los que él creía como en el Evangelio. Pero la Ilustración desterró esos antiguos fantasmas, sustituyéndolos por otros: «las antiguas creaciones fantásticas se mezclan con la duda, la incredulidad, y esos son los fantasmas que ha creado la propia Ilustración».

A pesar de que ambos articulistas insisten en el error de reclamar la credulidad para consumir lo sobrenatural, es interesante subrayar de sus artículos la defensa que hacen de lo maravilloso, así como su reflexión acerca del gusto innato del hombre por tales fenómenos.

El escritor francés Charles Nodier también había llamado la atención sobre ello en un artículo ya clásico sobre el género que estamos estudiando: «Du fantastique en littérature» (*Revue de Paris*, noviembre de 1830):

³⁴⁹*Cartas eruditas y curiosas*, tomo IV, carta XX, p. 289. Cito, modernizando la grafía, por la edición de 1777 (Pedro Marín, Madrid).

³⁵⁰Patricio de la Escosura, por ejemplo, en su artículo «Cuentos» (*El Entreacto*, t. I, núm. 58, 1839, pp. 227-228) afirmaba que «gusta el hombre de lo maravilloso o de lo que se sale de la ordenación de las cosas».

si lo fantástico no se hubiera dado nunca entre nosotros [los franceses] por su propia naturaleza e inventiva, hecha abstracción de cualquier otra literatura antigua o exótica, no habríamos tenido sociedad, pues nunca ha existido ninguna sociedad que no lo hubiera tenido y adaptado a sus peculiaridades [...]. La tendencia a lo maravilloso y la facultad de poder modificarlo, de acuerdo con determinadas circunstancias naturales o fortuitas, son innatas en el hombre. Es el instrumento esencial de su vida imaginativa y, posiblemente, incluso la única compensación verdaderamente providencial de las miserias que son inseparables de la vida social («Sobre lo fantástico en literatura», pp. 466-468).

Pero volvamos con Blanco White. El ilustre exiliado, en su defensa de lo maravilloso, se lamenta, a la vez, de la falta de una literatura fantástica en tierra española: «Mi intento es sólo protestar contra la sentencia de destierro que se ha fulminado sobre ellas [las creaciones fantásticas], especialmente en España» (p. 216); aunque matiza el uso que se debe hacer de éstas, comparándolo con el que le están dando los autores alemanes del momento (por sus palabras parece referirse a los menos realistas, como Tieck o La Motte-Fouqué, cuyos cuentos están basados en el folclore germano):

Los alemanes tal vez han dado en el extremo opuesto; y tanto sus poetas como sus críticos jamás se ven satisfechos de encantos y hechicerías. Pero hay un medio, que el buen gusto sabrá hallar, si la crítica mal entendida no lo preocupa del todo en esta materia (p. 216).

Y señala que el destierro de lo maravilloso en nuestra literatura es debido a que

Los que pretenden que el placer que dan las artes imitativas nace de *ilusión*, o de que el espectador se crea real y verdaderamente ante los objetos cuya representación se intenta, mantienen un error que la experiencia de cada cual desdice. Las artes no se dirigen al juicio, sino a los afectos; la verosimilitud que requieren no es física, sino moral. [...] La dificultad que el artista tiene que superar es la de hacer que sus acciones y palabras correspondan exactamente a lo que individuos del carácter que él les atribuye harían y dirían si real y verdaderamente se hallasen en tal situación (pp. 216-217).

En este fragmento, Blanco lleva a cabo una interesante reflexión sobre el concepto de verosimilitud que contradice los preceptos neoclásicos imperantes en la literatura española de ese momento, puesto que va más allá del concepto de verdad objetiva, según el cual el arte debía estar sometido a la percepción cotidiana. A Blanco sólo le importa esa verosimilitud que él denomina «moral» y que se basa

en una correcta representación de la reacción que pueden tener los personajes frente a lo maravilloso. Sobre este aspecto volvió a insistir en una de sus composiciones literarias en prosa: «El Alcázar de Sevilla», publicado en 1825 en la revista londinense *No Me Olvides*. En dicho texto, claramente encuadrable dentro del género fantástico, Blanco manifiesta explícitamente el valor de los relatos de hechicerías independientemente de su moralidad o su verdad: Don Antonio, uno de los personajes del cuento, va a relatar la leyenda de la Casa del Duende, a lo que su interlocutor (el narrador principal) le interrumpe señalando que tal historia debe pertenecer, por el nombre dado a la casa, «a la parte ridícula del mundo de los espectros», a lo que Don Antonio responde: «Nada de eso..., la historia, falsa o verdadera, es trágica e interesante».³⁵¹ Así pues, la verosimilitud en la que se fundan los preceptos neoclásicos no es lo más importante, sino el interés de los hechos narrados. Al final del relato, el narrador principal se lamenta de «que no se forme una colección de los cuentos de hechicería que se conservan por la tradición» (p. 306).

El artículo de 1824 que estoy comentando, termina con una demostración práctica de todo lo afirmado en las páginas precedentes. Blanco White utiliza, para ilustrar los conceptos expuestos en su exposición, un relato «de este género» (p. 218) sacado del *Conde Lucanor*. «El Deán de Santiago», del que hace una relectura fantástica contemporánea.³⁵² Blanco White señala que el cuento de Don Juan Manuel y su modelo oriental

giran sobre la idea sublime, sea verdadera o falsa, de que lo que llamamos *Tiempo*, ese ente misterioso del cual nadie se puede formar idea clara y distinta, aunque todos lo perciben no menos que su propia existencia, no es más que una creación de la mente humana que lo concibe en la serie de sus propias percepciones. La superstición en que se fundan ambos cuentos, de que la mente humana es capaz de impresiones independientes del universo físico, y de una existencia en que ni el *Tiempo* ni el *Espacio* tienen parte ni influjo, es una de las ideas, aunque vagas, grandiosas, que flotan en la imaginación, como si fuesen barruntos del mundo invisible que nos espera (p. 219).

³⁵¹Cito de la edición de Llorens [1971:307]. Véase, además, Llorens [1968:243].

³⁵²Debemos tener en cuenta que el relato de Don Juan Manuel no es un cuento fantástico en la moderna acepción del término porque lo que se narra en él podía resultar perfectamente verosímil para un lector de su época, entraba dentro de su concepción de la realidad. Es, sin embargo, el cambio de contexto y de situación comunicativa lo que lo convierten en fantástico; eso es lo que sucede en la lectura que hace Blanco White, o en la que un siglo después llevará a cabo Borges en su *Historia universal de la infamia* (1935).

Lo que Blanco reivindica no es otra cosa que el poder de la imaginación como otro medio válido de percepción de la realidad, una concepción muy romántica que supone postular la existencia de una realidad distinta de la objetiva, pero, a la vez, no menos verdadera que ésta.

Blanco White, como hará Alarcón años más tarde, sitúa el origen de lo fantástico en la superstición,³⁵³ afirmando la superioridad de las supersticiones modernas sobre la mitología antigua, puesto que «a causa de la conexión que aún conservan con las opiniones religiosas y las costumbres europeas, tienen mucho más poder sobre los afectos que todo el Olimpo antiguo» (p. 215). Blanco nunca habla de creer en ellas, sino de su importancia como punto de partida en las creaciones fantásticas (piénsese si no en la mayoría de temas fantásticos ligados con la religión). Como dije en el apartado dedicado a la historia del género fantástico, las supersticiones dejan de ser creídas y se convierten en objetos literarios.³⁵⁴

Otros muchos escritores se lamentaron también de la ausencia de obras fantásticas españolas,³⁵⁵ un género cuyas obras de calidad procedían de tierras extranjeras (sobre todo alemanas). Así se expresaba, por ejemplo, Bermúdez de Castro en el número 39 de *La Esperanza* (29 de diciembre de 1839), destacando la importancia del folklore como inspiración para la creación fantástica:

Bendita Alemania, país de los sueños fantásticos, de las ilusiones vaporosas, de la poesía negra y oscura como los cuadros de la Edad Media! ¡Benditos ingleses de

³⁵³José Selgas también reivindicó la superstición en los prólogos a sus dos volúmenes de relatos fantásticos: *Escenas fantásticas* (1876) y *Mundo invisible* (1877). Véase Roas [1997b].

³⁵⁴Así, por ejemplo, J. Augusto de Ocho publicará años después en *El Artista* dos artículos en los que, criticando las prácticas supersticiosas, nos ofrece dos relatos legendarios basados en dichas prácticas: «Supersticiones populares» (1835, tomo II, entrega VIII, pp. 90-92) y «Supersticiones populares. Artículo tercero. La Peña del Prior» (1836, tomo III, entrega IX, pp. 101-103).

³⁵⁵En una crítica que reflexiona sobre el estado de la novela en esta época, Leopoldo Augusto de Cueto se lamenta de la falta de novelas españolas, y entre los diversos géneros narrativos cita el fantástico (demostrando, a la vez, que éste era un género de moda en esos años): «Los españoles que en pasadas épocas cultivaron con éxito vario la novela pastoril, la picaresca y la satírica, han abandonado el género en los modernos tiempos, y la novela histórica, la sentimental, la de costumbres y la fantástica, es decir, las diferentes especies que satisfacen el gusto de la sociedad presente, no existen entre nosotros sino en traducciones de obras extranjeras» («Crítica literaria. *Creencias y desengaños*, novela original por D. Ramón de Navarrete», *Revista de Madrid*, I, 1843, p. 100). La valoración negativa de la traducción frente a la creación será un lugar común, como veremos, en las manifestaciones críticas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX.

tragedias oscuras y tétricas como las nieblas del Támesis! ¡Felices Druidas! [...] Sólo nosotros carecemos de creencias populares.

Para ilustrar esta idea he seleccionado un artículo de Félix Espínola titulado «El ensueño de Juan Pablo», que apareció publicado en el número 8 del *El Iris* (28 de marzo de 1841, t. I, pp. 129-131). En el prólogo que acompaña al relato de Jean Paul, Espínola, que también escribió algunos relatos pseudofantásticos,³⁵⁶ formula diversas observaciones acerca de dicho género que revisten gran interés: según él, las obras de los grandes escritores fantásticos alemanes (entre otros cita a Jean Paul Richter, Hoffmann y Tieck) ponen de manifiesto las relaciones entre el mundo sobrenatural (el mundo de los espíritus, indefinido e inexpresable) y el mundo material, una relación que sólo el poeta, el visionario, el soñador, son capaces de intuir.³⁵⁷ Y el género fantástico sería el que mejor expresaría dicha relación.

Después de este planteamiento teórico, Espínola reconoce que pocas obras acertadas de este género se han escrito en España, porque, según él, el cálido clima español no invita a la reflexión necesaria para ello, la cual sí inspiran los tristes paisajes nórdicos.³⁵⁸ El factor climático al que recurre Espínola en su exposición,

³⁵⁶ «La venganza conyugal», *El Iris*, núm. 12, 1841; y «La visita nocturna», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 44, 29 de octubre de 1848, pp. 347-350.

³⁵⁷ Espínola postula la idea romántica de que el sueño, la fantasía y otras experiencias psíquicas sirven como canal de comunicación entre el mundo material y el inmaterial (véase Béguin 1954). De sus palabras se deduce otra clara idea romántica, la de recuperar la unión de ambos mundos en un todo unitario.

³⁵⁸ Algunos estudiosos modernos han recurrido también a este concepto para demostrar el porqué de la supuestamente escasa producción fantástica española, como sucede con Llopis [1974]. En relación a la influencia del clima sobre lo fantástico, son curiosas las conclusiones que extrae Léon-François Hoffmann [1961:38], quien afirma que los escritores franceses de relatos fantásticos raramente escogían España para ambientar sus historias porque «il fallait au conte fantastique une ambiance brumeuse, froide, surnaturelle. Les revenants hantent les châteaux moyenâgeux de préférence aux palais arabes [...]. Ils se montrent les nuits d'orage et, pour les Français, il ne pleut pratiquement jamais en Espagne. Les âmes qu'ils se plaisent à terroriser sont celles qui connaissent l'angoisse, la *weltschmerz*; un Espagnol n'a pas facilement peur: devant un spectre, il tirerait plutôt l'épée ou, comme Don Juan, lui donnerait tranquillement la main». Añadiendo a continuación que si escogían España, situaban sus historias en Cataluña, «province considérée le moins typiquement espagnole» (p. 38), poniendo como ejemplo el caso de «Inès de las Sierras» (1837) de Charles Nodier. Pero si bien es cierto que los franceses no suelen ambientar sus historias fantásticas en España, podemos encontrar una multitud de obras extranjeras de ese género que sí lo hacen, como sucede con *The Monk* (1796), de M. G. Lewis, ambientada en Madrid; el *Manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), de Jan Potocki; el relato de E. A. Poe, «The Pit and the Pendulum» (1833), situado en Toledo; o los *Cuentos de la Alhambra* (1832) de Washington Irving, quien reivindica en el primero de los relatos de su libro (el titulado «El viaje») una visión de nuestro país muy distinta a la que muchos extranjeros tenían de éste: «Habrá

fue un elemento recurrente en la crítica literaria y artística de la época, y aplicado al género fantástico dio lugar a dos tipos de valoraciones de éste: por un lado, los críticos que, como Espínola, se lamentaban de que el clima de España no fuese el más adecuado para el cultivo de lo fantástico,³⁵⁹ un género que no dudaban en valorar positivamente; y por otro, los que censuraron lo fantástico por ser algo extraño a nuestro clima y, por tanto, a nuestra literatura.

La aplicación de la teoría climático-geográfica al estudio de la literatura surgió en el siglo XVIII como confluencia de una concepción sensualista del arte y del enfoque historicista de Herder.³⁶⁰ Se trataba de relacionar el efecto estético con las causas físicas y morales que, desde el exterior, determinaban el gusto y la imaginación. Según afirmó Herder en sus *Ideas para una filosofía de la historia de la humanidad* (1784), eran diversos los elementos que condicionaban la naturaleza de los sentimientos humanos: las costumbres sociales, las creencias religiosas y filosóficas, y el clima:

se puede colegir cuáles son los pueblos que deben ser dotados de una imaginación más excitable: a saber, los que prefieren la soledad, los parajes salvajes de la naturaleza, el desierto, las regiones rocosas, la costa del mar azotada por los vientos, la vecindad de los volcanes en actividad u otras zonas llenas de acontecimientos no explicables a primera vista (pp. 229-230).

Esta idea ya había sido planteada anteriormente por Montesquieu en su obra *De l'esprit des lois* (1748) en un sentido general del determinismo de la conducta y la cultura humanas.³⁶¹ Y, más tarde, Wincklemann aplicó dicha teoría a la literatura y al arte en su obra *Historia del Arte en la Antigüedad*.³⁶²

muchos que se imaginen España como una suave región del sur, adornada de las gracias exuberantes de la voluptuosa Italia. Por el contrario, aunque se dan excepciones es algunas de las provincias marítimas, sin embargo, es en su mayor parte un país duro y melancólico» (cito de la edición de Gurpegui, p. 134).

³⁵⁹Curiosamente, algunos autores alemanes dijeron cosas semejantes acerca de la idoneidad de Francia para lo fantástico. Pérez Gil [1993:116-117] comenta, por ejemplo, las ironías de Herder y Lessing sobre la falta de imaginación fantasmagórica de los franceses. así, para el segundo de estos autores, es imposible imaginar un fantasma en París a medianoche, cuando aún resuenan los acordes finales de la ópera y el bullicio de la gente de los bulevares (en su obra *Die Hamburgische Dramaturgie*, aludiendo al estreno de *Semiramis*, de Voltaire, señala que el espectro de Ninus hace reír a los espectadores, a diferencia de los de Shakespeare que provocan terror). Heine, por su parte, insiste en la falta de realismo de un fantasma en París.

³⁶⁰Véase Garrido Palazón [1992:56-72].

³⁶¹El filósofo francés expuso esta teoría en la tercera parte de su obra. véase el libro XIV, «De las leyes en relación con la naturaleza del clima» (cito de la edición publicada por Tecnos, Madrid,

En nuestro país podemos encontrar ya una temprana manifestación de esta idea en *La belleza ideal* (1789), donde Arteaga recurría a factores como el clima y la educación para explicar extrínsecamente el ideal griego de belleza. Y ya en el siglo XIX, Dionisio Solís (1815), señaló que los medios del arte «para suscitar afectos y deseos no reconocen límites porque una multitud de circunstancias distintas entre sí conciernen a la elección de dichos medios, y los modifican y alteran con respecto a los usos, a las ideas, al carácter, al clima y a las preocupaciones de los pueblos» (cito de Garrido Palazón 1992:64).

Otros autores españoles de la época romántica recurrieron a ese mismo enfoque climático en sus reflexiones literarias. Así, Alcalá Galiano, en el «Prólogo» a *El moro expósito*, del duque de Rivas (1834), liga a estos factores las causas que diferencian la poesía clásica grecolatina y la alemana:

el cielo que los cubría [a los alemanes], el suelo que pisaban era y son diferentes en un todo de los de Grecia y del Lacio; sus sensaciones hubieron de ser, por lo mismo, diversas, y sus asociaciones de ideas muy distintas de las que hacían impresión y reinaban en las cabezas de los antiguos romanos (cito de Sebold 1982:398).

De ahí que Sebold [1982:398] advierta que «se combinaron en la crítica de Galiano, en forma muy dieciochesca, el sensualismo lockiano y la teoría del clima y el terreno para dar nacimiento a un determinismo histórico aplicado a las artes».

Pablo Alonso de Avecilla, en su *Poética trágica* (1834), utiliza también esa teoría climático-geográfica para distinguir las producciones literarias de los pueblos del norte (a quien denomina «románticos») y del sur de Europa: los cielos nublados y neblinosos del norte llevarían a los escritores a producir obras de tono melancólico, sombrías y terribles (Avecilla habla de sublimidad trágica); mientras

1985). Esta idea fue desarrollada en la segunda mitad del siglo por Hyppolyte A. Taine y los filósofos positivistas al plantear una concepción determinista de la creación literaria, en la que la nación, la raza, el clima o la época son elementos que claramente condicionan el tipo de literatura que se escribe en cada momento concreto de la historia. Véanse dos de las obras fundamentales de Taine: *Filosofía del arte* (sobre todo el Libro I, capítulos I y II); e *Introducción a la historia de la literatura inglesa* (en especial el capítulo V).

³⁶²Basilio Sebastián Castellanos publicó en 1837 un artículo titulado significativamente «El clima y la forma de gobierno influyen extraordinariamente en las Artes» (*Observatorio Pintoresco*, t. II, núm. 7, pp. 53-55), en el que glosaba algunas ideas de Wincklemann en relación a la literatura y el arte. Entre otras cosas, se exponen ideas como la siguiente: «La situación topográfica de la Grecia y su hermoso cielo era el más a propósito para inspirar las ideas más grandiosas y filosóficas».

que, por el contrario, los soleados paisajes del sur imprimirían en la literatura de esta zona un carácter menos gris. Aunque, a pesar de dicha concepción determinista, Vecilla defiende en su obra la historicidad de la literatura: si cambian los tiempos, deben cambiar también las reglas.³⁶³

Por su parte, Gil y Carrasco, en un artículo en el que comenta la traducción que García de Villalta hizo de *Macbeth*, publicado en el *El Correo Nacional* (núm. 19, 20 de diciembre de 1838),³⁶⁴ sigue la línea de A. W. Schlegel y Madame de Staël en su percepción de los respectivos caracteres del norte y sur de Europa, diferenciando entre la gente contemplativa con una potente fantasía imaginativa (pone como ejemplo a los alemanes) y el más volátil y enérgico temperamento de los mediterráneos. Eso le lleva a valorar el *Macbeth* como una obra representante del temperamento de los pueblos del norte.

Pero estos autores a los que me he referido no aplicaron, como hizo Espínola, la teoría del clima en la valoración de la literatura fantástica. Una utilización semejante a la del citado autor la encontramos en el artículo «Los cuentos de Hoffmann», de Salvador Bermúdez de Castro (*El Piloto*, núm. 17, 17 de marzo de 1839), donde éste lleva a cabo una elogiosa valoración de la obra del escritor alemán. No nos detendremos ahora en este artículo, puesto que en el apartado siguiente realizaré un detallado análisis del mismo.

Aunque, a pesar de tales consideraciones climáticas, hubo quien no dejó de reconocer su propensión por temas más oscuros y lúgubres que los que podía proporcionar el soleado sur de Europa:

Perdona [Grecia] si, contemplando en silencio con Ossián las tumbas de sus padres y evocando sus sagradas sombras, prefiero sus misteriosos gemidos y sus salvajes laureles al aroma de tus flores y a los acentos de tu lira.³⁶⁵

Pero no olvidemos que, a pesar de tener un clima tan poco apto para lo fantástico (excluyendo, claro está, a Galicia y a todo el norte de España), se escribieron, con mayor o menor acierto, numerosas obras pertenecientes a este género.

³⁶³Véase Romero Tobar [1968b].

³⁶⁴Véase Flitter [1995:156-157].

³⁶⁵Juan Donoso Cortés, *Discurso de apertura en el Colegio de Cáceres* (1829), en *Obras completas*, pp. 186-187.

Otra explicación, también de carácter climático, en relación al especial cultivo de lo fantástico en España aparece en el artículo de V. García Escobar, «Las tumbas de Matallana», publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, núm. 13, 28 de marzo de 1852, pp. 101-102. En él fundamenta el desarrollo del imaginario fantástico español no sólo en el clima, sino también en la influencia de la dominación árabe:

En España es muy común esa poetización de las figuras históricas; porque nosotros tenemos en las venas sangre de los primitivos pueblos del Norte, y allí, en las selvas de Escandinavia, entre las rocas del Tirol, y por los márgenes del Oder, se muestra el genio espiritual de la leyenda y la poesía feudal. Por eso la literatura alemana siempre conserva ese sello sombrío y romántico, ese velo misterioso y fascinador. Goethe y Hoffmann cifran en este país una psicología, el tipo de su nacionalidad. Si entre nosotros ha quedado esa tendencia a lo ideal, dentro de límites menos exagerados, débese a causas excepcionales. El clima, el temperamento, la mezcla de razas y dominaciones, el humor nacional [...] neutralizaron los efectos de la incardinación germánica. Pero la civilización árabe, la fusión insensible de su existencia en la nuestra, y más conforme que la teutónica con el genio brillante y animoso carácter de esta nación, fueron acaso el mayor contrapeso al fantasmagorismo alemán. Verdad es que la inspiración oriental y la septentrional son dos cosas tan opuestas como su significación topográfica. Aquella se compone de esferas de luz, alcázares de cristal [...] y ésta no tiene más que lagos silenciosos, montañas melancólicas, escenas de niebla y vapor. Las dos influyen, a su vez, sobre nosotros, pero contrastándose mutuamente, ninguna nos llegó completamente a asimilar. Por eso no somos fisiológicamente ni del todo árabes ni del todo germánicos. No somos esto porque, como dice un poeta contemporáneo, los fantasmas vaporosos del Rhin se deshacen al sol ardiente del Tajo, como la nieve de sus montañas. No somos lo otro, porque el principio metafísico del Cristianismo nos eleva sobre el sensualismo asiático. Tenemos, pues, algo de ambos elementos, que fundidos felizmente forman un nuevo tipo, tan apasionado como espiritual, tan brillante como profundo.

Así nos explicamos la propensión de nuestro pueblo a poetizar las añejas reminiscencias. De ahí, a nuestro ver, los cuentos y consejas de las gentes sencillas, que perpetúan bajo romancescos atavíos las huellas de la tradición. Basta que entre la remota penumbra de los siglos asome el perfil indeterminado de algún actor memorable en el drama del mundo, para que la imaginación popular lo matice con apasionado y quimérico colorido.

Al contrario que las otras voces que hemos oídos, García Escobar no niega un cierto ascendente norteño en el carácter hispano, aunque matizado por la influencia árabe. La imaginación española sería producto de la mezcla de ambas, y de ahí su inclinación a lo legendario y maravilloso.

Pero sigamos con el análisis de las manifestaciones en favor de lo fantástico.

Estas valoraciones explícitas que estamos analizando no aparecieron sólo en artículos de crítica literaria, sino también en relatos fantásticos españoles, en los cuales sus autores intercalaron (ya fuera en el prólogo o en el propio texto del relato) reflexiones sobre el género.

Una de las más interesantes valoraciones de este tipo fue expuesta por Antonio Ros de Olano en su relato «El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez», texto inacabado que publicó en 1841 en tres entregas en la revista *El Pensamiento*.

En la tercera entrega del relato se nos narra una reunión en la que los personajes cuentan historias, más o menos fantásticas. En cierto momento, toma la palabra Martín Peláez para protestar acerca de las historias que se están oyendo, puesto que todo lo que ha escuchado no es más que «zampoña», es decir, trivialidades sin importancia, algo que no va muy bien con su tiempo, donde, según él, se hace necesario algo más de filosofía en la literatura:

Añadió Martín que él acababa de aprender un género nuevo de literatura, el cual en la modesta forma de cuentos encierra lo más selecto, lo más elevado, lo más maravilloso y filosófico que la imaginación, el ingenio, y el talento de los hombres ha podido abrazar, llenando al propio tiempo aquel precepto de Horacio de juntar lo útil con lo deleitable; pero que de los circunstantes, excepto el señor cura, por ser un tanto teólogo, los demás eran todos gente de poco alcance y de la estofa de aquella que llama mentira a la verdad escondida, *poesías* a la elevación y delirio a la metafísica, quedándose después de leer, como si no hubieran desayunado el entendimiento. [...] concluyó diciendo: que el nuevo género cultivado con especialidad en Alemania, y que estaba indicando más que el movimiento comercial, y más que las revueltas a viva fuerza, la tendencia filosófica del siglo, se llamaba *fantástico*, y que él se abstenía de contar un cuento al uso, porque lo juzgaba predicar en el desierto (p. 68).

Ros de Olano hace, pues, a través de la voz de Martín, una defensa de la narrativa fantástica alemana (encarnada en la obra de Hoffmann), en el que ve un «género nuevo de literatura», una nueva forma de expresión que ofrece, además, la posibilidad de un contenido filosófico. Aunque reconoce también la dificultad que su lectura va a ofrecer al público, que no va a entender la filosofía que tales relatos encierran. Claro que después, Caínez acepta contar un cuento «fantástico» y lo que en realidad refiere es un cúmulo de disparates, que todo el mundo aplaude para no parecer idiota ante los demás. El cuento de Caínez parece inspirado por la

definición que hizo Scott de lo fantástico hoffmanniano como algo extravagante y sin sentido.

Ros lleva a cabo un juego metaliterario en el que, a través del cuento relatado por Caínez, ejemplifica su propia concepción de lo fantástico, que, como demostraré en el capítulo VII, apartado 2.2.3.1., le llevó a utilizar dicho género como un simple recurso expresivo: Ros no escribió cuentos fantásticos propiamente dichos, sino que introdujo lo sobrenatural en sus historias como una manera de reflejar su reivindicación de la libertad creativa y su renuncia a la verosimilitud realista.³⁶⁶

La aseveración de Caínez acerca de que su público no entenderá un relato «fantástico» llama la atención sobre uno de los problemas fundamentales que pudieron afectar a la correcta comprensión de la literatura fantástica (en este caso, al relato hoffmanniano) por parte de los críticos y lectores españoles: la falta de competencia literaria, es decir, de una formación, de unas lecturas previas que orientasen el modo en que debían ser consumidos tales relatos. La competencia literaria es un aspecto fundamental en la recepción de todo género u obra literaria. Aunque, a pesar de todo, bien comprendidos o no, los relatos de Hoffmann fueron un verdadero éxito en nuestro país.

Ros de Olano, a diferencia de numerosos críticos españoles que sólo vieron en lo fantástico una manifestación más de lo grotesco y extravagante, destaca la dimensión filosófica de dicho género (un aspecto que también subrayaron otros autores como Gil y Carrasco o Alarcón), así como la nueva tendencia literaria y estética representada por éste. Aunque, paradójicamente, los relatos de Ros tienen todos un claro componente grotesco, que se impone sobre su dimensión fantástica.

Otro detalle interesante que podemos extraer del relato de Ros es que aún en 1841 se insiste en ligar lo fantástico con Alemania (lo que nos permite suponer que por esas fechas no se tenía a Francia como a un país de grandes autores fantásticos). Los comentarios acerca de la idoneidad de Alemania para lo sobrenatural y lo misterioso abundan a lo largo de todo el siglo XIX. Así, por ejemplo, Eugenio de Ochoa inicia su relato «Luisa» (1835) con la siguiente reflexión:

³⁶⁶Véase en relación a este aspecto Pont [1999b].

El país de las aventuras misteriosas, la patria de las sílfides y las ondinas, el suelo predilecto de los encantadores y las magas, es la Alemania; la triste, la nebulosa Alemania! Sus bosques, tan antiguos como el mundo, tan negros como el infierno, son asilo de infinitos duendes y fantasmas: las orillas de sus anchos lagos, cubiertos de una cenicienta y espesa neblina, están erizadas de fuertes castillos feudales, teatros todos de las más prodigiosas aventuras. ¿Y qué mucho?... En todos ellos reside alguna poderosa maga, ya fije su mansión entre los pilares de sus góticas capillas, ya en sus revueltos subterráneos, ya entre sus desiguales almenas, ya en el húmedo panteón donde duermen con eterno sueño en sus tumbas de piedra los antiguos Señores del castillo («Luisa. Cuento fantástico», *El Artista*, t. II, entrega 4, 1835, p. 40).

A mi entender, esa imagen de Alemania como el ámbito más idóneo para lo fantástico no proviene de la lectura de las obras de Hoffmann, el autor alemán más traducido y, por lo tanto, más popular en nuestro país, puesto que la mayoría de sus relatos fantásticos se desarrollan en un espacio urbano y cotidiano. Esa representación del paisaje alemán como lugar brumoso y espectral sí que aparece, por contra, en la obra de aquellos autores que cultivaron lo maravilloso, como Tieck, La Motte-Fouqué, Arnim o Brentano. Ya señalé en el capítulo III que no he localizado ninguna traducción de la obra de estos autores, de lo que se deduce que debieron ser leídas en sus versiones francesas.

Claro que dicha imagen puede encontrarse también en la balada *Lenore* de Bürger. Así lo advierte, por ejemplo, Baldensperger [1907:164]: «La *Lenore* de Bürger a donc contribué pour sa part, avant Hoffmann et avant *Faust*, à incliner vers le fantastique [...] le premier romantisme [français] et à déterminer la chimérique image de l'Allemagne à laquelle la France s'attarda si longtemps» (las cursivas son mías).

Otra importante contribución a la construcción de esa imagen «fantástica» de Alemania la encontramos también en el célebre ensayo de Madame de Staël, *De l'Allemagne* (1813), donde aparecen numerosas referencias al paisaje y a la literatura de dicho país, demostrando su idoneidad para el desarrollo de lo sobrenatural. Así, por ejemplo, describe el norte del país en los siguientes y significativos términos: «Los campos desiertos, las casas ennegrecidas por el humo, las iglesias góticas, parecían preparadas para cuentos de hechiceras o de aparecidos» (p. 31).³⁶⁷ Otros fragmentos de la obra de Madame de Staël que ejemplifican esa idea de Alemania, basada también en la teoría climática antes expuesta, son los siguientes:

³⁶⁷Cito de Madame de Staël, *Alemania*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947

Nos falta hablar de la fuente inagotable de los efectos poéticos en Alemania, el terror. Los aparecidos y los hechiceros gustan tanto al pueblo como a los hombres ilustrados. Es un resto de la mitología del norte, una disposición que inspira bastante naturalmente las largas noches de los climas septentrionales. Y, por otra parte, aunque el cristianismo combate todos los temores no fundados, las supersticiones populares siempre tienen alguna analogía con la religión dominante. [...] De todos los alemanes, Bürger es quien ha visto mejor esa vena de la superstición, que llega al fondo del corazón; sus romances son conocidos en toda Alemania (p. 84)..

Varios escritores alemanes han compuesto cuentos de aparecidos y de hechicería, y piensan que hay más talento en tales invenciones que en una novela fundada en una circunstancia de la vida común (p. 127).

Una imagen de Alemania que perdurará durante buena parte del siglo XIX. Sirva de ejemplo el artículo «¿Hay hombres en la luna?» (*El Museo Universal*, núm. 3, 18 de enero de 1863, pp. 282-283), en el que su autor (oculto bajo la inicial «A.») advierte que si la luna tiene atmósfera sus habitantes deben ser «semejantes a esa multitud de seres quiméricos que ha creado la imaginación popular del pueblo alemán».

Dicha valoración de Alemania llevaba unida la consideración de que la literatura fantástica era originaria de dicho país (frente a lo gótico, que venía de tierras inglesas),³⁶⁸ una afirmación que también fue utilizada como arma arrojadiza en contra de dicho género —como veremos en el apartado dedicado al análisis de la crítica negativa—, puesto que llevó a considerarlo como una práctica literaria ajena a nuestro canon, algo que venía importado de otras literaturas.

La última valoración positiva de lo fantástico a la que voy a acudir en este capítulo la encontramos en el artículo de Juan Valera: «De la naturaleza y carácter de la novela», publicado en la *Crónica de Ambos Mundos* en 1860.³⁶⁹ En él, como respuesta a la reflexión sobre la novela que Cándido Nocedal llevó a cabo en su

³⁶⁸Así, por ejemplo, J. de C. Q., en su artículo «Sobre la historia de la novela» (*El Pensamiento*, junio de 1841, pp. 214-216), destaca el origen alemán de lo fantástico, afirmando que desde ese país había llegado a España un nuevo tipo de novelas llenas de sombras ensangrentadas, con personajes misteriosos y sobrenaturales, a finales del siglo XVIII. Una afirmación que parece mezclar tanto lo gótico (en clara referencia a la obra de Pérez Zaragoza) como lo fantástico puro.

³⁶⁹Cito de sus *Escritos críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, pp. 217-319.

discurso de ingreso en la Real Academia, Valera hace una defensa del uso de lo maravilloso en la creación literaria.

El primer aspecto que Valera destaca en su exposición es el concepto de verosimilitud, fundamental para la correcta comprensión de lo fantástico. Frente a la concepción manifestada por Necedal (y que veremos más adelante al hablar de autores como Larra o Fernán Caballero) en la que sólo es verosímil lo que es real o lo que puede darse efectivamente en la realidad que nos rodea, Valera contrapone lo que él denomina la «verosimilitud fantástica»:

en el mundo de la novela, debemos admitir, no ya como verosímiles, sino como verdaderos todos los legítimos engendros de la fantasía. El criterio de la verosimilitud fantástica es el que decide sobre la legitimidad de esos engendros, sometidos en su nacimiento, en su desarrollo y vida a ciertas leyes de conveniencia y de lógica. Así, por ejemplo, un hombre dotado de la facultad de volar, nada tiene de inverosímil en la novela; pero lo tendría si el poeta que le crease no tuviese al propio tiempo bastante magia de estilo y bastante virtud representativa para trasladarnos a las regiones imaginarias en que es verosímil que un hombre vuele, y para pintárnosle de modo que, a despecho de nuestra incredulidad, le veamos ir por el aire. Por lo demás, este hombre, salvo la rareza del vuelo, debe ser parecido a los otros hombres en su modo de obrar, pensar y sentir (p. 286).

Esta forma de entender el concepto de verosimilitud recuerda claramente a la expuesta por Blanco White cuando hablaba de una verosimilitud «moral». Para Valera, la literatura está más allá de una concepción científica o racional de lo verosímil porque

¿No hay más allá de las regiones y épocas que ha explorado la ciencia, un universo incógnito e inexplorado, que puede el artista poblar a su antojo, sin que, no ya el criterio estético, pero ni el propio criterio científico tenga razones valederas y suficientes para negar la realidad de tales creaciones? Y no hay que decir que ese otro universo está lejos, más allá de las estrellas remotas, porque vivimos en él y respiramos el ambiente que en él se respira. [...] en el fondo, en lo íntimo de las cosas todas, aún de las más vulgares, hay un abismo misterioso y arcano, donde la imaginación puede perderse y soñar maravillas (p. 290).

Valera reivindica, por lo tanto, lo que podríamos llamar la dimensión fantástica de lo real, postulando que mediante la literatura el hombre puede descubrir lo que está más allá de nuestros sentidos. Por tanto, el conocimiento que la literatura nos ofrece es superior a toda visión científica de la realidad

(coincidiendo, así, con lo expuesto por Blanco White y Espínola). La literatura permite transcender lo material e imaginar lo que la ciencia no ha conseguido descubrir. Y más aún la literatura fantástica, cuyos intereses están más allá de la simple realidad. Recuérdese lo que habíamos comentado acerca de las posibilidades que abría lo fantástico en relación al conocimiento del mundo y del hombre.

Así, considerando la importancia de lo sobrenatural en literatura, Valera se queja de que se intente su eliminación en las novelas realistas:

Creo que la poesía, y por consiguiente la novela, se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia, cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis (p. 316).

Según Valera, lo maravilloso no puede explicarse con la razón, sino que debe aceptarse tal como es:

Concluyo, pues, diciendo que el empleo de lo sobrenatural y misterioso es permitido en las novelas, y muy conveniente cuando se hace con discreción y medida; que los seres sobrenaturales hijos de las falsas religiones o de la superstición popular, son más a propósito que los verdaderos seres sobrenaturales para que intervengan en la ficción de un poeta; y que los entes sobrehumanos, de cuya existencia sabemos por revelación, pueden, a pesar de los peligros mencionados, aparecer en un poema, en una leyenda o en un cuento, ya sea en verso, ya en prosa, con tal que el autor nos los presente de un modo digno y con el conveniente decoro. Dejamos sentado que lo fantástico no se puede excluir de la novela, no que toda novela ha de participar por fuerza de lo fantástico, según lo que generalmente se entiende por esa palabra (pp. 293-294).

Unas concepciones que Valera aplicó fundamentalmente en sus cuentos de corte maravilloso-folklórico,³⁷⁰ como «El pájaro verde», «El bermejino prehistórico», «La muñequita», «El hechicero», «La Buena Fama» y «El duende beso», así como en una novela fantástica, por calificarla de algún modo, como *Morsamor*.

Años después, Campos y Carreras utilizó el concepto de verosimilitud en un modo semejante al de Valera para definir su propia noción de lo fantástico. En la introducción de su relato «¡Desalmao!» (*El Museo Universal*, núm. 44, 1867, pp. 351-352), afirma que «en la historia que vais a leer, los acontecimientos humanos se

³⁷⁰Ya hemos hablado antes de la labor de recopilador de relatos folklóricos que desarrolló. Véase un análisis de los relatos maravillosos de Valera en Duarte [1986].

desenlazan de una manera *sobrenatural* y al mismo tiempo enteramente *verosímil*.³⁷¹ Campos insiste, coincidiendo de nuevo con Valera, en que hay ciertas cosas sobrenaturales que no pueden ser explicadas por medio del naturalismo, llamando «descreídos» a los que intentan dar una explicación fisiológica de la vida del hombre.

1.3. CRÍTICAS ELOGIOSAS DE AUTORES QUE CULTIVAN EL GÉNERO FANTÁSTICO

1.3.1. La recepción crítica de la obra de E. T. A. Hoffmann

Uno de los autores más alabados y citados por los críticos españoles fue Hoffmann, quien se convirtió en el paradigma del escritor fantástico durante buena parte del siglo XIX (a partir de los años 50 su nombre se verá ineludiblemente unido a otro maestro del género: Edgar Allan Poe).³⁷²

Aunque sus obras empezaron a traducirse en 1837, Hoffmann fue conocido en nuestro país varios años antes. Así, por ejemplo, podemos encontrar diversas menciones de su nombre en la prensa de principios de esa década: el 8 de octubre de 1830 apareció en *El Correo Literario y Mercantil* una noticia acerca de la publicación de la *Nueva Colección de Novelas de Walter Scott*. El tomo III de dicha publicación recogía, además de algunos relatos del autor escocés, su «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance». El autor del citado artículo llama la atención sobre el ensayo de Scott, elogiando «la inagotable fantasía del autor para esta clase de composiciones» y advirtiendo que en éste «se refieren rasgos curiosos del célebre Offman [sic], compositor también del mismo género». El ensayo de Scott se convierte así en el primer testimonio publicado en España sobre la obra de Hoffmann, un testimonio que condicionó, como después trataré de demostrar, la

³⁷¹El cuento narra la historia de una mujer que, abandonada por su amante, se ve obligada a pedir limosna a las puertas de una iglesia, en compañía de su hijita. Un día, su amante, al ir a entrar en misa, las reconoce e intenta pasar de largo. Pero entonces, procedente del interior de la iglesia, surge una extraña voz que le grita: «¡Desalmado!».

³⁷²En relación a la recepción de la obra de Hoffmann en España véanse Schneider [1927] y Tietz [1980], dos textos útiles, aunque incompletos, sobre todo en lo que se refiere al catálogo de traducciones y a las influencias del autor alemán sobre nuestros escritores fantásticos.

comprensión que pudo tener de la obra y de la figura del escritor alemán un gran sector de la crítica y de los creadores españoles.

El nombre de Hoffmann apareció citado en otro artículo del *Correo Literario y Mercantil* (núm. 412, 28 de febrero de 1831) en el que se ofrece al lector la traducción de la balada *Lenore*, de Bürger. En el pequeño prólogo que acompaña a esta obra, el anónimo redactor da noticia de la fama y del género cultivado por Hoffmann, comparándolo con Bürger. Olvidándonos del evidente anacronismo (Bürger murió en 1794, antes de que Hoffmann empezase a publicar sus obras), no deja de ser interesante dicha comparación, puesto que convierte a Bürger en autor de relatos fantásticos (una confusión debida, como ya expliqué, a la traducción francesa de su balada *Lenore*, que convirtió ese poema en cuento fantástico):

Aconsejamos a sus apasionados, y sobre todo a las lectoras sentimentales, que no dejen de recorrer el siguiente artículo: «Leonor, historia fantástica de Burger». Burger fue en este género de literatura, el rival del famoso Hoffman [*sic*], del que se ha dado ya una prueba en el cuento del *Sastrecillo*,³⁷³ inserto en uno de los números de este periódico. La célebre madama Staël hace un elogio de su talento, y los lectores podrán formarse una idea, en cuanto lo permite una traducción, por la siguiente historia, tomada de una de sus *Balatas* [*sic*].

La revista romántica *El Artista* nos ofrece una información muy importante acerca del conocimiento que podía tener el lector español de la obra de Hoffmann, antes de que ésta fuese traducida a nuestro idioma. En la traducción del cuento fantástico de Washington Irving, «Aventura de un estudiante alemán» (1835, tomo I, entrega XXVI, pp. 306-309), se incluye una nota a pie de página referida al personaje de Swedenburg, en la que se advierte que es «Personaje de un cuento de Hoffman [*sic*]» (p. 306). Es evidente que el autor alemán debía de ser conocido por los lectores que frecuentaban *El Artista*, puesto que si no fuera así, dicha nota hubiera sido mucho más explícita. Claro que ésta contiene un evidente error, dado que «Swedenburg» no es un personaje de Hoffmann (aunque lo cita en sus relatos «Der Magnetiseur» y «Der Goldene Topf»),³⁷⁴ sino Emanuel Swedenborg, el

³⁷³No he podido dar con dicho relato ni con otra noticia referente a él. Podría tratarse de un error del articulista, quien parece referirse al cuento «El sastrecillo valiente», escrito en realidad por los hermanos Grimm.

³⁷⁴«Yo estaba mirando a ver si desaparecía por los aires como Schwedenborg [*sic*], o por lo menos como Beireis, que sabía trocar repentinamente el color, de su casaca de negro en colorado»

célebre teósofo sueco (1688-1772), cuyas conversaciones con ángeles y espíritus (reflejadas en algunas de sus obras, como, por ejemplo, *Arcana Coelestia*, 1745-1756) explican la comparación que el narrador del cuento de Irving hace entre éste y el protagonista de la historia: «Debilitaron su cuerpo y su mente las místicas meditaciones del espiritualismo y su obstinada aplicación a teorías abstractas e impracticables, hasta el punto de llegar a rodearse, como Swedemburg [sic], de un mundo imaginario» (p. 306).

En la revista *El Artista* podemos encontrar otras dos citas que corroboran mi afirmación en relación al conocimiento previo de la obra de Hoffmann que pudo tener un cierto grupo de lectores y escritores españoles, antes de que ésta fuese vertida a nuestro idioma. Estas citas aparecen en «Yago Yasck» (1836), relato fantástico de Pedro de Madrazo. La primera de ellas dice lo siguiente:

Lo mismo que una de aquellas caras terríficas que cree uno ver después de haber leído un cuento de Hoffman [sic] o visto un cuadro de Callot, en una noche de insonomía [sic], se presentó al través de los vidrios de un balcón que mandaba su claridad a una lóbrega callejuela, el perfil irrisorio de una cabeza horrible...(t. III, entrega IV, p. 31).

El conocimiento que Madrazo tenía de la obra del autor alemán se hace muy evidente en esta cita, en la que reúne no por casualidad los nombres de Hoffmann y Callot, puesto que el primer volumen de relatos fantásticos que el autor alemán publicó en su país se tituló *Fantasiestücke in Callots Manier* (*Cuentos fantásticos a la manera de Callot*, 1815). Es evidente también que el lector debía tener cierta información acerca de la obra de Hoffmann para comprender dicha comparación.

La segunda cita alude al origen alcohólico de la inspiración fantástica de Hoffmann, un aspecto que, como enseguida veremos, fue continuamente destacado en los comentarios de la obra del autor alemán. En el fragmento que reproduzco no menciona el nombre de Hoffmann, pero a él se refiere implícitamente el narrador del relato:

...pudiera pasar por una Helena como la que soñaba el visionario pintor, músico y poeta alemán, cuando el gas del *Champaña* se desenvolvía lentamente resbalando de la copa como un alma que sale por la abertura de la losa sepulcral, mezclándose con la espesa nube de humo en que siempre vivía, con la cabeza inclinada y melancólica,

(Hoffmann, «El Magnetizador», p. 34); «según Gabalis y Swedenborg, no se debe confiar en los espíritus» («El puchero de oro», p. 150).

y los codos sobre la mesa: entonces veía sílfides, princesas, sin tacto y sin aliento, vagando sobre la azulada llama de su ponchera. ¡Entonces pintaba como Goya a pinceladas misteriosas y sin forma, cantaba y componía como un hijo de Odín sobre el arpa de la Eolia en una triste noche de invierno! (t. III, entrega IV, p. 32).

Un grabado publicado en esta misma revista, titulado «Un brujo después de haber leído un cuento de Hoffmann», nos proporciona otro dato más, revelador del grado de conocimiento que podía tener el lector español acerca de la obra del autor alemán, que, insisto, aún no había sido traducida a nuestro idioma, pero que, como ya advertí anteriormente, pudo ser leída en las diversas versión traducciones francesas publicadas en esos años. En dicho grabado (véase la página siguiente) se representan diversos elementos de carácter sobrenatural y tétrico con la intención de sugerir temas y motivos propios de la obra fantástica de Hoffmann. Aunque, ciertamente, la visión que se ofrece de ella es un tanto simplista, pues reduce lo hoffmanniano a lo extravagante y desquiciado, descripción que tiene más relación con la definición de Scott a la que ya me he referido en varias ocasiones, que con el verdadero sentido de los relatos del autor alemán.

El conocimiento de la obra de Hoffmann que demuestran dichas citas (y, como veremos, la clara influencia que evidencia el relato de Madrazo) vino de la mano de Eugenio de Ochoa, uno de los directores de la revista, quien, según refiere Randolph [1966:12], estudió en París y allí permaneció hasta 1834, lo que le permitió conocer de primera mano las novedades literarias que aparecieron en Francia, entre las cuales cabe citar la obra de Hoffmann. Así, en una carta de Ochoa a su amigo el conde de Campo Alange (colaborador también en *El Artista*), a quien ayudaba en la selección de libros para su biblioteca particular, le habla de algunas obras de Hugo y Dumas, y «continúa mencionando otras posibles selecciones. Él se ha comprado la colección de cuentos fantásticos y nocturnos de Hoffmann que llegaría muy pronto». Ochoa, además, se inspiró para diseñar su revista en *L'Artiste* de París, en la que se publicaron en esos primeros años de la década de los 30 algunos cuentos fantásticos, entre los que cabe destacar «La leçon de violon» (1831), de Hoffmann, «Le chef-d'oeuvre inconnu» (1831), de Balzac, «L'oeil sans paupière» (1832), de Philarète Chasles, o «La cheminée gothique» (1832), de Alphonse Brot (véase Castex 1951a:415-416). En esos años también residió en París Federico de Madrazo, pintor y editor, junto a Ochoa, de *El Artista*, y hermano de Pedro, uno de los principales colaboradores literarios de la revista.

EL ARTISTA.



R! Lit.º de Madrid.

Ww Bronjo despues de haber leído un cuento de Hoffmann!!....

Otra mención del nombre de Hoffmann aparece en el relato de Zorrilla, «La Madona de Pablo Rubens», publicado en la revista *El Porvenir*, núm. 26, 26 de mayo de 1837, cuyo protagonista es lector de Hoffmann, Schiller y Byron. El cuento de Zorrilla muestra, como veremos más adelante, una clara influencia del autor alemán en lo que se refiere al tratamiento de lo fantástico y a la personalidad del protagonista.

Como ya vimos en el capítulo III, el primer relato de Hoffmann vertido al español se publicó en 1837 con el título «La lección de violín» («Der Baron von B.»), y apareció en el tomo III de la colección *Horas de invierno*, dirigida por Eugenio de Ochoa (autor también de la traducción). En 1839 se publicó el volumen titulado *Cuentos fantásticos*, en traducción de Cayetano Cortés, que dio lugar a diversos artículos que trataban de demostrar el interés y novedad de la obra de Hoffmann.

La primera manifestación en favor de la obra del cuentista alemán aparece en el artículo de Salvador Bermúdez de Castro, «Los cuentos de Hoffmann», publicado en el número 17 de la revista *El Piloto*, correspondiente al 17 de marzo de 1839. En él, analiza el estilo de Hoffmann y hace un pequeño resumen comentado de los cuatro relatos que componen la traducción publicada por Cayetano Cortés. Me permito reproducir, por su interés, la casi totalidad de la primera parte de dicho artículo:

Grandes y extraordinarias son las creaciones de Hoffmann: su estilo tiene también un color particular, si puede decirse que tiene color el camaleón: pasando con la mayor rapidez de la alegría a la tristeza, de la fe al escepticismo, del terror a la melancolía, su genio poderoso tiene siempre suspensa la atención del lector entre los multiplicados hilos de sus fábulas animadas. Sus cuentos están llenos de ese interés profundo que se apodera del alma para arrebatlarla, que la conduce a pesar suyo lejos del mundo real, que la enreda en los sueños, en los delirios de la imaginación acalorada del poeta. [...] La imaginación se cansa al fin de seguir el vuelo atrevido del escritor: sus cuentos fatigan porque no permiten el reposo, porque no dejan distracción ninguna al entendimiento. El mundo aparece en ellos bajo un prisma encantador: las escenas más triviales se animan: los objetos más vulgares se idealizan, por decirlo así, y la mágica armonía de su estilo singular acompaña la elevación del pensamiento.

A cada paso encuentra el lector confundida la vida de la materia con la vida del espíritu: no hay linderos que marquen los límites de los dominios de ambas potestades: y cuando el corazón siente, cuando el alma se eleva, ni el alma ni el corazón pueden pararse a escudriñar los resortes del complicado mecanismo que los arrastra lejos de la esfera en que comúnmente se agitan. Hoffmann es tal vez exagerado, porque apenas nunca puede quedarse en los límites de la vida real; su

alma siente tal vez con sobrada vehemencia, pero sus arrebatos son naturales, porque la vehemencia y la exageración son casi siempre compañeras inseparables de la fe. Hoffmann creía en la espiritualidad de los seres, y por medio de una cadena invisible para el vulgo, no dudaba del íntimo contacto del mundo ideal con el mundo material. Su vida estuvo siempre atormentada por los fantasmas de su imaginación: frecuentemente pasaba noches de insomnio y de delirio contemplando las visiones de su genio apasionado: en la soledad del campo, en el tumulto de las fiestas, en el pacífico retiro de su casa, el filósofo temblaba y temía porque los duendes, las brujas y los genios, malhechores unas veces, benéficos otras, no le abandonaban jamás. Su existencia fue una lucha continua entre su fantasía y su corazón, porque Hoffmann poseía esa instrucción sólida y profunda, poco común en los habitantes del mediodía, pero tan necesaria para colocarse al nivel de los hombres ilustrados de Alemania [...].

La cualidad que domina en todos sus escritos es la originalidad, reflejo fiel de su carácter raro y de su método de vida. [...] Hoffmann era poeta por la misma causa que fue poeta Calderón. [...] Cantor de los grandes objetos de la vida material, de todas las pasiones que halagan y ennoblecen los sentidos, Calderón materializó los objetos ideales, como Hoffmann idealizó las creaciones de la materia. Las brillantes imágenes que rodeaban la existencia del poeta español, pasaban por su fantasía como por un prisma tornasolado, y su pluma las devolvía al papel, ricas de hermosura, cubiertas de galas, deslumbrantes de brillantez y de vida. Tal fue Calderón, el príncipe de nuestros poetas: siguió los impulsos de su imaginación y de la naturaleza, y la naturaleza y su imaginación le abrieron sus tesoros y le prodigaron sus inagotables riquezas. Hoffmann, apartado de la sociedad, atormentado por un clima menos suave, dotado de un carácter ardiente y melancólico, obedecía también a la naturaleza de su imaginación: el cielo de Alemania no es el cielo de Castilla ni de Andalucía; los yelos que cubren los campos de Prusia no son los prados que fecundiza con sus rayos nuestro sol. En la oscuridad de los inviernos alemanes pueden habitar los duendes: los fantasmas pueden atormentar al hombre en aquellas lóbregas noches en que sólo el silbido interrumpe el monótono ruido de la lluvia: una imaginación vehemente puede poblar de espíritus la soledad triste que le rodea. Así Hoffmann, en quien tanto influjo tenía la imaginación, fue esclavo siempre de las visiones que producía: así su vida fue la vida solitaria de la taberna alemana: apoyado en una mesa cubierta de jarras de cerveza, y envuelto en las nubes de humo que levantaba su pipa, así Hoffmann se entregaba a los caprichosos delirios de su acalorada fantasía.

Como vemos, Bermúdez de Castro destaca la novedad y originalidad de los relatos de Hoffmann, alabando su estilo y su gran capacidad imaginativa. Pero su insistencia en relación a esa confusión que se establece entre lo real y lo irreal, entre lo que él denomina «la vida de la materia» y «la vida del espíritu», deja traslucir una cierta censura, sobre todo en el momento en que compara la fantasía de Calderón y la de Hoffmann: lo que parece decirnos Bermúdez de Castro es, tal y como ha

advertido Romero Tobar [1995:235-236], que tal confusión «sólo es admisible cuando lo *maravilloso* se representa literariamente por medio de formulaciones abstractas —como había hecho Calderón—, de ninguna manera cuando la frontera entre la realidad inmediata y la sobrenatural no presenta ninguna solución de continuidad».

Para Bermúdez de Castro, pues, no es comprensible la posibilidad de confrontar o, mejor dicho, de hacer coincidir lo natural y lo sobrenatural en la realidad cotidiana, tal y como lo plantea Hoffmann. No es extraño, por tanto, que afirme del primero de los relatos del libro, «Las aventuras de la noche de San Silvestre», que «tal vez... parecerá sobrado fantástico, porque su desenlace es oscuro». Debemos tener en cuenta que dicho relato es el que mejor responde al género fantástico de los recogidos en dicho volumen, puesto que se trata de la célebre historia del hombre que entrega su reflejo a cambio de obtener el amor de una mujer.³⁷⁵ Podríamos deducir de su valoración, que Bermúdez de Castro no estaba preparado para una historia como ésta, en la que se narra un hecho sobrenatural de forma tan cotidiana y realista. Aquí interviene de nuevo el problema de la competencia literaria, antes comentado. Pero hay que tener presente que, pese a dicha censura, las opiniones de Bermúdez de Castro son muy elogiosas, y destacan algunos de los elementos que mejor caracterizan la obra de Hoffmann, como, por ejemplo, su atmósfera alucinada, su componente visionario.

Bermúdez de Castro recurre, además, en su análisis a dos factores extraliterarios que también fueron utilizados por otros críticos, tanto en las valoraciones positivas como en las negativas de la obra de Hoffmann: el clima y la interpretación biografista. Por un lado, la oscuridad y el frío propias del clima alemán justificaban plenamente la imaginación melancólica y terrorífica de Hoffmann («una imaginación vehemente puede poblar de espíritus la soledad triste que le rodea»). Por otro, esa imaginación unida a su pasión por la bebida explicarían las creaciones nacidas de la fantasía de Hoffmann. Esta imagen de Hoffmann se debe, como después demostraré, al artículo de Scott citado anteriormente («Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance»), donde el escritor escocés, con una clara voluntad desprestigiadora, lo había convertido en una especie de ser extravagante y alcohólico dominado por el delirio y la

³⁷⁵Como ya indiqué, este relato se tradujo también al español con el título de «El reflejo perdido».

alucinación. Aunque, como ya se ha podido comprobar en el fragmento antes citado, el artículo de Bermúdez de Castro está escrito sin ninguna animosidad contra la figura de Hoffmann, a diferencia de la intención que gobierna el texto de Scott. Un ejemplo de esas coincidencias entre ambos textos lo tenemos en la anécdota acerca del miedo constante en el que Hoffmann vivía, atenazado por sus visiones. Así aparece referido en el texto del autor escocés:

[Hoffmann] era perseguido, particularmente en sus horas de soledad y de trabajo, por la aprensión de algún peligro indeterminado de que se creía amenazado; y su reposo se alteraba por los espectros y apariciones de toda especie, con cuya descripción había llenado sus libros, y que su imaginación sola había inventado, como si hubiesen tenido una existencia real y un verdadero poder sobre él. El efecto de estas visiones era frecuentemente tal que durante las noches, que consagraba algunas veces al estudio, tenía costumbre de hacer levantar a su mujer y sentarse cerca de él para protegerle con su presencia contra los fantasmas que él mismo había conjurado con su exaltación (W. Scott, «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance», p. 31).

El análisis más lúcido de la obra de Hoffmann fue el realizado por Enrique Gil y Carrasco en ese mismo año 1839: «Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés», publicado en *El Correo Nacional*, núm. 424, 16 de abril de 1839.³⁷⁶ Resulta cuando menos curioso que este artículo no aparezca citado en el artículo de Schneider [1927] sobre la recepción española de la obra de Hoffmann, ni en el estudio que Picoche [1978] dedicó a la vida y la obra del escritor español.

Gil y Carrasco, sabedor de la novedad que supone la obra de Hoffmann en nuestro país, pretende hacer un análisis profundo de ésta, contrastando sus opiniones con las vertidas por Scott en su «Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en el romance»:

El ilustre Walter Scott nos ha precedido en este trabajo con el delicado gusto que caracteriza todas sus obras; pero sin embargo, del acatamiento que su dictamen nos merece, nuestro parecer es distinto del suyo en varios puntos, y no sólo por respeto a nuestra conciencia, sino también por el interés de la verdad, no dejaremos de arriesgar nuestro oscuro parecer delante de tan distinguida y calificada opinión (p. 486).

³⁷⁶ Aparece recogido en sus *Obras completas*, pp. 485-490. A esta edición corresponden los fragmentos que cito.

Gil y Carrasco pretende, pues, demostrar que las obras de Hoffmann no adolecían de los defectos que les achacaba Scott: forma confusa, carencia de significación lógica, ajenas a las reglas del buen gusto, desnudas de verdad, etc.

Nosotros, que miramos la cuestión de distinto punto de vista, la juzgaremos de una manera distinta también.

El primer paso del análisis de Gil y Carrasco es comprobar si existe una armonía entre el sentimiento que encierran las obras de Hoffmann y los sentimientos de los lectores españoles (algo que, a mi entender, será lo que determine su éxito en el futuro):

Así como la literatura en general y en abstracto es la expresión de la sociedad y de la época, del mismo modo la poesía en especial y en concreto es el reflejo del sentimiento y de la imaginación del individuo [...]. La base y fundamento de la crítica es, como todo el mundo sabe, la lógica; y la lógica en todas las obras de imaginación consiste, respecto del público, en la armonía de su propio sentimiento con el sentimiento y expresión del artista (p. 486).

Pero antes de realizar dicho análisis, necesita demostrar que en las obras de Hoffmann están de acuerdo pensamiento y expresión, que la forma escogida por el autor alemán está perfectamente ligada al trasfondo de sus relatos. Y así comenta que su imaginación exaltada (aquí Gil y Carrasco recurre a un cierto biografismo) le permitía captar la realidad de forma diferente a la de otros autores, lo que se traducía en que lo real y lo irreal, lo apacible y lo terrorífico se daban la mano en sus historias:

Su imaginación, su organización física, su sensibilidad exquisita, su carácter irritable, sus creencias pueriles y supersticiosas, sus pensamientos ora risueños, ora sombríos, ya elevados y terribles, ya grotescos y ridículos le convertían en un ser excepcional, presa de mil contrarias sensaciones y vago e indeciso en sus ideas. [...]

Si Walter Scott pintara los tiempos actuales en su expresión del momento (y decimos su expresión del momento, porque a nuestro entender sin duda los pinta en esas miradas que a lo pasado se dirigen, para buscar en él un elemento con que reconstruir lo presente y cimentar el porvenir), si Walter Scott, repetimos, fuera un exacto reflejo de la época actual, ¿brotarían de su pluma esas figuras vigorosas, llenas de resolución y de creencia y siempre consecuentes consigo propias? Hoffmann, que al crepúsculo actual añadía las brumas del misticismo alemán y las nubes de su imaginación y de su temperamento irritable, tenía que aparecer forzosamente como

un hombre fantástico y visionario. El camino que siguió es el único que su genio le abría (p. 487).

Y una vez probado que pensamiento y expresión coinciden, «que sus cuentos y fantasías tiene por lo tanto la primera cualidad que de las obras de imaginación se exige, es decir, la verdad», Gil y Carrasco pasa a demostrar esa idea antes apuntada acerca de la existencia o no de una comunión entre los sentimientos expresados por Hoffmann en sus relatos y los sentimientos de sus lectores españoles. Gil y Carrasco aparece aquí como un, si se me permite, teórico de la recepción *avant la lettre*:

La inmensa popularidad de que gozan estos cuentos en Alemania y la lisonjera acogida que donde quiera han encontrado, nos dispensaban al parecer de probar esta segunda parte de nuestro aserto: pero deseosos de aclarar la materia, cuanto esté en nuestra mano, nos detendremos en ella.

Todos convienen en la fecundidad y maravilloso arranque de la imaginación de Hoffmann y en el entretenimiento que de su lectura resulta; pero no falta tampoco quien reduzca su valor a tan mezquinos quilates, y le prive de toda ulterior intención y de todo pensamiento profundo encubierto bajo sus admirables ficciones. Parécenos esto un error que disipan a la vez la reflexión, los conocimientos sólidos y profundos del escritor alemán y la celebridad que ha adquirido en el país de la meditación y de la sabiduría por excelencia.

Juzgamos superflua la demostración de los dos extremos últimos, y vamos a ceñirnos por lo tanto a la del primero.

El espíritu de análisis y de duda que en todo muestra la época actual y la condición que pone a toda obra de arte de instruir, además de deleitar hacen casi del todo imposible una reputación firme y sólida que únicamente se fundara en la habilidad de entretener y divertir. El siglo, según la triste expresión vulgar, es positivo y no se paga de ilusiones ni de fantasmas: de modo que si a esto sólo se redujeran las obras de Hoffmann, en vez de aplauso universal, le hubiera acogido la universal rechifla. Maravillas y no pocas encierran los cuentos tártaros y las *Mil y Una Noches*, y sin embargo, no hay quien gaste su tiempo en leerlas. ¿Quién no ve en la mayor parte de las fantasías de nuestro escritor una idea trascendental o un misterio de nuestro ser disfrazado con los ropajes vaporosos de sus fábulas? El cuento del autómeta que Walter Scott cita como colmo del desvarío, ¿no es un ejemplo de la locura humana que pretende dejar la tierra para subir a su verdadera patria, que quiere usurpar a la divinidad el fuego de la creación, y que adorna la materia con todas las perfecciones del espíritu? ¿No expresa también la pasión del artista que ama lo bello, no como existente en la naturaleza, sino como un tipo que guarda su imaginación cual si fuera un sello de su divinidad? Tal vez sea toda la ficción como este cuento creación *enferma de seso enfermo* —como dice Shakespeare—; pero es preciso recordar el carácter de Nataniel, los delirios de su imaginación y tener presente además que una exaltación semejante a la suya, raya fácilmente en la demencia. [...]

No cabe género duda en que los medios que emplea Hoffmann en sus ficciones están en una especie de aparente desorden, que apenas deja ver en ellos otra cosa que los caprichos de una brillante fantasía; pero examinándolos con los ojos de la reflexión, al punto se divisan y desenmarañan ese sin fin de hilos ocultos, que enlazan las diversas creaciones de su fantástico universo.³⁷⁷

Gil y Carrasco demuestra que en los relatos de Hoffmann subyace algo más que el simple desvarío de la imaginación al que los reduce Scott en su artículo: su análisis destaca la dimensión profunda, esa reflexión sobre la realidad y el ser humano que se esconde tras las historias narradas.

Esa idea de la trascendencia de lo fantástico ya había sido expuesta por Gil y Carrasco en la reseña que dedicó al estreno de la comedia de magia *La estrella de oro* (*El Correo Nacional*, 11 de enero de 1839). En ella postula la existencia de un drama fantástico, que, según él, no debería ser alegórico, sino exponer ideas generales y profundas por medio de lo sobrenatural. Después de señalar que *La estrella de oro* es entretenida y que será un éxito seguro, Gil y Carrasco advierte que él desearía que esa obra fuera algo más que entretenida, que tuviese un mayor contenido filosófico, que es, en definitiva, lo que distingue —además de un tratamiento diferente de lo sobrenatural— al género fantástico de las comedias de magia o de la novela gótica de «cliché» al estilo de Ann Radcliffe. Y enseguida propone una par de ideas acerca de la utilización de lo fantástico en el teatro:

si fuera éste el lugar de exponer nuestro modo de ver el drama, maravilloso o fantástico, mostraríamos esta mina casi virgen del teatro en su verdadera riqueza. ¿Quién sabe si por este medio podría una inteligencia privilegiada apoderarse de alguna de esas ideas generales y profundas que flotan en el día entre las abstracciones de la metafísica, materializarla y encarnarla, digámoslo así, a la vista del pueblo y cimentar con más firmeza de este modo la armonía entre los hombres, mostrando la armonía y homogeneidad de sus facultades morales? Los autos sacramentales de nuestro inmortal Calderón, el *Fausto* de Goethe, el *Manfredo* y el *Cain* de Byron serán ejemplos de algún peso para los que duden de la importancia que este género puede llegar a adquirir.

Volviendo al artículo que Gil y Carrasco dedicó a Hoffmann, éste termina con las siguientes palabras, reveladoras del interés que las obras del autor alemán tenían no sólo para el propio gusto del crítico, sino para la salud de la literatura

³⁷⁷ El cuento del autómatas a que se refiere Gil y Carrasco es el titulado «Der Sandmann».

española, además de censurar —otro lugar común entre nuestros críticos de la primera mitad del siglo XIX— el efecto negativo de las malas traducciones:

El señor don Cayetano Cortés ha hecho un servicio eminente a las letras en dar a conocer en nuestra idioma unas obras, que con grave mengua de nuestra cultura todavía no han visto la luz en castellano. [...] Por dichosos pudiéramos darnos, si ese torrente de traducciones que inunda nuestras librerías y gabinetes de lectura, mostrara el delicado criterio y perfecta ejecución que manifiestan los cuentos de Hoffmann.

Las opiniones expresadas por Gil y Carrasco en su lúcido examen, con «dos ojos de la reflexión», de la obra de Hoffmann subrayan, sobre todo, la novedad que supone en relación al tratamiento de lo sobrenatural, lo que la distingue radicalmente de obras de componente maravilloso (aunque Gil y Carrasco no lo denomine así), como *Las mil y una noches* y los «cuentos tártaros»,³⁷⁸ así como su «profundidad», lejos del aparente desvarío que éstas suponían para Scott.

Desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español* también se alabó la decisión de traducir los relatos de Hoffmann, insistiendo en su novedad y originalidad, en el interés de lo narrado, así como en su beneficiosa influencia para la literatura española:

Y ya que de novelas hablamos, injusto fuera no hacer la correspondiente mención de los *Cuentos de Hoffmann*, que tan esmerada y correctamente acaba de traducir D. Cayetano Cortés y cuyo juicio merecería un razonado análisis —ajeno por desgracia a los estrechos límites de este artículo. Sin embargo, no dejaremos de decir que los cuatro cuentos publicados en dos tomos, a saber *Aventuras de la noche de San Silvestre*, *Salvador Rosa*, *Maese Martín* y *Marino Falieri*, están llenos de invención, de verdad, de gracia y de misterio, y que los amantes de la bella literatura en nuestro país encontrarán en ellos un género de impresiones enteramente nuevo y un campo desconocido de imaginación y de belleza. Recomendamos pues la lectura de tan interesante obra, porque la reputamos como un precioso adorno de nuestra literatura («Crónica. Revista literaria», número 16, 21 de abril de 1839, p. 128)

Una opinión compartida, por ejemplo, por Antonio Alcalá Galiano, quien, en un largo artículo acerca de la novela, publicado en 1862 en *La América. Crónica*

³⁷⁸Gil y Carrasco se refiere, evidentemente, a la obra *Les Mille et Une Quarts d'heure, contes tartars* (1715), de Thomas-Simon Gueullette, traducida al español en 1796 y reeditada en 1820. Se trata de una de las muchas obras inspirada en *Las mil y una noches*.

Hispanoamericana (núm. 17), realizó la siguiente valoración de la literatura fantástica alemana, en el que demuestra un profundo conocimiento del género y de los escritores que lo cultivaron, aunque califique de «desatino» las obras de Hoffmann:

Muchos autores alemanes, célebres por más de una producción en diferentes géneros, han probado sus fuerzas en varios de los de la novela y salido de su empeño airoso. Pero la región de lo sobrenatural, o dígame de lo extranatural, es donde la imaginación germánica ha dado más y mejores muestras de sí, poblando el país de la fantasía con criaturas nuevas. La vaporosa Ondilla [*sic*], hija de la Niebla o del Agua, en Alemania nació y en Francia ha logrado carta de naturaleza. La rara idea de Chamisso en su Pedro Schlemihl, o el hombre que ha perdido su sombra, asimismo ha alcanzado aplauso. Por último, Hoffmann está contado, y merece estarlo, entre los autores más notables, y sus desatinos embelesan a veces, venciendo el autor la no corta dificultad que hay en desatinar con acierto.

En los años siguientes a la traducción de Cortés (1839) se prodigaron las traducciones de Hoffmann tanto en la prensa como en forma de volumen, aunque en la segunda mitad del siglo, otros autores fantásticos (Poe, Erckmann-Chatrian) lo desbancaron de su lugar de preeminencia en el gusto de los lectores, a juzgar por el número de traducciones publicadas.

La obra de Hoffmann gozó, pues, de un gran éxito y popularidad en España (aunque mucho menor que en la vecina Francia) a lo largo de todo el siglo XIX, avalados no sólo por el elevado número de traducciones que se publicaron, sino también por las abundantes citas que de ella se encuentran en obras literarias de esos años (tanto fantásticas como pertenecientes a otros géneros): comparando una situación, un lugar o un personaje con las invenciones de Hoffmann, se sugería el carácter maravilloso o simplemente extraño de lo descrito. En muchas ocasiones, como veremos en los capítulos siguientes, su nombre será citado como un término de comparación negativo para censurar lo fantástico, sobre todo en comentarios relacionados con la censura de lo inmoral y lo irracional.

1.3.2. La recepción crítica de la obra de Edgar Allan Poe³⁷⁹

A partir de los años 50, la principal figura de la literatura fantástica fue Edgar Allan Poe. Ya vimos con anterioridad que las traducciones españolas de relatos del escritor americano fueron muy abundantes durante toda la segunda mitad del siglo XIX. Pero antes de ser publicada en nuestro país, la obra y la figura de Poe ya habían despertado la atención de los críticos en años precedentes.

La primera mención que se hizo de Poe en la prensa española la encontramos en *La Iberia*, en su apartado «Sección de Variedades - Correspondencia de París», 9 de julio de 1856, donde se da noticia del éxito que había tenido la traducción de sus cuentos realizada por Baudelaire:

El público francés ha dado en estos días muy buena acogida a los cuentos de Edgardo Poe, ese americano cuya vida ha sido tan excéntrica como sus obras; para escribir como él ha escrito, es preciso haber vivido como ha vivido él. M. Carlos Baudelaire ha elegido entre las novelas y artículos que ha dejado Poe; mezcla extraña de imaginación, de delirios, de sagacidad científica; provocación violenta a una curiosidad llevada hasta la fiebre. Con un autor semejante no hay término medio: o se le arroja desde la primera página, o se le devora hasta la última línea (cito de Englekirk 1934:17).

El autor de la reseña apunta ya algunos aspectos (extraídos evidentemente de los prólogos de Baudelaire) que se convertirán en un lugar común en las críticas españolas, tanto positivas como negativas, sobre la obra y la figura de Edgar Allan Poe: su vida excéntrica y la combinación de fantasía y racionalidad que presentan sus relatos, «mezcla extraña de imaginación, de delirios, de sagacidad científica».

En ese mismo año, Fernán Caballero manifestaba, en una carta fechada el 11 de octubre de 1856, su extrañeza ante los relatos de Poe, que tanto éxito estaban cosechando en Francia: entre otras cosas, la escritora comenta que le han mandado «unas *histoires extraordinaires* de Poe, autor norteamericano, sumamente raras» (cito de Montoto 1955:327). El adjetivo «raras» con que Fernán Caballero califica las historias de Poe ilustra de forma muy clara lo que éstas supusieron para

³⁷⁹La bibliografía sobre el tema es muy escasa: Englekirk [1934], Gullón [1989], Lanero, Santoyo y Villoria [1993] (recogido después en Lanero y Villoria 1996) y la reciente monografía de Rodríguez Guerrero-Strachan [1999], todas incompletas en lo que se refiere al catálogo de traducciones españolas y al estudio de sus influencias sobre los autores que cultivaron lo fantástico en nuestro país.

muchos lectores españoles de dicho periodo. Hay que advertir, además, como después veremos, que dicha escritora no era muy dada a las efusiones fantásticas.

Como ya señalé en el capítulo III, la primera obra de Poe en traducirse al español fue un relato de corte humorístico, «La semana de los tres domingos» («Three Sundays in a Week», 1841), que apareció el 15 de febrero de 1857 en *El Museo Universal*. Al año siguiente, se publicó un volumen, *Historias extraordinarias*, con varios de sus relatos, entre los que encontramos alguno fantástico. Aunque antes de comentar los pormenores de dicha traducción es necesario referirse a un artículo crítico que sirvió para dar a conocer al lector español la obra de Poe, antes de que ésta fuese traducida.

Me estoy refiriendo al artículo titulado «Edgar Poe. Carta a un amigo», de Pedro Antonio de Alarcón, publicado en el periódico madrileño *La Época* el 1 de septiembre de 1858 y recogido más tarde en sus *Juicios literarios y artísticos* (1883). Como veremos, Alarcón se refiere a la obra y a la persona de Poe en un tono muy elogioso. Para ello, el escritor español toma como fuente, sin hacerlo explícito, los prólogos que Baudelaire escribió para sus traducciones de los cuentos de Poe: «Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres», en *Histoires extraordinaires* (1856), y «Notes nouvelles sur Edgar Poe», en *Nouvelles histoires extraordinaires* (1857),³⁸⁰ repitiendo muchas de sus afirmaciones y errores (así, por ejemplo, se da como fecha de nacimiento de Poe el año 1813, cuando la correcta es 1809). Aunque, a pesar ello, el artículo que estoy comentando no es una simple copia, sino que Alarcón introduce en él sus propias valoraciones de la obra de Poe, eliminando, a la vez, aquellos datos de los prólogos de Baudelaire que no le interesan para su argumentación (silencia, por ejemplo, algunos aspectos de la vida del autor censurables para sus ideas morales, como, por ejemplo, sus malas relaciones con su padrastro o la corta edad de su esposa, que era casi una niña).³⁸¹ Esa misma dependencia con los prólogos de Baudelaire se observa en otros artículos sobre Poe a los que me referiré más adelante.

³⁸⁰Dichos prólogos pueden leerse en Baudelaire [1989:43-79 y 81-110].

³⁸¹Rodríguez Guerrero-Strachan [1999] lleva a cabo una pormenorizada comparación entre el texto de Alarcón y el de Baudelaire; remito, pues, a las páginas 23-58 de su ensayo. Yo he preferido centrar mi comentario en dos aspectos que considero fundamentales para el análisis de la recepción de la obra de Poe en nuestro país: su concepción de lo fantástico y las referencias a su alcoholismo.

Alarcón inicia su artículo refiriéndose a la repercusión que había tenido la traducción de Baudelaire entre los lectores madrileños que habían tenido acceso a ella: los diez o doce ejemplares que corrían por Madrid desde el invierno anterior, pasando rápidamente de mano en mano, habían convertido a Poe en un autor de moda en la ciudad:

Los que no leen el francés se desesperan de no poder tomar cartas en el asunto, y, como éstos son muchos todavía, ocurriósele a un editor de Barcelona publicar en castellano las *Historias extraordinarias de Edgardo Poe*, idea que al poco tiempo halló eco en otro editor de Madrid. Dentro de pocos días, por consiguiente, va a apoderarse nuestro público de una obra que hasta aquí fue patrimonio exclusivo de unos cuantos iniciados (cito de la versión recogida en *Juicios literarios y artísticos*, 1883, p. 98).³⁸²

Alarcón escribe su artículo en forma de carta, dirigida a un tal Pedro, en la que trata de explicar la importancia de la obra del escritor americano. Su análisis empieza con un resumen de la biografía de Poe, en el que hace un paralelismo con la vida de otro ilustre y torturado escritor: «Poe es el Lord Byron de la América del Norte» (p. 99), una afirmación que también toma prestada de Baudelaire.

Así pues, Alarcón, partiendo de los prólogos citados, habla de Poe como de un gran escritor en mayúsculas, y no de un simple autor de género, y analiza su obra con gran inteligencia, demostrando cómo el escritor americano se aleja de los lugares tradicionales en el tratamiento del terror y de lo sobrenatural, para renovar la literatura fantástica:

[A Poe] debe clasificársele entre los poetas fantásticos, dado que coloca sus creaciones lejos del mundo real y propone [*sic*] a exaltar y turbar la mente de sus lectores; pero hay que advertir que su fantasía busca lo imposible y lo sobrenatural fuera de las regiones ya visitadas por la fe de los místicos, por la invención de los impostores o por la imaginación de los poetas.

Hasta aquí se habían visto (prescindiendo de los cultivadores de la fábula griega, de los autores de *Vidas de Santos* y de los orientalistas por naturaleza o por afición) otros poetas fantásticos que para conmover y asombrar a sus lectores, invadían los verdaderos reinos de la Muerte, o el campo tenebroso de las imaginaciones enfermizas, poblado de cadáveres y aparecidos, de almas en pena y espectros ensangrentados. Es hija esta poesía de la Edad Media, de la fe religiosa y de la barbarie, del ascetismo de unos y de la superstición de otros, y forma parte de la *mitología católica*, entendiéndose por esta frase todo lo puramente imaginativo que las

³⁸²No hay noticia de que esa edición barcelonesa se publicase.

beatas de cien años refirieron a la luz del hogar, en noches de diciembre, al son del viento y de la lluvia, para dormir a los niños... Duendes, brujas, resucitados, gatos negros, tentaciones del demonio, metamorfosis de este revoltoso espíritu y otras invenciones que moralizaban por el miedo, dieron asunto a mil cuentos y consejas que todos hemos oído en nuestra niñez, y que debía de asociarse luego con la mitología antigua y el filosofismo moderno en el admirable poema de los alemanes, en el *Fausto* (pp. 103-104).

Así, al contrario que dichos autores, Poe va más allá de la fantasía basada en las supersticiones (la «mitología católica»), es decir, de los lugares visitados por los novelistas góticos y por los narradores de cuentos de vieja, para introducirse en un nuevo campo de inspiración, que toma como punto de partida la ciencia y la lógica:

Ahora bien: Edgar Poe no es nada de esto, ni el corazón ni la imaginación son su teatro; no es fantaseador ni místico; es naturalista, es sabio, es matemático. Quiero decir que su campo de batalla es la inteligencia; que lo que en todo tiempo fue amparo, defensa, arma de la verdad, lo que siempre sirvió para combatir todo linaje de fantasmas; la piedra de toque de la idolatría y el miedo; la luz que redujo a sus formas lógicas y naturales todo afecto loco y devastador, como toda creencia febril y extravagante; la *razón*, para decirlo de una vez, llamada *lugar teológico* por los mismos que la proscribían como sacrílega e impotente, fue el apoyo que buscó el poeta anglo-americano para probar lo imposible, lo extraordinario, lo extranatural, lo inverosímil.

¡Descomunales empresas! ¡Ser racionalista, y aspirar a lo fantástico! [...] Son, pues, todas sus obras [...] una prueba constante del poder de la inteligencia humana; pero un ataque a esa misma inteligencia, tan fácil de sorprender con lo irrealizable y persuadir con lo inconcebible!

Partiendo de lo vulgar y admitido; apoyándose por lo regular en las ciencias físicas y matemáticas, que le eran sumamente familiares; tomando de un lado alguna olvidada quimera de astrólogo o alquimista, y de otro el más irrealizable conato de magnetizador o de mecánico; abultando luego lo accesorio y pasando ligeramente sobre lo principal, Poe nos hace creer que ha estado en la Luna y en el Polo; que ha volado; que una momia habló cinco mil años después de embalsamada; que puede encontrarse un alfiler en el fondo del Océano; que un hombre lee los pensamientos de otro; que puede un naufrago entrar en el *Maelstrom* y salir ileso; que los cadáveres tienen conciencia de sí mismos!... Para esto emplea, con un humor superior al de Heyne [*sic*], el tecnicismo de todas las ciencias y la charlatanería de todas las utopías; convierte en substancia todo lo que se ha imaginado e intentado hacer con la pila de Volta; apela a la Química, a la Medicina, a la Zoología, a todos nuestros conocimientos incompletos e inexactos; trueca lo experimental en absoluto, y sazona toda su paradójica argumentación con un lenguaje técnico, con un estilo vivísimo, con una retórica palpitante, persuasiva, flexible, acomodada a todos los asuntos, árida aquí, sombría allá, pintoresca siempre, y admirable por la exactitud con que logra hacer pensar y sentir a los lectores aquello mismo que era el propósito y el deseo del autor. [...]

Cuando las *Historias extraordinarias* no fueran un maravilloso alarde de la inteligencia humana, una lectura sumamente interesante, una obra literaria de gran mérito, como método y estilo, y una evaluación *exagerada* de las conquistas que el hombre ha hecho sobre la naturaleza, todavía no dudara yo en recomendártelas, como un medio de despertar la afición a las ciencias naturales y matemáticas en los espíritus poéticos, enemigos de lo exacto, y de lo experimental a causa de su pereza (pp. 103-107).

Alarcón destaca, pues, la gran aportación de Poe al género: partir de lo racional, de lo real, para construir el efecto fantástico. Lo fundamental es, pues, la razón y el análisis, y, junto a ello, la ambientación de sus relatos en un mundo absolutamente cotidiano (lo «vulgar y admitido»). Implícitamente, eso lo distingue, a la vez, de Hoffmann, el autor fantástico emblemático durante la primera mitad del siglo XIX, más dado a lo visionario y alucinado.

Junto a este lúcido análisis que hace de las innovaciones de Poe dentro del campo de lo fantástico, hay que destacar otro de los aspectos tratados por Alarcón, puesto que se convirtió en lugar común en las diversas críticas y valoraciones, tanto positivas como negativas, que se hicieron de la vida y la obra del autor norteamericano: su alcoholismo.³⁸³ Alarcón repite, en esencia, la visión de Baudelaire, según la cual el alcohol era parte de la personalidad de Poe, sin entrar en consideraciones morales:

...se le encuentra en tabernas inmundas bebiendo ron y aguardiente hasta *alcoholizarse*, según su tremenda expresión. Esta excitación, la índole de su inteligencia, la extensión fabulosa de sus estudios y la propensión de su espíritu a lo extraordinario y fenomenal produjeron en él una enfermedad horrible, el *delirium tremens*, que al cabo lo mató la noche del 7 de octubre de 1849, en una taberna de Baltimore (p. 102).

³⁸³La fama del alcoholismo de Poe y de su negativa influencia sobre su obra pueden deberse a la injuriosa reflexión vertida por R. W. Griswold en la edición de 1856 de las obras completas del escritor americano: «Podéis leer estas historias, que por lo demás son con frecuencia excelentes, pero estáis avisados de que ésta es la obra de un borracho, de un enfermo mental, de un hombre capaz y culpable de las peores fechorías. Tales escritos, espejos de sus deficiencias, a pesar de las más brillantes facultades analíticas no podrían alcanzar cierta profundidad, ni sus poemas algún sentimiento humano; en cuanto a su crítica, reflejo de sus taras, se reduce a la de un peón que corrige las faltas gramaticales y denuncia los plagios, cuando resulta que él mismo es el mayor plagiario de todos los tiempos» (cito de Walter 1995:457-458). Opinión que contrasta radicalmente con la de otro crítico de la época, clérigo por más señas, Charles Chauncey Burr, quien destaca la calidad de la obra de Poe, advirtiéndolo siguiente: «La perfección del horror que abunda en sus escritos ha sido injustamente atribuida a alguna deficiencia moral del hombre. No comprendo cómo un crítico competente puede caer en ese error» (cito de Walter 1995:457).

Sin embargo, Alarcón pasa por alto una de las tesis defendidas por el poeta francés, y que mejor explican la relación de Poe con la bebida: Baudelaire desecha la visión tradicional del alcohol como vía de escape a una realidad dolorosa y lo vincula con la creación literaria; sin depender exclusivamente de ella para componer sus obras, la bebida le permitía a Poe acceder, por decirlo de algún modo, a un estado anímico superior, es decir, le servía como acicate para su imaginación.

El artículo de Alarcón fue «contestado» desde la revista *El Mundo Pintoresco*, en un artículo publicado el 5 de septiembre de 1858 (es decir, casi inmediatamente a la aparición del texto de Alarcón), en el que se dice lo siguiente:

Nuestro amigo, el apreciable crítico y novelista don Pedro A. de Alarcón, ha publicado en *La Época* del miércoles un buen artículo acerca de las *Historias extraordinarias* de Edgardo Poe, del que ya nos hemos ocupado y que empezaremos a dar a conocer muy en breve de la manera que nos ha parecido más oportuna, pues, indudablemente, tal y como han sido escritos 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, y haciendo, en fin, un trabajo grave de lo que nuestros escritores suelen mirar como una simple traducción, creemos que las letras españolas ganarán algo apropiándose y asimilándose un libro lleno de talento, de virilidad y de ingenio (p. 139).

Un artículo muy elogioso con la obra de Poe (a pesar de censurar las disertaciones que su autor incluye en sus relatos) y que me parece muy interesante, sobre todo, por esa llamada que hace para integrarla, con leves modificaciones, en nuestras letras, para beneficio de éstas. El artículo sirve, además, de presentación a las dos adaptaciones que publicó Vicente Barrante al año siguiente en esa misma revista: «¿Quién es él? Cuento (imitación de E. Poe)», en la que realiza una adaptación de «The Murders in the Rue Morgue», y «El gato negro. Fantasía imitada de Edgardo Poe», donde adapta el cuento homónimo de Poe.

La primera traducción de los relatos fantásticos de Poe apareció en 1858: *Historias extraordinarias*, precedidas por una presentación de Julio Nombela y un prólogo crítico-biográfico por el Dr. Nicasio Landa, Imprenta de Luis García, Madrid. La breve presentación de Nombela tiene como objetivo señalar que el

libro de Poe sirve para inaugurar la «Biblioteca Literaria o colección de obras selectas, así instructivas como recreativas», describiendo la obra de este modo:

colección de cuentos fantásticos que se distinguen por su originalidad, al mismo tiempo que por los profundos conocimientos científicos que encierran en cada una de sus interesantes páginas.

La universal y merecida reputación que en los principales centros literarios de Europa han obtenido estas Historias, tanto por su mérito como por la dramática vida de su autor, nos ponían desde luego en el deber de verterlas al castellano, y al formar con algunas de ellas un tomo, creemos ofrecer a nuestros lectores una novedad literaria, que a la vez deleita e instruye, sorprende y admira (p. v).

Como vemos, Nombela destaca la base científica de los relatos contenidos en el volumen (comentada por Alarcón y ya señalada por Baudelaire), así como la cualidad fantástica de estos; aunque debo advertir que esta última valoración la hace guiado más por la fama de Poe como escritor fantástico que por el contenido del libro, puesto que, como ya expliqué en el capítulo III, sólo uno de ellos pertenece a este género: «La verdad de lo ocurrido con el señor de Valdeman» («The Facts in the Case of M. Valdeman»). Lo que no deja de ser curioso es que Nombela subraye el carácter «horaciano» de la obra de Poe, puesto que instruye y deleita a la vez: ¿se trata de una simple artimaña comercial o hace referencia al contenido moral de los relatos policíacos que contiene? Recuérdese que el libro está formado por cinco relatos, dos de los cuales pertenecen, o mejor dicho, inauguran, el género policíaco: «Doble asesinato» («The Murders in the Rue Morgue») y «La carta robada» («The Purloined Letter»). Claro que pretender encontrar una lección moral (el rechazo del crimen, por ejemplo) en estos relatos es una tarea realmente encomiable, puesto que las actividades de Auguste Dupin, el detective protagonista, están lejos de cualquier intención moral: Dupin es un artista que sólo busca disfrutar con su arte, en este caso, la resolución de enigmas. Pensemos que Poe denominó a estos textos «cuentos de raciocinio» (no sabía que estaba inaugurando un nuevo género narrativo, el policíaco): en ellos, el crimen es tratado como un juego estético en donde el suspense, el misterio y el ingenio tienen un fin en sí mismos; su intención última no es otra que provocar la admiración y el placer del lector ante su perfección formal. Sirva como ejemplo la valoración que le merece a Dupin el caso que investiga en «The Murders in the Rue Morgue» (recuérdese que se trata del brutal asesinato de dos mujeres): «la encuesta nos

servirá de entretenimiento». Es evidente, pues, que Poe buscaba otra cosa: proponer un enigma y resolverlo de un modo racional, científico, alejado de toda valoración moral del crimen.

Después de las palabras iniciales de Julio Nombela, viene el prólogo de Nicasio Landa (pp. vii-xxviii), quien lleva a cabo otra interesante reflexión acerca de los entresijos de la obra de Poe (en los aspectos biográficos con los que cierra su artículo, sigue, como Alarcón, los prólogos de Baudelaire). Después de calificarla de «obra de genio», trata de explicar las razones de su éxito:

¿Cómo explicar la universalidad de su triunfo? Si es obra científica, ¿por qué gusta a las mujeres? Si es obra de imaginación, ¿por qué agrada a los sabios? Si procura retratar las virtudes o los vicios de una sociedad determinada, ¿por qué se lee en tan diversas naciones? Si se trata de escuchar otra vez los misteriosos pliegues del corazón humano, ¿qué puede decirnos que no haya dicho ya esa pléyade de novelistas, que, infatigables mineros, han sondeado todos sus abismos?

Es una obra de recreo, y sin embargo enseña; es una obra científica, y sin embargo deleita; es una obra que pertenece al género más antiguo que registra en sus anales la historia de la literatura, y sin embargo es una obra que inaugura un género nuevo, completamente nuevo (p. viii).

Landa insiste, como Nombela, en leer los relatos de Poe de forma moral, como retrato de los vicios y virtudes de la sociedad. Pero lo más importante del fragmento anterior es esa denominación de «género nuevo», un término que me parece fundamental para comprender cómo fueron recibidos los relatos de Poe por los lectores españoles de la segunda mitad del siglo XIX: son considerados una novedad, lo que quiere decir que el tratamiento que hace el autor estadounidense de lo fantástico es diferente a todo lo anterior. Y para caracterizar a ese «género nuevo», Landa empieza su argumentación señalando que el atractivo de los relatos de Poe radica en que éstos se basan en una tendencia congénita del hombre desde la antigüedad: la «maravillosidad»:

gozar en la contemplación de lo que su razón no comprende, es el goce nacido de la admiración que siente un ser ante lo desconocido [...]. Esta facultad, capaz de crear y de sentir, es la que desde los tiempos más remotos hace a los pueblos escuchar con entusiasmo y creer firmemente todas las teogonías que han poblado de dioses los Olimpos, de genios y sílfides los aires, de faunos y dríadas los bosques, de sátiros y ninfas los campos, de náyades los ríos, de gnomos la tierra, de tritones y nereidas el mar [...].

Pues bien, esta es la cuerda que hace vibrar Poe: ha comprendido que las demás estaban, si no gastadas, muy embotadas al menos por la frecuencia de la sensación: por eso, en vez de cantar el amor, ese tema obligado de todos los poetas, ese *alfa y omega* de casi toda la imaginación, ese asunto siempre viejo y siempre nuevo, ya común, aunque nunca vulgar; en vez de penetrar en los agostados campos de la política o en los nebulosos desfiladeros de la filosofía, ha tomado a la sociedad en su regazo y le refiere en voz baja sus maravillosos cuentos (p. ix).

Inmediatamente, Landa pasa a hacer un breve resumen de la historia de la literatura fantástica («el género fantástico se encuentra en todos los lugares del mundo y en todas las épocas de la historia», p. xi), desde las más antiguas leyendas a Hoffmann, pasando por las novelas de caballerías, y en su examen reconoce que este género «tiene que ser diverso en cada época, en cada pueblo, en cada edad» (p. xii), puesto que los prodigios de una generación pueden ser algo corriente para la siguiente:

Referid al nieto la conseja que extasiaba a su abuelo, al europeo la que escucha atónito el salvaje, al hombre la que admira el niño, y sólo excitaréis su sonrisa cuando no su bostezo. Es que vuestra obra no está en armonía con la proporción mutua entre la maravillosidad y la causalidad de vuestro oyente, único pero indispensable dato a que esta clase de composición debe ajustarse. Cuando la primera predomine, como sucede en las épocas, edades y clases poco ilustradas, la tarea es fácil; cuando lo contrario suceda, es casi imposible; y sin embargo, esto es lo que ha conseguido Poe en sus historias extraordinarias (p. xiii).

De las palabras de Landa se deduce una idea fundamental en la evolución de lo fantástico: lo verosímil, lo creíble, está en función de lo que consideremos real, y lo real, evidentemente, depende directamente de aquello que conocemos. La verosimilitud no es más que una convención: depende de la relación entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero, entre el discurso y la opinión común. Por lo tanto, los motivos y las técnicas que utilizan los creadores fantásticos cambian como cambian los horizontes de expectativas de los lectores. Como advierte Landa, la satisfacción de ese anhelo por lo maravilloso que hay en el hombre varía como varían los lectores y las épocas, puesto que conforme el lector sea más cultivado, más difícil será sorprenderle.

Lo que caracteriza a los relatos de Poe, según su prologuista, es el haber logrado encontrar «lo extraordinario en las regiones poco exploradas de la ciencia» (p. xiii), así como el haberle dado una forma tan verosímil que el lector tiene que

hacer un esfuerzo para recordar que es ficción: «el lector, llevado por su inducción poderosa, se sorprende a veces creyendo que es cierto lo que Poe dice, y necesita despertarse, por decirlo así, y repetirse a sí mismo que lo que lee es un cuento. Esto ha sucedido en América con *Viaje a través del Atlántico*; esto ha sucedido en Francia con la *Verdad del caso de M. Valdemar*, y esto mismo sucedería en todas partes si no se escribiera en la portada de su libro que se trata de una obra de la imaginación» (pp. xiii-xiv).

Claro que eso le lleva a calificar de fantástico a «Hans Pfaab» (o, como hemos visto, a «The Balloon Hoax», es decir, «Viaje a través del Atlántico») porque el viaje a la luna narrado en él no se ha hecho nunca. El realismo con el que lo narra, combinado con una base claramente científica, lo hacen, sin embargo, creíble (aunque Landa no tiene presente el componente humorístico y paródico de ambos textos). Y así, compara la exactitud de las descripciones de dicho cuento con las contenidas en otros relatos de Poe aún no publicados en ese momento en España (que Landa conoce, evidentemente, por las traducciones de Baudelaire):

ese mismo acierto en adivinar *lo que debe ser* aquello que no sabemos *cómo es*, brilla en la caída en el Maelstrom[...]; en el *Manuscrito encontrado en una botella*, donde Poe nos lleva hacia otro de los puntos ignotos que más excitaban su imaginación, al extremo del Polo Norte [...]

Resumiendo: Poe ha sido el primero que ha explotado el campo de la ciencia en el terreno de lo maravilloso; su atrevida fantasía ha levantado torres y alcázares de niebla sobre cimientos de granito que la física y la astronomía le prestaban, de manera que el que los contempla desde abajo se detiene absorto al admirar tanta grandeza creyéndola real, hasta que al soplo de la reflexión ve desaparecer, convertidos en gotas de rocío, esos minaretes calados y esas cúpulas inmensas, semejantes a populosas ciudades que el capricho de las nubes traza a veces sobre el firmamento en las tardes de otoño, y que luego son barridos por una ráfaga del Sur (pp. xvi-xvii).

Así pues, como ya destacaron Baudelaire y Alarcón, la novedad del estilo de Poe se manifiesta en esa perfecta combinación entre racionalidad (ciencia) y fantasía la que otorga una verosimilitud nunca antes alcanzada en el género fantástico.

Pero en el texto de Landa no todo son alabanzas para los relatos de Poe: también hay sitio en él para la censura, una censura que tiene que ver con su contenido moral (éste va a ser un aspecto constantemente destacado en la crítica

tanto positiva como negativa de la literatura fantástica), puesto que su autor plantea en ellos que el instinto de maldad, de perversión, es innato en el hombre. «No admitimos esta explicación», señala Landa, «pero admitimos el hecho»:

Al leer el minucioso relato de la serie de ideas que conducen a la concepción del crimen, al ver la poderosa inducción, el severo análisis a que sujeta Poe fenómenos psicológicos de que nadie se había dado cuenta, al estudiar con él esa patología del espíritu humano en sus más extrañas aberraciones, se siente el ánimo sobrecogido como en una atmósfera envenenada por epidémicos miasmas, se sienten escalofríos al contemplar esa lógica que partiendo de la paradoja va de deducción en deducción a convencernos del absurdo; se siente el ánimo subyugado por la implacable fijeza de esa mirada moral, reverberante como la de un ojo sin párpados.³⁸⁴ La razón se pasea serena y certera, como los pasos del sonámbulo, por los bordes resbaladizos del delirio, el juicio recorre el campo neutral e indeterminado que separa la exaltación del genio del paroxismo de la locura, y la meditación razona a veces confundiendo con una inofensiva monomanía. Los personajes que pone en escena están en armonía con lo anormal del mundo en que habitan; Bedloe y Morella, Wilson y Ligeia, pasan ante nuestra vista entreabriendo el manto de su misterio; todos ellos llevan en su rostro la palidez especial del cáncer, brilla en sus ojos la fiebre lenta que los devora y marchan agobiados por el marasmo o la consunción dorsal, dejando caer en nuestros oídos las frases del subdelirio de su agonía. *El doble asesinato*, *La carta robada*, *El gato negro*, *El dominio de Arnheim* y en suma, la mayor parte de sus historias o, mejor, episodios, pertenecen a este género, menos instructivo que el que antes hemos analizado, pero más conmovedor; a ese mundo desconocido de ideas y percepciones extraviadas cuyas puertas sólo se abren ante las emanaciones embriagadoras del opio, del cloroformo o del hachish (pp. xxi-xxii).

Resulta muy interesante, además, que en dichas valoraciones morales Landa no censure el alcoholismo de Poe, sino que, como hizo Baudelaire, habla de él como una enfermedad y, sobre todo, y esto es lo más destacable, como un elemento fundamental en la actividad creadora del autor americano:

comprenderéis dónde encontraba esas visiones extrañas, engendro mestizo de la exaltación del genio y del alcohol reunido; ahora comprenderéis esa tendencia a gozarse en el dolor, propia del que como él llevaba siempre una pena horrible clavada en el alma, *velut spina in corde* (p. xxvi).

El artículo se cierra con una breve biografía que se nutre de los datos aportados por Baudelaire, fuente que el prologuista hace explícita, a diferencia de

³⁸⁴No sé si interpretar esto como una referencia implícita al cuento fantástico de Philarète Chasles «L'oeil sans paupière» (1832).

Alarcón. Landa repite los errores que comete Baudelaire e, incluso, comete alguno nuevo (da como año de su muerte 1845, cuando es sabido que Poe murió en 1849). Lo interesante de esta breve biografía es la valoración que hace Landa de la vida de Poe, señalando que sus continuos pesares se debían a su personalidad más que a un contexto social inadecuado, como argumentaba Baudelaire:

Poe fue muy desgraciado en verdad, pero sin embargo creemos que no es justo su biógrafo M. Baudelaire (de quien tomamos todos estos datos), al inculpar por ello a la organización política del país en que nació. No en la democracia, sino en la índole peculiar de su propio genio es donde debe buscarse el origen de su desdicha. Si aquella atmósfera era para él irrespirable, no lo hubiera sido menos la de Europa, pues si bien es verdad que en los Estados Unidos prepondera el desarrollo de los intereses materiales, y reina el más glacial positivismo, es allí donde nacen y crecen los más atrevidos sistemas que puede engendrar una imaginación delirante. ¿Dónde se han acogido con más frenesí las maravillas del magnetismo? ¿No hay allí sectas de iluminados que se entregan con fervor a los toques espirituales en derredor de una mesa giratoria? ¿No ensaya allí Cabet su Icaria? ¿No predica allí Mistress Bloummer la emancipación de su sexo, mientras los mormones, esos que se llaman *saints of the last day*, restablecen la poligamia? ¿Pues entonces, que cargos podéis dirigir a una sociedad que lleva su amor a la libertad del pensamiento hasta el punto de respetarlo en sus más lastimosas aberraciones? ¿Queréis más bien las pensiones y la degradante protección de un Luis XIV? Recordad la introducción del *Don Juan*, y ved cuál trata allí Byron a Southey y a la *caterva* de los poetas laureados y pensionados, si acaso no estáis convencidos de que no siempre en Europa eran esas pensiones la recompensa del mérito (pp. xxvi-xxvii).

Landa termina su prólogo animando a leer los cuentos de Poe y a perder el miedo a todo aquello que el título del libro pudiera sugerir, insistiendo en la novedad de sus relatos frente a lo fantástico tradicional:

no temáis hallar nada en estas páginas que choque demasiado de frente con las escépticas preocupaciones de la época en que habéis nacido. Hay entre las *Historias extraordinarias* y los cuentos de brujería, la misma distancia que entre la física y la magia negra, la química y la alquimia, el álgebra y la cábala. No viste Poe la túnica roja del nigromante, sino el frac de M. Hume:³⁸⁵ si ha de recorrer los espacios tiene un Eolo en vez del dragón alado; no ilumina sus escenas el siniestro fuego de las llamas del Averno, sino la esplendente luz que producen las pilas de bunsen; no habitan sus sibilas en tenebrosos antros, son las mesas giratorias de cualquier salón; y esos papeles que veis en sus manos, no son pergaminos cubiertos de diabólicos logogrifos, sino los últimos mapas hidrográficos que ha publicado el Almirantazgo.

³⁸⁵Landa se refiere a *mister* Hume, un famoso espiritista y médium norteamericano.

De este hecho se desprende a nuestros ojos una reflexión muy consoladora, una prueba de las conquistas incesantes de la inteligencia humana y de los beneficios que a la civilización debemos. Es que ya la humanidad tiene medios de acción que antes se creían sobrenaturales, es que ya nos parece sencillo lo que fue maravilloso para nuestros abuelos, es que lo fantástico de entonces ha llegado hoy a ser real. Quién sabe si al leer algún día nuestros nietos las leyendas de la *Travesía del Atlántico* y aún de la *Aventura de Hans Pfall*, se preguntarán con desdeñosa admiración ¿qué tenía esto de *extraordinario*? (pp. xxvii-xxviii).

Landa insiste, como vemos, en la diferencia establecida por Alarcón entre Poe y los cultivadores de lo fantástico que le precedieron: es tal el realismo, la verosimilitud de las historias que narra (apoyadas muchas de ellas en los avances científicos), que vence el natural escepticismo del lector. Como se puede comprobar a través de las críticas citadas de la obra de Poe, se hace evidente cómo el gusto de los lectores españoles (y aquí incluyo a las diferentes clases de ellos) va cambiando al ritmo que evoluciona la literatura fantástica hacia un mayor realismo en el tratamiento de lo sobrenatural.

Un año después de la traducción de Landa, apareció publicada otra colección de relatos de Poe, en la que se mantenía el título de la versión francesa: *Historias extraordinarias*, Impr. de *El Atalaya*, a cargo de J. M. Alegría, Madrid, 1859, dividida en dos volúmenes o series, en los que se recogían 8 cuentos más. A estas dos primeras ediciones en volumen siguió la publicación de algunos relatos en revistas y periódicos, así como las adaptaciones, ya descritas, de Vicente Barrantes.

Poco tiempo después, el 17 de junio de 1860, apareció en *El Mundo Pintoresco* otro relato de Poe: «La verdad de lo que pasó en casa del señor Valdemar» («The Facts in the Case of M. Valdemar», 1845). Pedro de Prado y Torres, su traductor, dice de este relato en una breve nota introductoria:

Al ver publicada en *El Mundo Pintoresco* una leyenda por el señor don Vicente Barrantes, imitación del género cultivado por el fantástico escritor angloamericano, muerto el año pasado [*sic*], *Edgardo Poë*, nos ha parecido que nuestros lectores acogerán con interés la siguiente curiosa pieza referida por él mismo, y que tomamos directamente del original inglés, sin salir garantes ni confesarnos convencidos de la veracidad de las escenas sobrenaturales que nos describe en su narración [...]. *Poë* merece ser leído con alguna reserva, pues si bien como literato ha sabido conquistarse en su país un lugar distinguido, a veces nos ha dado como verídicas relaciones y aventuras que no son otra cosa que engendros de su mente acalorada, enfermiza a veces y visionaria. Este género de literatura no se cultiva en España, y

celebramos que el señor Barrantes, amoldándola un poco al gusto español, nos dé de ella una muestra.³⁸⁶

Como vemos, Prado concibe lo fantástico en Poe como algo extravagante, producto del delirio, casi podríamos decir sin sentido. De sus conclusiones, se puede deducir, además, que no entiende el funcionamiento de lo fantástico, puesto que cuestiona la veracidad de los fenómenos sobrenaturales narrados en los cuentos de Poe, cuando son dichos fenómenos, o mejor dicho, su imposible existencia, lo que da categoría de fantástica a una narración. Como veremos en el apartado de las críticas negativas, un buen número de éstas venían motivadas por una concepción realista de la literatura que censuraba el uso de lo sobrenatural. Otra justificación de tales críticas negativas radica, a mi entender, en que los acontecimientos relatados por Hoffmann y Poe excedían toda comprensión basada en una interpretación racional de la realidad. No es extraño, pues, que muchos de nuestros críticos relacionasen lo fantástico con los efectos de una mente alterada por la fiebre o por las drogas.

Otra de las afirmaciones que podríamos destacar de este artículo es el elogio que hace Prado de la adaptación de «El gato negro» publicada por Barrantes, de la que destaca el hecho de que su autor haya acomodado la historia a los gustos del público español. Esa idea de una elaboración de lo fantástico a la española, por decirlo de algún modo, también fue reivindicada en algunas críticas negativas que censuraban la inmoralidad de los relatos extranjeros pertenecientes a dicho género. Así sucedió, como veremos después, con *El caballero de las botas azules*, novela fantástica de Rosalía de Castro, de la que se destacó su «entendimiento sano» y «su juicio recto», lejos del «delirio de la fiebre o de la embriaguez» propio de las obras de Hoffmann y Poe.³⁸⁷

Hay que subrayar también la afirmación de Prado en la que advierte que el género fantástico al estilo de Poe «no se cultiva en España», puesto que nos da una información fundamental acerca de la novedad de su estilo (ya reivindicada en los artículos antes comentados) y, sobre todo, de la literatura fantástica que se cultivaba en esos momentos en nuestro país, una manera, como veremos, más

³⁸⁶Recuérdese que Edgar Allan Poe no murió en 1859, como señala Prado y Torres («muerto el año pasado»), sino en 1849.

³⁸⁷Esta crítica apareció publicada en la *Revista de España*, 1868, t. I, núm. 2, pp. 314-315.

tradicional (aunque también encontraremos relatos y novelas influidos por lo fantástico «hoffmanniano»). Nótese, además, que aquí se califica de «leyenda» a la imitación que hizo Barrantes del relato de Poe, lo que demuestra, como veremos con más detalle más adelante, la ausencia, todavía en 1860, de una denominación fija para referirse al cuento fantástico.³⁸⁸

Es cierto que, dadas algunas de las opiniones vertidas por Prado, podríamos incluir su prólogo en el apartado dedicado a las valoraciones negativas de lo fantástico, pero como parece no llevar a cabo una censura total del género, me ha parecido más adecuado colocarla en esta sección, puesto que ilustra una de las maneras en que fue comprendida la literatura fantástica en nuestro país. Téngase en cuenta, además, que dichas palabras acompañan la traducción de un relato fantástico, lo que significaba una acción en favor de la difusión de dicho género.

En 1867 se publicó otro interesante trabajo crítico acerca de la obra de Poe en la *Revista Hispanoamericana*, firmado por Juan Prieto y titulado «Escritores norteamericanos: Edgard Poe» (tomo VI, pp. 22-31).³⁸⁹ Dicho artículo —deudor también del prólogo de Baudelaire— iba acompañado, además, por una nueva traducción de «El gato negro». Después de realizar un breve panorama de la literatura norteamericana y su recepción en Europa, Prieto se refiere su acogida española:

No hemos sido tan felices en España. Aquí poco menos que de nombre hemos conocido al escritor norteamericano; y sólo muy recientemente se ha editado una pobre colección de cuentos, por cierto no muy bien escogidos para dar idea de Poe y de la singularidad de su obra (p. 25).

Una afirmación poco veraz porque Poe, como ya hemos visto, había empezado a traducirse al español en 1857 y la selección de cuentos publicada en esos diez años es bastante representativa de la obra del escritor americano, puesto que dejando aparte las dos versiones publicadas por Barrantes, el lector español

³⁸⁸Landa, al final de su prólogo, también calificaba de «leyendas» a dos relatos de Poe: «Travesía en el Atlántico» («The Balloon Hoax») y «Aventura de Hans Pfall».

³⁸⁹Trabajo que Rafael M. de Labra reeditaría en abril de 1879, con su nombre, en la *Revista de España*, con el título «La literatura norte-americana en Europa» (pp. 457-489). Labra era de origen portorriqueño, republicano, krausista y defensor de la abolición de la esclavitud, por lo que se me ocurre que en la primera edición de su obra pudo ocultar su identidad bajo un seudónimo por miedo a ser detenido. Rodríguez Guerrero-Strachan [1999:70-71] comenta el artículo de Labra (a quien denomina Lastra) y lo toma por un plagio del texto de Prieto.

contaba ya con las traducciones de 20 de los relatos de Poe (algunos vertidos al castellano en más de una ocasión), así como de la única novela que éste publicó: «Three sundays in a Week», «The Unparalleled adventure of one Hans Pfaall», «The Murders in the Rue Morgue», «The Gold Bug», «The Purloined Letter», «The Facts in the Case of M. Valdemar», «Shadow», «Mesmeric Revelation», «The Cask of Amontillado», «The Imp of Perverse», «Some Words with a Mummy», «Four Beasts in One», «The Tell-Tale Heart», «Lionizing», «Premature Burial», «Ms found in a bottle», «A Tale of the Ragged Mountains», «Morella», «Ligeia», «Metzengerstein» y *The Narrative of Arthur Gordon Pym*. Se hace evidente que Prieto no estaba muy al tanto de la recepción de Poe en nuestro idioma.³⁹⁰ Y si pretendía solventar esa supuesta carencia con su traducción de «The Black Cat», dicha aspiración no deja de ser, cuando menos, tremendamente pretenciosa.

Del resto del artículo se pueden destacar diversos aspectos. El primero es la inevitable referencia al alcoholismo de Poe, lugar común en todos los artículos que se publicaron sobre el autor norteamericano. Prieto niega la importancia del alcohol en su labor creativa y demuestra no comprender a Baudelaire, puesto que éste nunca dijo que Poe dependiese de la bebida para escribir:

crítico ha habido que en esta bochornosa vida ha encontrado todo el secreto, el registro único de las imaginaciones de Edgar Poe! [...] que a las veces el *gin* cargara de mayor negrura el fondo de sus cuadros, y de mayor tristeza el cielo de su espíritu, no lo negaremos. ¿Pero esto lo ha hecho todo en la obra del americano? ¿Por ventura el espíritu humano carece de tendencias propias, particulares, singularísimas, que le dan color y marcan su individualidad? [...] ¡O acaso toda la imaginación, todo el entendimiento, toda la riqueza intelectual, todo el genio de Poe era sólo puro aguardiente! (p. 27).

Prieto insiste, después, en que el gran hallazgo de Poe fue unir la imaginación con la razón, la literatura con la filosofía y las matemáticas. Aspecto éste último que le lleva a compararlo con Hoffmann, puesto que su manera de entender y cultivar el género fantástico fue diferente:

³⁹⁰Tampoco parece conocer muy bien la obra de Poe porque en su artículo cita de forma equivocada diversos títulos de la obra de Poe, al traducirlos al inglés de la versión francesa de Baudelaire: así, su poema *The Raven* se transforma en *The Corbel* (adaptación de *Le Corbeau* francés) o *The Narrative of Arthur Gordon Pym* pasa a denominarse *Relations of Arthur Gordon Pym* (traducción literal del título francés *Relation d'Arthur Gordon Pym*).

Antes de Poe, Europa se entretenía con Hoffmann, y en verdad que fuera de lo puramente imaginario y lo fantástico, apenas existe analogía entre los trabajos de uno y otro cuentista (p. 27).

Prieto, tal y como antes habían señalado Baudelaire, Alarcón y Landa, insiste en el componente científico y racional de los relatos de Poe. A juzgar por las opiniones vertidas en los artículos que estoy comentando, se puede deducir que el estilo de Hoffmann empezaba a ser menos apreciado por los lectores españoles (tanto «pasivos» como «activos»), quienes se inclinaban por un tratamiento de lo fantástico más realista y verosímil, más en contacto con la realidad cotidiana que el que evidenciaban las obras del autor alemán, algunas de las cuales estaban sumergidas en una atmósfera de sueño alucinatorio. Ese cambio en los gustos del lector también queda demostrado por el número de traducciones (tanto en forma de volumen como de relatos aislados) de uno y otro autor que se publicaron durante la segunda mitad de siglo: el dominio de Poe en el mercado español es irrefutable (*vid.* Apéndice I).

A todo esto, Prieto añade la siguiente valoración:

Suprimid lo extravagante de aquellas creaciones; rechazad la manera metódica y progresiva de sus exposiciones y sus enredos; prescindid del realismo minucioso de sus descripciones; ahuyentad lo triste, lo sombrío de sus fondos, lo terrorífico de sus escenas; debilitad la fuerza unificadora que preside a la invención de los argumentos, a la creación de los personajes, a la disposición de los cuadros, al desenvolvimiento de la acción, está bien; pero la obra de Poe ¿dónde está? Reconozcámoslo; Poe es incorregible. ¿Quiere decirse que esta literatura es enferma... delirante... inadmisible... condenable? No tengo ahora para qué discutirlo, porque este empeño me llevaría fuera del propósito muy modesto con que se escriben estas líneas. La cuestión es ardua, es todo un problema; quizá el problema más vasto y transcendental de la estética literaria. ¿Cuál es la literatura más propia de nuestro siglo? Limitémonos a afirmar que Poe cautiva y fascina a sus lectores, y a señalar sus relevantes cualidades. Dejemos su crítica a otros más doctos (pp. 26-27).

Es una lástima que Prieto no se hubiera dejado llevar por esa reflexión que anunciaban sus palabras, puesto que estaba planteando un problema interesantísimo como es el del canon estético que correspondía a su época y si era pertinente dentro de éste la literatura fantástica, representada de forma inmejorable en esos años por Edgar Allan Poe. Prieto no duda en destacar el efecto que tiene la obra del escritor americano en sus lectores, además de la calidad de ésta, como un elemento a tener en cuenta en dicha reflexión. Sin embargo, esa reflexión ausente

en el texto de Prieto sí que fue llevada a cabo por diversos críticos y estudiosos de finales del XIX y de la primera mitad de nuestro siglo, que diseñaron con minuciosidad qué era y qué no era propio de la literatura española, con la consiguiente exclusión, como ya advertí en la introducción, de toda manifestación de lo fantástico.

Podemos encontrar otras críticas en las que se insiste en la novedad, en el avance que suponían los relatos de Edgar Allan Poe respecto de los autores fantásticos que le habían precedido, evidenciando el cambio que supone su obra en la forma de cultivar y de consumir el género.

Así, por ejemplo, José Castro y Serrano, en su introducción a «Historias vulgares» (*Cuadros contemporáneos*, Impr. de T. Fortanet, Madrid, 1871), dice de la obra de Poe, comparándola con la de Hoffmann:

No hace mucho tiempo que un ingenio insigne del otro mundo (el anglo-americano Poe) asombró a la generación presente con sus *Historias extraordinarias*. Basadas éstas en un principio filosófico, que no se sustrae ni se sustraerá nunca el corazón humano, cual es la sublimación de lo maravilloso, el hábil narrador pudo conmover y amedrentar al orbe literario, aún habiendo existido Hoffmann largos años antes que él. Y es que Hoffmann partía de lo fantástico para llegar naturalmente a lo maravilloso, mientras que Poe partía de lo real y efectivo en busca de la maravilla; cuyo procedimiento perturba el alma con mayor violencia que otro resorte alguno, por lo mismo que se halla en condiciones complejas de verosimilitud. Si de los *Cuentos fantásticos* de Ernesto Hoffmann han podido decirse que están locos, de las *Historias extraordinarias* de Edgardo Poe puede decirse que están borrachas. El vértigo que se había apoderado del autor al concebirlas, se apodera del lector al recorrerlas: uno y otro pierden el sentido vulgar para elevarse al sentido extraordinario (pp. 275-276).³⁹¹

Este breve fragmento incide en un aspecto fundamental para comprender la novedad de Poe frente a Hoffmann, el autor que mejor encarna la forma de cultivar lo fantástico en la primera mitad del XIX: si los relatos de Hoffmann, como ya vimos en el capítulo III, parten de una situación ya de por sí alucinatoria para desembocar al final del relato en lo fantástico, Poe parte de la realidad para llegar a lo fantástico, es decir, que sus cuentos son «realistas».³⁹² El prólogo de

³⁹¹Frente a lo expuesto en relación a la obra de Poe, las «Historias vulgares» de Castro y Serrano, como él mismo advierte en dicho prólogo, garantizan el sueño después de lectura.

³⁹²Resulta curioso —e indicador de la confusión terminológica propia de la época— que Castro y Serrano señale que Hoffmann parte de lo fantástico (se refiere seguramente a esa realidad alucinada típica de sus cuentos) para llegar a lo maravilloso (es decir, al efecto fantástico

Castro y Serrano resulta, además, de especial interés si tenemos en cuenta que precede a una obra no fantástica: eso significa que la referencia a Poe es un indicador de la fama que habían adquirido los relatos del autor americano en nuestro país.

En 1871 apareció la traducción de Manuel Cano y Cueto, titulada *Historias extraordinarias*. El prefacio que las acompaña, «Noticia sobre Edgar Poe y sus obras» (pp. 5-21), también muestra una clara dependencia del prólogo de Baudelaire (repite sus errores y algunas de las valoraciones en él expuestas), llegando incluso a la traducción literal de algunos fragmentos del texto francés (habría que hablar, pues, de plagio más que de dependencia). Lo que más nos interesa de su artículo es la comparación que lleva a cabo entre el nuevo estilo de Poe, basado en la razón, y la forma, digamos, más tradicional (romántica) que tenía Hoffmann de enfrentarse con lo fantástico:

Edgar Poe es el fundador sin duda de un género nuevo. Su fantasía es extraña; hay en ella algo de escarpelo, algo de matemático, por decirlo así. No es un soñador como Hoffmann. Hoffmann tenía una fantasía desarreglada, nebulosa, propiamente alemana.

Poe es el poeta del sentimiento: su *Annabel* es la inspiración gigante desarrollándose ampliamente en *Eureka* y *El Cuervo*, poema de notas misteriosas y sobrenaturales, y sobre todo en sus cuentos, el autor de una imaginación fecundísima, que no dice una palabra que no sea una intención, que no tienda directa o indirectamente a perfeccionar un designio premeditado (p. 110).³⁹³

Pero, como hicieron algunos de los críticos precedentes y como será habitual entre los detractores de Poe y del género fantástico, el propio Cano y Cueto, prescindiendo de todo análisis de los relatos, recurre a la explicación biográfica para entender la obra del autor norteamericano:

propiamente dicho), cuando el término «fantástico» ya estaba extendido entre críticos, autores y lectores para referirse a la obra de Hoffmann.

³⁹³Las obras de Poe a las que se hace referencia en este fragmento no se habían traducido todavía al español en ese momento, sino que aparecen citadas en el prólogo de Baudelaire, quien había traducido «The Raven» en 1853 («Le Corbeau»). La versión francesa de *Eureka*, también de la pluma de Baudelaire, apareció en 1863. No he localizado una traducción aislada del poema «Annabel Lee», pero debió recogerse seguramente en el volumen *Les Poèmes d'Edgar Poe*, traducido por Mallarmé en 1887.

Es preciso haber contado la revuelta, la desarreglada, la fatal vida de Poe, para que sus cuentos sean comprendidos. La musa de lo terrible ha inspirado muchos de ellos; no hay un escritor en los presentes tiempos que tenga tan grandes facultades para hacer la novela de las íntimas sensaciones del alma (p. 21).

En 1882 apareció el libro de José Ortega y Munilla titulado *Relaciones contemporáneas*. En su prólogo («Itinerario para andar por estas páginas») se refiere sucintamente a las obras de Edgar Allan Poe: «Otros días leía y releía las leyendas prodigiosas de Walter Scott y las pesadillas alcohólicas de Edgardo Poe» (p. 6).³⁹⁴

A pesar de su brevedad, esta cita resulta otro dato muy útil para mostrar lo que supuso la obra de Poe frente a la de otros autores anteriores: la calificación de «leyendas prodigiosas» que hace de los cuentos de Scott, los sitúa en el ámbito de lo tradicional, mientras que los relatos de Poe son calificados de pesadillas (insistiendo de paso en su inspiración etílica), es decir, historias que no proceden del mundo de la leyenda sino del mundo interior del autor, destacando así la importancia de lo subjetivo en la elaboración de las historias fantásticas a partir de Poe. Aunque Hoffmann también había cultivado esa dimensión interior de lo fantástico, es quizás el mayor realismo de la obra de Poe lo que justifique que Ortega no cite al autor alemán.

Hemos visto un buen número de valoraciones críticas de la obra de Edgar Allan Poe en las que, partiendo de las apreciaciones realizadas por Baudelaire en los prólogos a sus traducciones, se insiste en la novedad de sus relatos, sobre todo en lo referido al tratamiento que hace en ellos de lo fantástico, un tratamiento muy diferente al que aparece en los cuentos de Hoffmann, autor que simboliza la manera de cultivar el género antes de la divulgación en Europa de la obra de Poe. Dichos artículos inciden también en un aspecto de la vida y de la personalidad de Poe que se convirtió rápidamente en un lugar común tanto en las críticas positivas como en las negativas: su afición al alcohol, que, como he mostrado, algunos utilizaron como forma de interpretar sus relatos, quizá debido a que su radical novedad hacía difícil otra explicación para un lector no habituado a ese tipo de literatura.

³⁹⁴Cito de Rodríguez Guerrero-Strachan [1999:78-79].

Pero si bien contamos con un buen número de valoraciones y análisis de la obra de Poe, sorprende también, como advierte Rodríguez Guerrero-Strachan [1999:79-80], el silencio de algunos críticos españoles del periodo. Es muy significativo que ni Bécquer ni Clarín, dos autores españoles dedicados también a la crítica literaria, no mencionen nunca a Edgar Allan Poe. Su silencio no se debe, evidentemente, al desconocimiento, sino quizás a una falta de interés por su obra (no creo, sin embargo, que se deba, como dice Rodríguez Guerrero-Strachan a «la poca importancia que le concedían en el conjunto de la literatura universal», p. 79). Pese a todo, resulta sorprendente que Bécquer, creador fantástico, no se refiera nunca a la narrativa de Poe. Quizá su silencio se deba a que, desde una perspectiva romántica tradicional, concebía lo fantástico como reelaboración de lo sobrenatural legendario, mientras que Poe, como he demostrado, parte del subconsciente, de sus propios demonios, para elaborar sus historias fantásticas, siempre de carácter siniestro. Eso podría explicar que no le interesase la obra del autor americano, aunque debo advertir que el tratamiento realista del material gótico y macabro que lleva a cabo Bécquer en sus relatos, así como la estructuración de estos en función de un efecto fantástico final, tienen mucho que ver con la obra de Edgar Allan Poe (aunque éste no recurra a una ambientación legendaria en sus textos). Puede que Bécquer no citara nunca a Poe en sus escritos, pero podemos suponer que debió leerlos, dadas tales coincidencias.

Claro que también hay múltiples diferencias entre ambos escritores (sin contar, además, con las influencias que Bécquer recibió de la literatura fantástica alemana), un aspecto que Galdós sintetizó en uno de sus artículos, y con el que concluyo mi análisis de la recepción crítica de la obra de Edgar Allan Poe:

La alucinación que es el estado normal de Gustavo se diferencia tanto de la fiebre dolorosa y tétrica de Edgardo Poe, como se distingue la locura sublime y profunda de don Quijote del disparatado desvarío de Orlando («Las obras de Bécquer», *El Debate*, 13 de noviembre de 1871; cito de Smith 1992:16).

2. LA CRÍTICA NEGATIVA

Tal y como sucedió con las valoraciones en favor de la literatura fantástica, podemos encontrar manifestaciones contrarias al género desde los primeros años del siglo XIX. Buena parte de los críticos y escritores de nuestro país manifestaron su rechazo en la prensa y en las páginas de sus propias obras literarias. Estas críticas negativas responden a cinco ideas fundamentales, que muestran evidentes relaciones entre sí:

1. Reacciones contra el romanticismo «liberal»
2. Reacciones contra la traducción de obras extranjeras
3. Preocupación por la creación de una literatura nacional (el canon)
4. Consideraciones de índole moral
5. La comprensión errónea de lo fantástico

En este capítulo vamos a comprobar cómo una gran parte de la crítica decimonónica se guiaba por consideraciones extraliterarias, lo que, unido a la falta de rigor y de un criterio objetivo en sus análisis, condujo en muchos casos al desconocimiento del valor intrínseco de las obras fantásticas y a malinterpretar la finalidad de éstas (desde un punto de vista, evidentemente, moral).

Debo advertir que las críticas que responden a las dos primeras motivaciones no hacen explícito tal rechazo de la literatura fantástica, aunque, como se podrá comprobar inmediatamente, pueden llevar implícita esta idea.

2.1. REACCIONES CONTRA EL ROMANTICISMO «LIBERAL»

A pesar del título que le he dado, este apartado incluye dos tipos diferentes de críticas: las dirigidas contra el romanticismo en general, y las que, desde posiciones románticas conservadoras (o mejor, historicistas, según la denominación de Flitter 1995), atacan un concepto de romanticismo más liberal, representado por autores franceses como Hugo o Dumas.

Las manifestaciones críticas contrarias al romanticismo venían suscitadas por tres ideas básicas: «la reafirmación en la veta clasicista de la literatura española, el rechazo de los modelos morales de excepción propuestos en los textos románticos y la defensa de una producción nacional ajena a las influencias foráneas» (Romero Tobar 1994:109).³⁹⁵ Si bien estas ideas coinciden con algunas de las motivaciones generales del rechazo de lo fantástico que seguidamente expondré, debemos tener en cuenta otro aspecto importante que relaciona esa valoración negativa del romanticismo con la que sufrió el género fantástico por buena parte de la crítica de esos años: la reivindicación que este movimiento hizo de lo irracional, lo sobrenatural, lo tenebroso. Es evidente que si el romanticismo era criticado por ello, la literatura fantástica, máxima expresión de lo irracional, debió serlo también.

Así, por ejemplo, se alertaba de los «peligros» de la nueva escuela romántica en el artículo «Reflexiones sobre el arte de escribir», publicado en 1825 en el *Diario Literario y Mercantil*:

La materia romancible son los sepulcros, las brujas, los castillos feudales, la claridad de la luna, los desiertos, los monasterios antiguos, el ruido del mar, las orillas de los lagos; con estos y unos cuantos piratas, gitanos, árabes del desierto, turcos, indios filosóficos, etc., se hacen comedias trágicas, tragedias cómicas, poemas en prosa, odas descriptivas, novelas históricas, historias poéticas, y otra infinidad de primores que hasta ahora no se conocían; pero lo que más caracteriza el género son las calidades exteriores, las formas de estilo, la extrañeza y la afectación del lenguaje, lo vago de las ideas, lo chabacano de las imágenes, la profusión y la extravagancia de las comparaciones; y sobre todo la rabia descriptiva que no abandona el autor en todo el curso de la obra.

Una de las obras españolas más denostadas en estas primeras décadas del siglo por muchos de nuestros críticos y literatos, que veían en ella representados los excesos del romanticismo más lúgubre y fantástico, fue la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831), de Agustín Pérez Zaragoza, una colección de narraciones breves del más puro gusto gótico (remito al análisis que llevo a cabo en el capítulo VII, apartados 1 y 2.2.2.). Así la describe, por ejemplo, José Hué y

³⁹⁵Véase también Shaw [1968].

Camacho en el prólogo a *Leyendas y novelas jerezanas* (1838),³⁹⁶ donde advierte que la *Galería fúnebre*

es una colección de novelas del más puro y acendrado romanticismo... Más cabezas ensangrentadas, puñales, venenos y horcas se encuentran en esta obra divina, que coles en la plaza de un pueblo por la mañana temprano y acelgas en la cocina de un convento (cito de Alonso Cortés 1943:162).

Estas críticas antirrománticas tomaron en ocasiones la forma de sátira cruel, como sucede en el artículo «El Romanticismo y los románticos», firmado por Mesonero Romanos (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 76, 10 de septiembre de 1837), en el que su autor se burla de los escritores románticos y de sus gustos vitales y artísticos, caricaturizándolos en la persona de un sobrino suyo:

En busca de sublimes inspiraciones, y con el objeto sin duda de formar su carácter tétrico y sepulcral, recorrió día y noche los cementerios y escuelas anatómicas, trabó amistosa relación con los enterradores y fisiólogos; aprendió el lenguaje de los búhos y de las lechuzas; encaramóse a las peñas escarpadas, y se perdió en la espesura de los bosques; interrogó a las ruinas de los monasterios, y de las ventas (que él tomaba por góticos castillos), examinó a la ponzoñosa virtud de las plantas, e hizo experiencia en algunos animales del filo de su cuchilla, y de los convulsos movimientos de la muerte. Trocó los libros que yo le recomendaba, los Cervantes, los Solís, los Quevedos, los Saavedras, los Moretos, Meléndez y Moratines por los Hugos y los Dumas, los Balzacs, los Sands y Souliés; rebutió su mollera de todas las encantadoras fantasías de Lord Byron, y de los tétricos cuadros de d'Arlaincourt [*sic*]; no se le escapó uno solo de los abortos teatrales de Ducange, ni de los fantásticos sueños de Hoffman [*sic*], y en los ratos en que menos propenso estaba a la melancolía, entreteníase en estudiar la craneoscopia del Doctor Gall, o las meditaciones de Volnay.

Fuertemente pertrechado con toda esta diabólica erudición, se creyó ya en estado de dejar correr su pluma, y rasguñó unas cuantas docenas de *fragmentos* en prosa poética, y concluyó algunos *cuentos* en verso prosaico; y todos empezaban con puntos suspensivos, y concluían en *¡maldición!*, y unos y otros estaban atestados de *figuras de capuz* y de *sinistros bultos*, y de *hombres gigantes*, y de *sonrisa infernal*, y de *almenas altísimas*, y de *profundos fosos*, y de *buitres carnívoros*, y de *capas fatales*, y de *sueños fatídicos* y de *velos transparentes*, y de *aceradas mallas* y de *briosos corceles*, y de *flores amarillas*, y de *fúnebre cruz*.

Generalmente todas estas composiciones fugitivas, solían llevar títulos tan incomprensibles y vagos como ellas mismas. v.c. ¡¡¡Que será!!! - ¡¡¡...No...!!! - Mas allá...!!! - Puede ser. - ¿Cuándo? - ¡Acaso...! - ¡Oremus!

³⁹⁶ Al parecer, no hay acuerdo en relación a la autoría de esta obra: Brown [1953:112, n.2] se la atribuye a José Arias Bela, aunque advierte que Cejador [1972:VII, 205] y Baquero Goyanes [1949:180] señalan como autor a José Hué y Camacho, y que, por otro lado, Asensio [1893:89] se inclina por la autoría de José Joaquín de Mora.

La burla de Mesonero «se refiere con no poca claridad a la publicación *El Artista* que en 1835 había publicado *El busto vestido de negro capuz*, de Patricio de la Escosura, obra dividida en cuatro cantos³⁹⁷ y que introduce situaciones como las descritas por Mesonero Romanos [...]. Habida cuenta que *El Artista* es una publicación eminentemente romántica, fácil es comprender la intención de Mesonero: ridiculizar a un medio de prensa que difunde ideales vagos, falsos y en clara contradicción con el credo estético preconizado por el clasicismo» (Rubio Cremades 1995:36). Manifestaciones como la de Mesonero reducían el romanticismo y lo fantástico a la simple extravagancia.

Unos años antes, Estébanez Calderón (bajo el seudónimo de «El literato rancio») se había referido de un modo semejante a ese mundo ideal en el que los románticos se refugiaban, describiéndolo como un lugar «lleno de fantasmas, visiones, endriagos y cuantos monstruos puede imaginar una fantasía ardiente y delirante» («Sobre clásicos y románticos», *Cartas Españolas*, 1832, t. IV, cuaderno 25, carta II, p. 376). No deja de ser paradójica su opinión, teniendo en cuenta que él mismo cultivó el cuento fantástico con verdadero acierto (véase «Los tesoros de la Alhambra», publicado ese mismo año).

Muchas de estas burlas y caricaturas del romanticismo aparecieron en el *Semanario Pintoresco Español* durante la época en que Mesonero Romanos lo dirigió (1836 a 1842), aunque en ese mismo periodo se publicasen en la revista algunos relatos fantásticos (*vid.* Apéndice II). Desde los artículos firmados por Mesonero Romanos a los que surgieron de las plumas de Clemente Díaz o Gil y Zárate, fueron muchas las voces que criticaron el romanticismo (sobre todo, el francés), acusándolo de inmoral y falso, de ser extravagante y de fomentar el gusto por el horror:

los apellidados *románticos* de la escuela francesa, equivocaron en general desgraciadamente la forma con la esencia de sus obras, y apartándose en las más de ellas de aquel objeto de moral política o religiosa único capaz de interesar y hacer duraderas las obras del ingenio, cayeron en una extravagancia de ideas, en un abismo

³⁹⁷Rubio Cremades se equivoca, puesto que estaba dividida en seis cantos.

de horrores, en un colorido tan exagerado y ridículo que casi han llegado a hacer sinónimos de su moderna escuela el apellido de *romántica*, con los de *falsa* e *immoral*.³⁹⁸

Otro ejemplo interesante lo encontramos en el artículo de Alberto Lista, «De lo que hoy se llama Romanticismo», publicado también en el *Semanario Pintoresco Español* (núm. 13, marzo de 1839, pp. 102-104): en él, su autor arremete contra el romanticismo calificándolo de movimiento «antimonárquico, antirreligioso y antimoral» (p. 103; más adelante veremos el importante peso que tuvo en la valoración de lo romántico y, sobre todo, de lo fantástico, su supuesta inmoralidad). Lista concluye que la literatura romántica no puede ser propia de los pueblos cristianos.

Pero también, como antes he apuntado, podemos encontrar críticas al romanticismo desde posiciones románticas conservadoras. Tal y como ha señalado Flitter [1995], en la primera mitad del siglo XIX coexistieron dos formas de entender el romanticismo: la historicista (enraizada en el romanticismo alemán católico y conservador de Schiller y los Schlegel) y la liberal (influenciada por la reelaboración francesa del romanticismo llevada a cabo por Hugo o Dumas). Dos formas de entender dicho movimiento que, pese a todo, establecieron numerosos puntos de contacto en nuestra literatura.³⁹⁹ Una situación que Ricardo Navas Ruiz [1973:21-22] describe de este modo:

He aquí la situación conflictiva con que se enfrentaban los románticos y que determinó la naturaleza del movimiento en España. Como patriotas y miembros de una sociedad conservadora, se veían obligados a aceptar una tradición, la del Siglo de Oro, con cuyos principios discordaban. Como ilustrados tenían que admitir los principios del siglo XVIII, con cuyas formas literarias y de gobierno disentían. Como liberales debían europeizar el país, democratizarlo, abrirlo a la libertad cuando el país sufría la peor crisis institucional de su historia e iniciaba una serie de crueles y terribles guerras fratricidas. ¿Qué hacer? La solución hubo de ser necesariamente un compromiso: modernizar moderadamente, abrir España a ideas y direcciones europeas con cautela, no rechazar la tradición, sino intentar una síntesis de todo lo anterior con el nuevo espíritu. El romanticismo español representa la convergencia de dos tradiciones, salvando de cada una lo mejor, y de los principios liberales. Por eso, en contraste con Francia, aparece como un movimiento bastante moderado, al modo inglés, en el que conviven las cosas más dispares con tal de que sean buenas.

³⁹⁸ Artículo anónimo, «Teatros. *Muérete y verás!*... Comedia original en cuatro actos, por Don Manuel Bretón de los Herreros», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 58, 7 de mayo de 1837, p. 141.

³⁹⁹ Quizás a eso se refería Peers [1973:77] cuando definió de modo confuso lo que él denominaba el «eclecticismo» del romanticismo español.

Pero no voy a detenerme en el análisis del desarrollo del romanticismo en España, puesto que excede con mucho los objetivos de mi tesis. Sólo quisiera señalar que debemos abandonar esa ecuación en la que se iguala romanticismo con liberalismo, puesto que no representa lo que realmente sucedió en la España de aquella época.⁴⁰⁰ Como vamos a ver, numerosos escritores y críticos adscribibles al romanticismo señalaron esas dos formas diferentes de dicho movimiento, formulando distinciones sistemáticas entre las tendencias estéticas que consideraban aceptables o censurables. Muchas de estas críticas contra el romanticismo más liberal estaban motivadas por cuestiones de carácter extraliterario (morales, religiosas o ideológicas).

Así, por ejemplo, Jacinto Salas y Quiroga, en el editorial del núm. 1 de la revista *No Me Olvides* (7 de mayo de 1837, pp. 2-3), manifiesta el concepto de romanticismo que defiende su revista:

Si entendiésemos nosotros por *romanticismo* esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crimen y de la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio de la literatura. Pero si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir a todos los seres, ¿cómo resistir al deseo de ser los predicadores de tanta santa doctrina, de luchar a brazo partido por este dogma de pureza?

Un concepto de romanticismo sobre el que insistieron otros redactores de la revista, como Pedro de Madrazo, quien crítica el romanticismo a la francesa por ser «un arte de pesadilla, de desenfreno, de orgía cuando no de asesinato [...], asquerosa parodia del romanticismo verdadero y evangélico» (núm. 14, 6 de agosto, p. 2). Con Madrazo también se produce la paradoja de que él mismo escribió algún que otro relato que responde a todos esos aspectos que critica; véase, por ejemplo, «Yago Yasck. Cuento fantástico», *El Artista*, t. III, 1836, entregas 4^a, 5^a y 6^a, pp. 29-34, 42-46 y 53-58.

⁴⁰⁰A pesar de lo que opinen Llorens [1968] y Peers [1973].

Ramón de Campoamor, otro de los colaboradores más conocidos de la revista *No Me Olvides*, explicaba en los siguientes términos cuál era su idea del «verdadero» romanticismo:

Aunque impugno aquí el *romanticismo*, no se crea que impugno el *romanticismo* verdaderamente tal, sino ese *romanticismo* degradado cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de más bárbaro y antisocial; esto no es *romanticismo*, y el que lo cree, está en un error; el *romanticismo* verdadero tiende a conmover las pasiones del hombre para hacerle virtuoso; el *romanticismo* falso que usurpó este nombre y es el que he expuesto anteriormente, sólo tiende a pervertir la sociedad, y esto es justamente lo que yo trato de impugnar («Acerca del estado actual de nuestra poesía», *No Me Olvides*, núm. 32, 12 de diciembre de 1837, pp. 3-4).

Pero no hay que olvidar que esta revista también incluyó relatos fantásticos entre sus páginas (síntoma evidente de la creciente predilección de los lectores por estas obras), como «La pata de palo», cuento grotesco de Espronceda (publicado anteriormente en *El Artista*), o algunos de Sebastián López de Cristóbal o de Miguel de los Santos Álvarez (*vid.* Apéndice II).

Esa concepción moderada del romanticismo español frente al francés fue compartida por otros muchos críticos y escritores. Como último ejemplo a comentar, veamos la opinión manifestada por Sebastián Castellanos en su artículo «Siglo XIX. De la revolución de la poesía en esta edad» (*Observatorio Pintoresco*, núm. 12, 23 de julio de 1837, pp. 90-92). En él, después de condenar «la exagerada doctrina de Víctor Hugo», de la que hay que huir por «los horrores y sus cuadros cárdenos, lúbricos, asquerosos y sangrientos con que hace la suya [revolución literaria] el exagerado bardo francés», califica de este modo a las narraciones románticas, insistiendo en su componente irreal y macabro:

Todas las producciones de imaginación en prosa —cuentos, divagaciones, sueños y fragmentos— participan del carácter romántico que ha cristalizado ya en un modelo invariable de palabras huecas y asuntos descabellados y macabros. Ninguna de estas composiciones alcanza grandes vuelos.

No debo extrañarnos, por tanto, que algunas voces románticas se manifestaran contra la utilización de lo gótico y lo sobrenatural en la novela y el cuento, puesto que, para dichos críticos, era considerado un signo inequívoco de la

degeneración moral del romanticismo entendido, por decirlo de una forma resumida, «a la francesa».

2.2. REACCIONES CONTRA LA TRADUCCIÓN DE OBRAS EXTRANJERAS

La preocupación por la multitud de traducciones aparecidas en el mercado editorial español en las primeras décadas del siglo XIX, condujo a criticar a la mayoría de esas obras porque suponían dos grandes males para nuestra literatura:

1) el descenso cualitativo en el uso de la lengua escrita: cuanto más se traducía, menos se escribía, pues el mercado ya estaba abastecido por las obras extranjeras. Además, los críticos censuraron la incompetencia de muchos de los traductores, cuyos conocimientos del idioma a traducir (el francés, habitualmente), así como del suyo propio, distaba mucho de ser, no ya correcto, sino aceptable, lo que suponía la corrupción evidente de la lengua española con numerosos galicismos y otros errores de traducción. De todo lo dicho se quejaba Alcalá Galiano en la revista londinense *Athenaeum* en 1834:

En conjunto, los españoles, son muy dados a la lectura de novelas y están provistos con abundancia por los franceses; la peor hojarasca que sale de las prensas de Francia ha aparecido con indumento español, o mejor dicho, en una especial jerga española que es de temer que haya corrompido irremediabilmente la lengua castellana.

La mala calidad de las traducciones llevó incluso a retrasar la publicación de algunas obras, a pesar de haber obtenido una censura favorable de su contenido. Ese fue el caso, por ejemplo, de *Los niños de la Abadía*, novela gótica de Regina María Roche, cuya traducción, que se hizo, como era habitual, a partir de su versión francesa, tuvo que pasar diversos exámenes lingüísticos por parte de los censores, hasta que se aprobó su impresión.⁴⁰¹

Pero nos estamos desviando del tema principal de este capítulo. La insistencia de los críticos, románticos o no, acerca del enorme número de

⁴⁰¹Este proceso aparece recogido en González Palencia [1935:II, 312-314].

traducciones que impedía, según ellos, el normal desarrollo de la narrativa española, les llevó a criticar la mayor parte de obras que se vertieron a nuestro idioma, y, entre ellas, como es evidente, la gran cantidad de traducciones de novelas góticas y de relatos fantásticos que se publicaron en nuestro país.

2) estas críticas venían también motivadas por otro efecto producido por el elevado número de traducciones publicadas: el descenso de la capacidad creadora original de los escritores españoles. Según estos críticos, las traducciones generaban un público que, acostumbrado al tipo de textos que se vertían al español, no deseaba leer obras de otra clase, lo que suponía, por tanto, que los escritores (que muchas veces trabajaban por encargo) y los editores se vieran obligados a copiar los modelos extranjeros que tenían éxito en ese momento. Un círculo vicioso.

Aunque no he encontrado manifestaciones que relacionen directa o explícitamente estas críticas con la censura de la literatura fantástica, creo que las condenas al comportamiento del mercado editorial pueden encerrar, de forma implícita, una valoración negativa de lo fantástico, puesto que era un género que venía del extranjero y que fue muy traducido e imitado en esos años. Claro está que la mayoría de estas críticas, sobre todo las que tienen un claro componente moral (en las que me detendré más adelante), iban dirigidas fundamentalmente contra la novela sentimental francesa, epítome de la inmoralidad literaria en esos años. Así, para estos críticos, la novela sentimental, la narrativa gótica y fantástica, y otros géneros como el teatro terrorífico, colaboraron en el envilecimiento (moral y estético) del público español y en el recrudecimiento de la crisis que padecía la literatura española desde hacía más de un siglo, aspecto que nos conduce al apartado siguiente.

2.3. PREOCUPACIÓN POR LA CREACIÓN DE UNA LITERATURA NACIONAL (EL CANON)

Preocupados por la recuperación del prestigio perdido por nuestras letras y por la creación de una literatura nacional, algunos sectores de la crítica (romántica y no romántica) censuraron el cultivo de lo fantástico en nuestro país, puesto que era

un género extranjero, ajeno a nuestra literatura. Debemos tener en cuenta que estos críticos concibieron dicha recuperación de una forma endogámica, a partir de nuestra propia tradición, y no mediante la importación o imitación de formas, temas o motivos provenientes de otras literaturas, lo que conducía a la censura de algunas manifestaciones románticas llegadas del extranjero, como la narrativa fantástica, la novela sentimental o el teatro terrorífico:⁴⁰²

Nuestra España, sin literatura propia desde mediados del siglo XVIII [...], con más justa razón que otra alguna procuró acudir al remedio de sus males, si bien imitando el sistema observado en otras partes para conseguirlo. En ese movimiento de reacción debieron engendrarse nuevas ideas, nuevos pensamientos, nueva literatura; pero como no éramos más que sencillos imitadores de lo principal, no podíamos menos serlo de lo accesorio; y por consiguiente tomamos de nuestros vecinos la literatura que les plugo formar, consiguiendo engrosar la falange de los afiliados a la nueva escuela [romántica] (José de la Revilla, «Estudios literarios. Introducción», *El Museo de las Familias*, 25 de enero de 1843, tomo I, p. 4).

Ya fuese desde el romanticismo historicista o desde el liberal, no dejó de condenarse la subordinación de la literatura española a los modelos y preceptos franceses. Desde Nicolás Böhl de Faber o López Soler, en los primeros años del romanticismo, a Larra o Alcalá Galiano (en su prólogo a *El moro expósito* de Rivas, 1834), se insistió en defender el carácter peculiar de la literatura de cada nación, rechazando los modelos universales y censurando la imitación.

Desde este punto de vista, las valoraciones negativas de la literatura fantástica tuvieron dos motivaciones básicas:

1) la literatura fantástica (incluyo también bajo dicho epígrafe a la novela gótica) era ajena al canon literario español, que, según estos críticos, era, además, fundamentalmente realista.

2) lo fantástico era considerado *subliteratura* (utilizo, evidentemente, un término no existente en la época, pero que resume perfectamente dicha valoración) y, como tal, un género que empobrecía la renaciente literatura española. Esto llevó también a criticar a los lectores por consumir dicha literatura y a editores y escritores por satisfacer la demanda de éstos.

⁴⁰²En relación a la formación del canon literario español durante el siglo XIX véase Romero Tobar [1996].

Veamos la primera de estas cuestiones. Podemos encontrar un gran número de críticas que censuraron el cultivo de lo fantástico en cualquiera de sus manifestaciones por ser algo ajeno al canon literario español. Por un lado, criticaban su origen extranjero; y, por otro, lo rechazaban por su componente irracional, impropio de la literatura española, que consideraban profundamente realista.

Un perfecto ejemplo de todo esto, que ya expuse en capítulos anteriores, lo encontramos en las furibundas críticas que se lanzaron contra *El Duque de Viseo*, drama estrenado por Quintana en 1801, porque respondía a unos gustos literarios impropios de España. Unas críticas que, además, obligaron a su autor a modificar la obra, adaptándola a unos gustos más «españoles».

Ese mismo criterio llevó a José Joaquín de Mora, en un artículo publicado el 16 de noviembre de 1819 en la *Crónica Científica y Literaria*, a censurar vivamente el cuento «The Vampire», atribuido erróneamente a Lord Byron,⁴⁰³ atacando de paso a la literatura de «los pueblos septentrionales», pues consideraba que no era buena para España:

Gracias a la literatura de los pueblos septentrionales, los personajes de los dramas y las novelas son asesinos, salteadores, brujas, magos, diablos y hasta vampiros. Sí, señores. Un vampiro es el héroe de cierto poema que se atribuye a Lord Byron por la conocida propensión de este alegrísimo joven a semejantes personajes.

Téngase en cuenta que las censuras de Mora iban dirigidas contra la publicación original del relato en Inglaterra, puesto que no fue traducido al español hasta 1824.

Pero será Fernán Caballero quien manifieste de manera más explícita ese rechazo de lo fantástico por su origen extranjero, así como la concepción realista del canon literario español. En el capítulo III de la segunda parte de su obra *La Gaviota* (1849), dos personajes charlan sobre la novela, lo que da pie a presentar una clasificación de ésta en cinco tipos: fantástica, «heroica o lúgubre», sentimental, histórica y de costumbres.⁴⁰⁴ Según Fernán Caballero, la novela fantástica era buena para los alemanes pero no para los españoles:

⁴⁰³En realidad, «The Vampire», como ya comenté anteriormente, es obra de John William Polidori.

⁴⁰⁴Una clasificación que recuerda a la expuesta por Mesonero Romanos («La novela», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 32, agosto de 1839), lo que demuestra el éxito que debió tener lo

- Entonces —dijo Stein— escribid una novela *fantástica*.
- De ningún modo —dijo Rafael—; eso es bueno para vosotros los alemanes, no para nosotros. Una novela fantástica española sería una afectación insoportable (cito de la edición de Bravo-Villasante, 1979, p. 214).

Y, después de rechazar también la novela heroica o lúgubre y la novela sentimental (inadecuadas a la «índole española»), pasa enseguida a defender el tipo de novela que cree más adecuado para que cultiven los escritores españoles, lo que se traduce en una defensa del realismo como característica fundamental de nuestra literatura:

- Hay dos géneros que, a mi corto entender, nos convienen: la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos petea a los medios cucharas como nosotros.
- Sea, pues, una novela de costumbres —repuso la condesa.
- Es la novela por excelencia —continuó Rafael—, útil y agradable. Cada nación debería escribirse las suyas. Escritas con exactitud y con verdadero espíritu de observación, ayudarían mucho para el estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica, para el conocimiento de las localidades y de las épocas. Si yo fuera la reina, mandarí a escribir una novela de costumbres en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar (pp. 214-125).

La señora Böhl de Faber identifica, de este modo, realismo (aunque sea el realismo levemente idealizado de la novela costumbrista) y novela, insistiendo en lo que será uno de los arquetipos fundamentales de la crítica literaria de nuestro país durante largos años.

Creo que la valoración que lleva a cabo Fernán Caballero, además de basarse en unos claros prejuicios nacionalistas (que ya comenté al hablar de su labor como recolectora de cuentos folklóricos), revela también sus recelos estéticos ante un género nuevo, basado en la transgresión de lo real, cuya «finalidad» no entendía (o no quería entender). Recuérdese la carta, citada con anterioridad, en la que calificaba de «sumamente raras» las *Historias extraordinarias* de Poe.

Debemos tener en cuenta que las censuras de Fernán Caballero vertidas en *la Gaviota* (1849) iban dirigidas exclusivamente contra lo fantástico «hoffmanniano», es decir, lo fantástico «puro», ya que ella misma recurrió a lo

fantástico, puesto que se le sitúa junto a los grandes subgéneros narrativos del momento: la novela histórica y la novela de costumbres.

maravilloso en algunos de sus relatos de inspiración folklórica. Considerando esta última información, podemos deducir que la censura de Fernán Caballero viene marcada por una valoración de lo sobrenatural como elemento adecuado para la literatura popular, pero no para un género culto como la novela.

De la cita de Fernán Caballero se puede destacar otro aspecto muy revelador, puesto que cuando señala que la novela fantástica sólo es buena para los alemanes, lo que hace es reflejar un sentimiento muy generalizado acerca de este género. En muchas críticas contrarias a lo fantástico se recurrió, como ya advertí en apartados anteriores, al origen alemán de este tipo de literatura, para insistir en su poca idoneidad sobre suelo español.

Así, por ejemplo, José Joaquín de Mora, en un artículo en el que comentaba la reciente muerte de M. G. Lewis (*Crónica Literaria y Científica de Madrid*, núm. 152, 11 de septiembre de 1818), llama la atención (además de criticar negativamente sus obras) acerca de un viaje que el autor inglés hizo a Alemania, señalándolo como un elemento clave en la formación de su carácter y de su inclinación hacia lo fantástico:

La literatura romántica inglesa acaba de perder a uno de sus más firmes apoyos en la persona de Monsieur Lewis, autor de una novela intitulada *El Monje*, llena de inmoralidad y extravagancias. Hallándose estudiando en una universidad de Alemania, se aficionó demasiado a las pinturas sombrías y terribles. Ha compuesto también una comedia intitulada *El Espectro*, llena de todos los primores de la secta (cito de Peers 1924:446, n. 1).⁴⁰⁵

También responde a esa misma idea, la burla que hace Gabino Tejado en 1845 de la moda de lo fantástico llegada de Alemania:

Yo no he visitado esas márgenes del Rhin, donde cada ola que las baña trae envuelta entre su espuma una de esas famosas consejas tenebrosas o extravagantes que apuntan los viajeros curiosos en su libro de memorias, que arrullaron sin duda la infancia de Hoffmann y de Goethe, y que a nosotros, españoles, que no somos viajeros ni curiosos, nos llegan de vez en cuando traducidas en francés o al francés, tan descoloridas y trocadas ya, que si volvieran a su patria las recibirían en ella como al hijo pródigo («Mis viajes», *El Español*, n. 16, 6 de octubre de 1845, p. 187).

⁴⁰⁵La «comedia» a la que se refiere Mora es el drama terrorífico *The Castle Spectre* (1797), que, como ya comenté, sirvió de inspiración a Quintana para la composición de su obra *El duque de Viseo* (1801).

Y en relación con el origen germánico de lo fantástico, llama la atención otro aspecto que los críticos solían destacar en su valoración negativa del cultivo de lo fantástico en nuestro país: la idea de que el clima español no era el más adecuado para las efusiones fantásticas. Un aspecto que ya he comentado en la sección dedicada a las críticas positivas. Creo que el ejemplo más interesante de esta crítica «climática» es el que aparece en el prólogo que precede a «La Pasionaria», cuento legendario en verso de Zorrilla (recogido en *Cantos del Trovador*, 1840-1841):

Un día en que mi mujer leía los cuentos fantásticos de Hoffmann, y escribía yo a su lado los míos, se entabló entre nosotros el siguiente diálogo:

Mi Mujer.- ¿Por qué no escribes un cuento fantástico como los de Hoffmann?

Yo.- Porque considero ese género inoportuno en España.

Mi Mujer.- No alcanzo la razón.

Yo.- Yo te la diré. En un país como el nuestro, lleno de luz y de vida, cuyos moradores vivimos en brazos de la más íntima pereza, sin tomarnos el trabajo de pensar en procurarnos más dicha que la inapreciable de haber nacido españoles, ¿quién se lanza por esos espacios tras de los fantasmas, apariciones, enanos y gigantes de ese bienaventurado alemán? Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterioso en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías.

Mi Mujer (interrumpiéndome).- Esa teoría será muy buena, pero en este caso ¿a qué género pertenece tu leyenda *Margarita la tornera*?

Yo.- Al género fantástico, sin duda.

Mi Mujer.- Luego la teoría y la práctica están en contradicción.

Yo.- Entendámonos. *Margarita la tornera* es una fantasía religiosa, es una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. Las fantasías de Hoffmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada; tengo experiencia de ello (*Obras Completas*, tomo I, pp. 616-617).

Claro que Zorrilla va más allá de las simples consideraciones climáticas para justificar su propia visión de lo fantástico, reproducida en sus *Leyendas*: a pesar de rechazar el cultivo en España de lo fantástico «puro», representado por los cuentos de Hoffmann, Zorrilla no niega la posibilidad del género fantástico en nuestro país, aunque su idea de lo que debe ser éste se circunscribe a lo «maravilloso cristiano», en el que lo sobrenatural es aceptado sin ningún tipo de problemas. Quizá porque era, como veremos después, más «seguro», en relación al enfrentamiento con lo sobrenatural, que el cultivado por Hoffmann o Poe. La valoración que hace

Zorrilla se corresponde perfectamente con lo que ocurrió con la narrativa fantástica española durante la primera mitad del siglo XIX, puesto que más de la mitad de los textos publicados en dicho periodo son cuentos legendarios, muchos de ellos de inspiración religiosa (lo «maravilloso cristiano»). El interés por la leyenda no decayó en la segunda mitad del siglo, pero se vio superado por el número de textos que trataron lo fantástico desde posiciones más novedosas, al estilo de Hoffmann y, sobre todo, de Poe.

Así pues, mediante tales consideraciones climáticas se invalidaba un género narrativo importado de otros países de Europa. Una valoración extraliteraria más que pudo afectar a la recepción y, sobre todo, a la comprensión de la literatura fantástica en nuestro país. Sin olvidar que utiliza una imagen de la obra de Hoffmann que no se corresponde con la realidad, puesto que habla de «enanos y gigantes», seres que no aparecen nunca en sus relatos (son propios de la narrativa maravillosa de inspiración folklórica, que Hoffmann nunca cultivó).

Esa supuesta falta de aclimatación de lo fantástico en España no fue más que un cliché literario que se repetía por inercia, y que no impidió que, a pesar de todo, se escribieran muchos relatos fantásticos. El miedo a lo desconocido no es patrimonio de un pueblo o de un lugar, puesto que podemos encontrar manifestaciones de lo sobrenatural en todas las literaturas.

La segunda motivación que explica el desprecio de lo fantástico en función de su no pertenencia al canon español, fue la concepción de dicho género como *subliteratura* y, como tal, una práctica que empobrecía la renaciente literatura española. Aunque hemos visto que Fernán Caballero situaba la novela fantástica junto a la de costumbres y a la histórica, es decir, los dos grandes subgéneros narrativos del momento (aunque no la consideraban adecuada para las letras españolas), hubo críticos que la valoraron como un subproducto literario. Esto llevó a criticar a los lectores por consumir dicha literatura y a editores y escritores por satisfacer la demanda de éstos. Sé que utilizar un concepto como «subliteratura» en relación a esa época puede parecer fuera de sitio, pero, como veremos enseguida, las valoraciones de algunos críticos españoles apuntaban hacia esa división entre alta y baja literatura.

Entre las diversas críticas que he encontrado, algunas de las cuales ya he citado en apartados anteriores, creo que las que mejor resumen esa concepción antes apuntada fueron las que Larra expuso en relación a la *Galería fúnebre*, de Pérez Zaragoza, así como aquéllas en las que expresa su reivindicación del realismo y del compromiso de la literatura con la sociedad. Sirvan, pues, las ideas de Larra como modelo de las concepciones literarias de muchos de los intelectuales de su tiempo

A juzgar por las numerosas ocasiones en que Larra censura la *Galería fúnebre* en sus artículos, podemos deducir que el crítico madrileño concebía la moda del relato gótico como un ejemplo más de la depresión literaria en la que se encontraba España en aquellos años: la obra de Pérez Zaragoza no era más que otra manifestación más de la *subliteratura* que dominaba los gustos de los lectores de su época y que era tan dañina para la literatura con mayúsculas.⁴⁰⁶ El primer artículo en que aparece esta crítica es el titulado «¿Quién es el público y dónde se encuentra?» (*El Pobrecito Hablador*, núm. 1, agosto de 1832). En él, Larra, reflexionando acerca del gusto literario imperante en aquellos años, se pregunta si

¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* y las poesías de Salas, o el que deja en la librería las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Iliada*? (p. 20).⁴⁰⁷

El escritor madrileño compara así lo que para él es la verdadera literatura (ejemplificada por las obras de Quintana y de Homero) con las lecturas que encandilaban al público de su época, entre las que destaca una obra adscribible al

⁴⁰⁶No todos los críticos fueron tan duros con la *Galería fúnebre*. Mesonero Romanos, reflexionando acerca del desastroso estado de la literatura española de esos años, no dudó en «salvar» la obra de Pérez Zaragoza de entre las malas obras que entonces se publicaban: «Una censura suspicaz e ignorante dificultaba la publicación de las obras de ingenio y prohibía y anatematizaba hasta las más renombradas de nuestro tesoro literario; los escritores de más valía, los hombres más insignes en las letras, hallábanse oscurecidos, presos o emigrados; los Quintana, Gallego, Saavedra, Martínez de la Rosa, eran sustituidos por autores ignorantes y baladíes que empañaban la atmósfera literaria con sus preocupaciones soporíferas, su desenfreno métrico, sus cantos de búho, sus absurdos escritos religiosos e históricos, sus novelas insípidas, de las cuales las más divertidas eran las que formaban la colección que con el extraño título de *Galería de espectros y sombras ensangrentadas* publicaba su autor, don Agustín Pérez Zaragoza» (*Memorias de un setentón*, cap. II, pp. 157-158). La indulgencia de Mesonero Romanos para con la obra de Pérez Zaragoza no está, como se ve, exenta de crítica.

⁴⁰⁷Los fragmentos citados de *El Pobrecito Hablador* pertenecen a la edición facsímil publicada por Espasa-Calpe en 1979.

género fantástico como es la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza, que, publicada un año antes, había cosechado ya un gran éxito entre los lectores españoles.⁴⁰⁸

Larra no acepta la popularidad de la narrativa gótica (ni del teatro terrorífico), sino que la cuestiona, puesto que tal como advierte Gies [1988:65], «no quería reconocer (o mejor dicho, aceptar) la convergencia que se efectuaba durante este período de transición [entre literatura culta y literatura de masas] y que culmina plenamente en el decenio de 1830, que presencié el triunfo de las grandes obras románticas». Una convergencia que iba a acabar formando a un público que poco a poco fue aceptando y comprendiendo el lenguaje romántico, la nueva estética literaria que no iba a tardar en dominar las publicaciones y los teatros de España. Para Larra, por el contrario, la obra de Pérez Zaragoza no era otra cosa que una muestra evidente de la expansión del mal gusto entre el público español.

Y, al parecer, fue tanta la inquina de Larra contra la obra de Pérez Zaragoza (o mejor dicho, contra el tipo de literatura que ésta representaba), que volverá a criticarla en algunos artículos más. Tal es el caso, por ejemplo, del titulado «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» (*El Pobrecito Hablador*, 20 de diciembre de 1832), donde Larra expresa claramente su pesimista visión del panorama literario español:

Hase apoderado hoy la murria de nosotros: no espere, pues, el lector donaires ni chanzonetas; nos hallamos en uno de aquellos momentos de total indolencia, y *de qué se me da a mí*, a que está por desgracia demasiado sujeta esta miserable humanidad, que sobre sí acarrea nuestro flaco espíritu a la otra vida, según la más recibida opinión. ¿Serán influencias de algún astro maligno que gravite sobre nosotros? Pero esta es creencia antigua, porque también las creencias caducan y pasan; los modernos no creen en influencias. ¿Será el famoso *spleen*? Bien podrá ser, porque esto es más de moda en un tiempo en que es de buen tono la melancolía y la displicencia. ¿Estaremos acaso sometidos de algún acceso de tétrico sentimentalismo? Pues a fe de habladores, ni hemos estado luchando con las sombras ensangrentadas de Zaragoza, ni salimos de la representación de ningún melodrama traducido del francés (p. 3).

⁴⁰⁸ Como después expondré con mayor detalle, realmente sólo cinco de las veinticuatro narraciones que forman la *Galería fúnebre* son realmente fantásticas. Aunque en otros de los relatos se juega con lo sobrenatural, que termina siendo explicado racionalmente, al estilo de lo que hacía Ann Radcliffe en sus novelas. Lo que verdaderamente domina en la obra de Pérez Zaragoza es el componente macabro y terrorífico no sobrenatural. Cf. cap. VII, apartados 1 y 2.2.2.

Otras veces, las referencias a la obra de Pérez Zaragoza no son tan explícitas, pero sí igualmente reveladoras acerca de la opinión que Larra tenía de ella. Así lo podemos ver en otro de sus más famosos artículos: «¿No se lee porque no se escribe, no se escribe porque no se lee?» (*El Pobrecito Hablador*, núm. 3, septiembre de 1832). En él, un Larra siempre preocupado por la decadencia literaria y cultural de España, critica la avalancha de traducciones que estaba saturando el mercado, así como la poca calidad de las obras publicadas:

Pero todo ese atarugamiento y prisa de libros reducido está, como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas, y de ninguna manera arguye la existencia de una literatura nacional que no puede suponerse siquiera donde la mayor parte de lo que se publica, si no el todo, es traducido.⁴⁰⁹

Aunque Larra no habla explícitamente de la *Galería fúnebre*, es evidente que a ella se refiere (o por lo menos al género que representa) cuando critica la multitud de «novelitas fúnebres» que se estaban publicando en esos años, algo que para nuestro crítico, en lugar de ser un síntoma de la recuperación de nuestra literatura, era un ejemplo más de su decadencia, puesto que, además de su deficiente calidad, la mayoría de ellas eran traducciones.⁴¹⁰ Ya hemos visto en apartados anteriores las numerosas críticas que recibieron los editores por inundar el mercado español de multitud de traducciones de desigual calidad literaria y lingüística.

⁴⁰⁹Veinte años después, otro escritor, Vicente Barrantes, se expresará de igual modo en su artículo «El escritor y el mundo» (*La Ilustración*, 1852), al hablar de los gustos del público y de la crisis de la literatura española, aunque ejemplificándolo con otro subgénero novelístico, los folletines: «Entonces, sin poderlo remediar, te se [*su*] acuerdan tus compañeros de oficina .. que con sus manguitos raídos y sus anteojos calados se pasan las mañanas llorando a lágrima viva con *María, la hija de un jornalero*, con los *Misterios de París* o con *El judío errante...*, pero ni por eso desmayas. Aquél no es el público, dices; el público es el buen sentido».

⁴¹⁰Ese estado de decadencia de la literatura española preocupó a muchos críticos de la época, que barajaron numerosas y variadas explicaciones de las posibles causas de esa crisis y de sus posibles remedios. Resulta curiosa la interpretación que hizo Cayetano Cortés de todos estos problemas en su artículo «De la literatura contemporánea», publicado en la revista *El Pensamiento* en el año 1841 (entregas 9, 10 y 11): partiendo de la idea de que la literatura es el espejo fiel de la situación de un pueblo, Cortés afirma que todos los males que achacan a ésta y a la sociedad hay que buscarlos en el mal estado de la religión, puesto que «es claro que a una Religión imperfecta corresponderá un orden de ideas imperfecto, y por consiguiente un movimiento literario imperfecto también. [...] no habiendo ninguna especie de creencias ni de fe, reinará igualmente una absoluta anarquía moral e intelectual que, excusado es decir, si dará origen a que la suerte de las letras sea tristísima y de poco lustre» (p. 242).

Tal y como advierte César Real Ramos [1983:432], es «exagerada la descalificación general que de los traductores hace también Larra —comúnmente aceptada—, quizás adverso, sobre todo, al tipo de obras que se traducen y que no puede admitir desde su primera actitud netamente clasicista. El papel de las traducciones en el desarrollo del teatro español decimonónico es fundamental en cuanto abastecedoras de un repertorio necesario para la pervivencia con éxito del espectáculo, en cuanto introductoras de temas y formas europeas y, sobre todo, en cuanto ejercicio de formación de nuestros autores».

Pero es quizás en el artículo titulado «Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Su profesión de fe» (*El Español*, 18 de enero de 1836)⁴¹¹ donde Larra expresa más claramente sus ideas acerca de lo que consideraba más conveniente para el canon literario español. Aunque en él no se refiera a lo fantástico de manera explícita, podemos deducir de sus palabras la razón de su actitud negativa hacia este género, como lo fue también hacia otras formas literarias de éxito (como la novela sentimental y el teatro terrorífico).

A grandes rasgos, lo que Larra pretende con este artículo es explicar las causas de la crisis en que se encontraba la literatura española y ofrecer una solución, puesto que si «la literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de civilización de un pueblo» (p. 130), una literatura en crisis será, por lo tanto, un síntoma evidente de un país en crisis.⁴¹² Y para remediarlo, reivindica la libertad como elemento fundamental en la creación de una nueva literatura, que sería la expresión de una nueva sociedad sin más reglas que la verdad. Larra afirma que debe haber «libertad en la literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia» (p. 134). Así, propone, entre otras cosas, la aceptación de toda escuela literaria mientras sea de calidad y la eliminación de todo magisterio literario (para Larra no existían modelos en ningún país,

⁴¹¹Todas las citas proceden de la versión recogida en sus *Obras*, pp. 130-134.

⁴¹²Esta idea de la interrelación existente entre la salud de la literatura y la salud de la sociedad fue compartida por otros críticos y escritores de la época, como Eugenio de Ochoa: «la literatura es, en todas las épocas y en todos los países, la expresión más exacta del estado social» (*El Artista*, II, 1835, p. 265). Podemos encontrar opiniones semejantes en Espronceda («Influencia del gobierno sobre la poesía», 1834) y en Gil y Carrasco («Del movimiento literario de España», 1837).

hombre o período histórico, e igualaba a los clásicos con sus contemporáneos), ya que el gusto varía como varían las épocas.

Pero esa literatura, además de desarrollarse en libertad, debía ser una «literatura por fin nuestra» (p. 133), y no un simple remedo de la francesa. Y, para ello, Larra pide a los escritores que creen una literatura auténticamente propia, que sea expresión de los valores y experiencias nacionales,⁴¹³ como parte de la consolidación de ese proceso liberal del que tanto esperaba Larra (en esos momentos el gobierno de Mendizábal parecía señalar el triunfo del liberalismo y el comienzo, aparente, de una nueva sociedad). Es la suya una visión esperanzada de la unidad entre artista y nación, de la coherencia existente en la nueva sociedad liberal.⁴¹⁴

Larra termina su artículo reivindicando una literatura al servicio de la sociedad y el individuo, que funcione como un instrumento de progreso, que enseñe verdades y que esté al alcance de todos los lectores para formarlos; en resumen, una literatura

estudiosa, analizadora, filosófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando *verdades* a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre, no como *debe ser*, sino como *es*, para conocerle; literatura, en fin, expresión toda la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo (p. 134).

Larra expone, así, una concepción claramente utilitaria de la literatura, reuniendo, de este modo, el didactismo (una de las máximas ilustradas del siglo anterior)⁴¹⁵ con el compromiso con la sociedad, manifestado por muchos de los

⁴¹³Durán, en su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente de su mérito particular* (1828), postulaba algo semejante: frente a las reglas y conceptos comunes a todo el teatro en general propias de los neoclásicos, «el teatro debe ser en cada país la expresión poética e ideal de sus necesidades morales, y de los goces adecuados a la manera de existir, sentir y juzgar de sus habitantes» (cito de Navas-Ruiz 1971:62-63).

⁴¹⁴Pero esa visión se transformará radicalmente en el breve lapso de tiempo que va desde la publicación de este artículo (enero de 1836) a la reseña de *Horas de invierno* (diciembre del mismo año): Larra, desengañado de la sociedad y la política españolas, acabó renegando de esa profesión de fe que manifestó en el primero de estos artículos. Véase Kirkpatrick [1982].

⁴¹⁵Ese énfasis especial en la capacidad didáctica de la literatura, en la necesidad de una lección moral, lo encontramos en la mayoría de los literatos ilustrados de la España del siglo XVIII. Véanse en relación a este aspecto Checa [1990] y Alonso Seoane [1990].

intelectuales del momento.⁴¹⁶ Así pues, el escritor debía enseñar verdades que fueran relevantes para la sociedad contemporánea. Una literatura, pues, en relación constante y directa con la situación política y social de la España de esos años.

Esa idea de una literatura utilitaria choca con la defensa del arte por el arte que postularon algunos autores románticos franceses, como, por ejemplo, Théophile Gautier, quien en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1835) defiende dicha doctrina y ataca a los moralistas, a los «critiques utilitaires» y a los socialistas utópicos, que predicaban una utilidad moral o social de la literatura. La reivindicación del arte por el arte rechaza, pues, toda posibilidad de identificar o de aproximar siquiera la utilidad y la belleza, y, por tanto, niega a la obra literaria todo objetivo útil. En dicho prefacio, Gautier señala, como ejemplo, que la utilidad pragmática de un par de zapatos, o de un ferrocarril, es absolutamente ajena al dominio estético, añadiendo que sólo los economistas —dominados por una concepción materialista de la vida y del ser humano— pueden concebir la literatura como una actividad y un instrumento que únicamente se legitiman cuando contribuyen al aumento de la riqueza. Añade que podría hablarse de utilidad en el plano artístico, pero confiriendo a dicho término un sentido particular, sinónimo de exigencia estética, como cuando se dice que, para un poeta, es útil que el primer verso rime con el segundo. Según Gautier, si el origen y la medida determinante de los valores fuesen las necesidades prácticas e inmediatas del hombre, el poeta estaría en grado inferior al zapatero. Pero el hombre alberga exigencias de otro orden, inexplicables para una mentalidad utilitarista, pues se apartan de una visión pragmática de las cosas y de los seres. Y así llega a afirmar lo siguiente: «il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines» (p. 54).

⁴¹⁶Recuérdese que estos son los años en que se difunden en nuestro país los ideales de Saint-Simon y Fourier, quienes defendían la función social del arte y de la literatura. Unas ideas que también habían penetrado en España gracias al enorme éxito que tuvieron las novelas de Eugène Sue y George Sand. Así lo reconocía, por ejemplo, Ángel Fernández de los Ríos en un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* en 1846, al hablar de la influencia que había tenido *Los misterios de París* de Sue «en el movimiento general de las ideas que conducen a mejorar la condición de la especie humana». En relación a las tesis de Saint-Simon y Fourier y las manifestaciones literarias de éstas véanse, entre otros, Picard [1947], Walch [1967] y Alexandrian [1983].

Como Larra, otros escritores españoles reivindicaron también la necesidad de una literatura que fomentase el progreso, señalando que la función del autor era retratar fielmente la realidad y, a la vez, provocar una toma de conciencia en la burguesía (la nueva clase social que empezaba su carrera hacia el poder) y el pueblo frente a la difícil realidad española. Larra consideraba, en definitiva, la literatura como un medio para contribuir al progreso, a la reforma de la sociedad de su tiempo.⁴¹⁷ Se reconocía, así, la importancia social de la literatura.⁴¹⁸

A mi entender, este artículo de Larra está lleno de contradicciones y ambigüedades: por un lado, reivindica la libertad creativa, pero niega la posibilidad de existir a toda literatura que no sea utilitaria; por otro, afirma que esa libertad expresiva es un reflejo de la variabilidad del gusto literario según las épocas, pero acaba negando el gusto popular, que en esos años se decantaba, entre otras cosas, por lo fantástico-terrorífico y lo sentimental. Por lo tanto, no todos los gustos literarios eran aceptables. Y, para corregir esta situación, Larra reivindicaba que la minoría ilustrada educase a la mayoría, que formase su gusto, puesto que eso acabaría redundando en la calidad de nuestra literatura: un público cultivado es siempre un público exigente.⁴¹⁹

Por tanto, esa reivindicación de la libertad no deja de ser engañosa, puesto que, sometida la literatura a una finalidad didáctica, lo que se está postulando en realidad es el rechazo de cualquier manifestación estética que no responda al gusto (léase al canon) que Larra concibe como el más adecuado para la cultura española. Como advierte Flitter [1995:103], a juzgar por las conclusiones a que llega el escritor madrileño, «la literatura no consistiría en mera fantasía y adorno sino que

⁴¹⁷Quizás esa idea de literatura comprometida y «realista» pudo venir marcada también por la guerra carlista.

⁴¹⁸Así lo manifestaron numerosos críticos de la época, como, por ejemplo, Ramón de Navarrete «Decimos esto a propósito de los que creen que la novela puede limitarse a ser una narración más o menos breve de sucesos fantásticos, que ninguna conexión guarden con las ideas que dominan en la sociedad actual, y que no sean aplicables a los hábitos y a las costumbres de nuestra época. [...] exigimos nosotros en la literatura actual que refleje, que copie, que retrate a nuestros contemporáneos, que busque el origen de los males que aquejan a la humanidad y que indique el remedio para ellos» («La novela española. Artículo III y último», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 17, 25 de abril de 1847, p. 130).

⁴¹⁹Una idea que ya había expuesto en dos artículos publicados en *El Pobrecito Hablador*: «El casarse pronto y mal» (núm. 7, noviembre de 1832) y «Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español» (núm. 9, diciembre de 1832).

serviría a un propósito utilitario importante al hacer patente verdades morales significativas». Una concepción que le acerca a las preceptivas neoclásicas a las que anteriormente me he referido.

Los estudiosos no se ponen de acuerdo a la hora de situar la obra crítica de Larra, puesto que hay quienes lo consideran un claro defensor del romanticismo y quienes subrayan su adhesión a criterios neoclásicos. Lo que sí es cierto es que Larra escapa a cualquier clasificación rígida que pretenda asimilarlo a una u otra concepción estética: «puede decirse que Larra, aunque compartió ideas fundamentales de los románticos europeos y fue consciente de la caducidad de la Ilustración en sus formas dieciochescas, no renunció a mantener la continuidad con ella en determinadas concepciones de la responsabilidad del intelectual» (Pérez Vidal 1992:50).

Pero no quiero detenerme en un asunto tan peliagudo como éste, que nos desviaría demasiado de la cuestión principal de esta investigación. Tan sólo transcribiré, a modo de conclusión, unas palabras de Montesinos [1970b:206-207] que describen perfectamente la compleja situación de muchos románticos españoles: «los escritores que aún tienen “maneras literarias”, los que aún no creen, ni creyeron nunca... que la literatura sale como las barbas, parecen a menudo románticos a pesar suyo, y cuando no hacen obra poética y hacen crítica, hablan como si no fueran románticos al uso. Este es muchas veces el caso de Larra; con más motivo, el caso de Galiano». Larra, como muchos otros escritores y críticos del momento, no aceptó los cánones del romanticismo en su totalidad.

Pero, como sabemos, Larra cambió numerosas veces de opinión, reflejo de su progresivo desencanto ante una realidad política y social que cada vez se adecuaba menos a sus ideales. Así, por ejemplo, en la crítica del estreno del drama de Dumas *Catalina Howard* (*El Español*, 23 de marzo de 1836), Larra aboga por «la violencia y el horror como fiel representación de la realidad que la suave visión proporcionada por la comedia clásica» (Real Ramos 1983:434), aunque sin renunciar, como se puede comprobar, a su concepción «realista» de la práctica literaria:

En cuanto a los medios y las formas dramáticas, a los crímenes, a los horrores que han sucedido en el teatro moderno a la fría combinación de las comedias del siglo XVIII, oponerse a ellos es oponerse a la diferencia de las épocas y de las circunstancias, con las cuales varía el gusto. *Al teatro vamos a divertirnos*, dicen algunos

candorosamente. No; al teatro vamos a ver reproducidas las sensaciones que más nos afectan seriamente, y los acontecimientos en que somos parte tan interesada no pueden predisponernos para otra clase de teatro; de aquí que no se darán comedias de Molière o Moratín, intérpretes de épocas más tranquilas y sensaciones más dulces, y si fuera posible que se hicieran no nos divertirían (cito de *Obras. II*, p. 186).

El desencanto de Larra llegó aún más lejos, y en su crítica del estreno de otro de los dramas de Dumas, *Margarita de Borgoña* (*El Español*, 5 de octubre 1836),⁴²⁰ manifestó su desconfianza acerca del poder regenerador y didáctico del teatro, una idea que antes había defendido:

Quando nos enseñen una persona que se haya vuelto santa de resultado de una comedia de Moratín, nosotros enseñaremos un hombre que haya dejado de ser asesino por haber asistido a un drama público (cito de *Obras. II*, p. 278).

Otro elemento fundamental en la teoría literaria de Larra que puede ofrecernos algunos indicios acerca de ese desinterés que manifestó nuestro crítico respecto a lo fantástico, es su idea de la verosimilitud. Aunque esa concepción de lo verosímil literario siempre fue expuesta en sus críticas teatrales, creo que podemos extrapolarla a su valoración de la narrativa y la literatura en general.

Utilizada en muchas ocasiones como sinónimo de verdad, la verosimilitud se traducía, para Larra, en una doble exigencia de credibilidad y finalidad moral:⁴²¹

El espíritu del siglo inclinándose hacia lo positivo y lo realmente útil, exige cada vez más saber en el poeta verdades importantes y profundas, admoniciones provechosas a la sociedad regenerada, he aquí lo que es preciso poner en música poética: no sentimientos fútiles y pasajeros. La nueva escuela es la que verdaderamente trata de realizar la antigua máxima del clásico Horacio y ahora más que nunca es el saber mucho la fuente del escribir bien.⁴²²

Y las historias góticas y fantásticas poco podían servir a los intereses planteados por Larra, puesto que, como advierte Olympia B. González [1988:122-123], para nuestro escritor «el poder de la imaginación y la invención no va más allá de una observación perspicaz de lo que él interpreta como realidad y vida».

⁴²⁰*Margarita de Borgoña* es el título que se puso a la traducción de *La Tour de Nesle*, de Dumas.

⁴²¹En relación a este aspecto véase Behiels [1984].

⁴²²«“Blanca”, cuento romántico en verso, original de don J. F. Díaz. Reflexiones acerca de nuestra poesía moderna. Poetas jóvenes que más se distinguen», *El Español*, núm. 246, 3 de julio de 1836. Cito de la edición de Pérez Vidal, p. 693.

Partiendo de una concepción realista y utilitaria de la literatura, Larra negaba, implícitamente, toda posibilidad de existencia a un género como el fantástico.⁴²³

Claro que debemos tener en cuenta que, a juzgar por lo expuesto en sus artículos, Larra se refiere explícitamente a la *Galería fúnebre* y a un cierto número de dramas terroríficos en los que lo gótico y lo fantástico quedaban reducidos a una serie de simples clichés repetidos hasta la saciedad: asesinatos, ambientación lóbrega, pasiones «escandalosas» y algún que otro efecto sobrenatural deficientemente resuelto.

Es arriesgado, pues, establecer hipótesis acerca de la valoración que hizo Larra de lo fantástico, puesto que no podemos saber cuáles fueron sus lecturas, tanto en lo que se refiere a traducciones de novelas góticas o a relatos fantásticos de autores españoles (antes de su muerte se publicaron un buen número en *El Observador*, *El Artista* y el *Semanario Pintoresco Español*), como a relatos de Nodier, Gautier y otros maestros franceses del género, sin olvidar las traducciones de Hoffmann a dicho idioma. Pero si nos atenemos a los datos antes expuestos, lo cierto es que Larra no supo ver más allá del mero exterior de las narraciones góticas, de esos crímenes y aparecidos que llenaban sus páginas. Quizá su menosprecio por cualquier forma de literatura popular le impulsó a rechazar lo fantástico, considerándolo (como ha sucedido hasta hace muy pocos años entre los estudiosos de nuestra literatura) una simple producción infracultural. Lo fantástico, contrariamente a todo esto, sirvió de aliado al idealismo romántico, que había puesto de manifiesto la poca validez del conocimiento racional: el relato fantástico iluminaba una zona de lo humano y de la realidad donde la razón estaba condenada a fracasar. Larra, más preocupado por una literatura al servicio de la sociedad y el individuo, no podía aceptar un género en el que se alteraba el concepto de verosimilitud y cuya finalidad parecía ser algo tan prosaico e inútil como asustar al lector. No es de extrañar que en la crítica que hizo a la representación de la comedia en un acto *El Vampiro*, no dejase de insistir en una valoración sociopolítica de semejante monstruo:

⁴²³Incluso en su novela histórica *El doncel de Enrique el Doliente*, Larra lleva a cabo una explicación racional de los sucesos aparentemente sobrenaturales que en ella aparecen, un recurso, por otra parte, muy utilizado en este tipo de novelas. Véase Carnero [1973], Rubio Cremades [1982] y Gysi [1986].

Al fin, sea dicho con permiso de la censura, si un vampiro es una persona que regresa de luengos sitios a chupar la sangre de los hombres, aquí tenemos uno a la vuelta de cada esquina [...] nuestros vampiros, más domesticados que los alemanes, no se andan espantando las comarcas ni chupando a salto de mata, sino que chupan a pie firme, van al teatro, van a paseo, viven sanos y colorados, y es preciso estar tan seguros como lo está uno de que murieron efectivamente en otro tiempo para no persuadirse de que son mortales (*El Observador*, 30 de octubre de 1834; cito de *Obras II*, p. 23).⁴²⁴

Larra parece repetir aquí lo expresado por Voltaire en el artículo que dedicó a los vampiros en el suplemento de su *Dictionnaire philosophique* (1764-1769). En él, el filósofo francés, después de criticar duramente a aquellos sabios que se detenían a considerar el vampirismo (aunque su propio artículo demuestre gran erudición sobre el tema),⁴²⁵ aprovecha la ocasión para satirizar a los hombres de negocios y a la iglesia, reconociendo con gran ironía la existencia de vampiros «auténticos»: «¿Qué, vampiros en nuestro siglo XVIII? Sí... en Polonia, Hungría, Silesia, Moravia, Austria o Lorena. No he hablado de vampiros en Londres, ni siquiera en París. Admito que en estas dos ciudades han existido especuladores, recaudadores de impuestos y hombres de negocios que chupan la sangre del pueblo a plena luz del día, pero no estaban muertos (aunque estuvieran lo suficientemente corruptos). Estos auténticos chupadores no vivían en cementerios: preferían lugares hermosos...», y concluye: «Los reyes no son, hablando con propiedad vampiros. Los verdaderos vampiros son los eclesiásticos, que comen a expensas de ambos, del rey y del pueblo» (cito de Siruela 1992:xvii).

⁴²⁴Aunque en el artículo de Larra no se da otra información acerca de la obra que reseña, podría tratarse de *Le Vampire*, melodrama en tres actos inspirado en el relato «The Vampire», de Polidori, que Charles Nodier escribió en 1820 en colaboración con P. F. A. Carmouche y A. F. E. de Jouffroy d'Abbans. Aunque la obra a la que se refiere Larra pudo ser también la comedia en un acto de Eugène Scribe, *El Vampiro* (*Le Vampire amoureux*, 1820), cuya versión española se publicó años después, en traducción de Antonio García Gutiérrez, «Biblioteca Dramática. Colección de obras representadas en Madrid y provincias», Impr. de V. Lalama, Madrid, 1853, 7 págs. De la que no se trata, evidentemente, es de *Le Vampire* de Dumas, estrenado en París en 1851.

⁴²⁵Recuérdese que Dom Augustin Calmet había publicado su célebre tratado sobre vampirismo en 1751. Como señala Siruela [1992:xvi], «desde 1732, en Francia, se publican al menos doce tratados y cuatro disertaciones, el mayor de los cuales es indiscutiblemente el del benedictino francés Dom Agustín Calmet».

Para acabar, señalar que resulta sorprendente el silencio de Larra en relación a la obra de Hoffmann y de los autores franceses que cultivaron lo fantástico, que en esos años empezaban a traducirse y a ser conocidos en nuestro país.⁴²⁶ Su reseña de la colección *Horas de invierno*, publicada el 25 de diciembre de 1836 en *El Español*, podría haber servido para mostrar su opinión acerca de dicho género, puesto que en dicha colección se publicaron algunas traducciones de textos fantásticos de Hoffmann, Balzac e Irving, pero Larra la utiliza como excusa para manifestar de nuevo su desengaño y desesperanza ante el panorama cultural madrileño, y, por extensión, español, sintetizados en la célebre frase «escribir en Madrid es llorar».⁴²⁷ Como advierte Randolph [1966:36], para acercarse a este artículo hay que entender el estado de ánimo de Larra: «En estos tiempos de fervor revolucionario en Madrid, una melancolía cada vez más negra se insinuaba en los escritos de Larra; y para entender bien su reseña de las *Horas de invierno* es necesario fijarse en este estado de ánimo; casi nada nos dice de la obra misma, aunque cuatro palabras elogian al traductor». Aunque dicho elogio va acompañado de una velada crítica al hecho de traducir obras extranjeras, síntoma inequívoco de la decadencia cultural y literaria española a la que Larra tantas veces se refiere: «Lloremos, pues, y traduzcamos, y en este sentido demos todavía las gracias a quien se tome la molestia de ponernos en castellano, y en buen castellano, lo que otros escriben en las lenguas de Europa, a los que, ya que no pueden tener eco, se hacen eco de los demás» (p. 603).

Quizás haya que achacarlo a su desinterés, sin olvidarse de su concepción «realista» y «utilitaria» de la literatura, pero no contamos con otras manifestaciones de Larra en relación al género fantástico que las críticas antes mencionadas de la *Galería fúnebre* y de la literatura terrorífica representada por ésta.

⁴²⁶Romero Tobar [1997:xiv-xv] advierte que Larra conoció dos obras de Balzac pertenecientes a dicho género: *La peau de chagrin* y «Le chef d'oeuvre inconnu», y añade que «el conocimiento de estas novedades se debía al misterioso viaje europeo que Larra emprendió durante la primavera y el verano de 1835, viaje en el que, entre otras experiencias estimulantes, se lucró de la febril actividad del mundo editorial parisino».

⁴²⁷Cito de la edición de Pérez Vidal [1997:602].

2.3.1. Las poéticas neoclásicas y la verosimilitud «realista»

Esa exigencia de realismo manifestada por Larra, Fernán Caballero y otros escritores e intelectuales del siglo XIX no era nueva en la literatura española. Ya en las preceptivas ilustradas de la segunda mitad del siglo XVIII los conceptos de verosimilitud y mimesis fueron planteados desde una perspectiva que podemos llamar «realista», lo que llevó a censurar toda obra literaria «en la que se vulneraba de modo flagrante el principio aristotélico de verosimilitud y el imperativo neoclásico que exigía una subordinación de la obra de arte a los datos proporcionados por la percepción de la vida cotidiana» (Romero Tobar 1995:223).

Esa concepción realista de la verosimilitud y de la mimesis traducía en cierto modo uno de los cambios fundamentales que se habían producido en los intereses literarios dieciochescos: el descubrimiento de la sociedad como materia literaria. La novela de la segunda mitad del siglo XVIII había variado su objeto de imitación para centrarse en la realidad que circundaba al hombre, encontrando su razón de ser en la expresión de lo cotidiano.⁴²⁸ Y para ello se sirvió de los hábitos, de las conductas de los hombres en sociedad; se buscaba esclarecer el, digámoslo así, funcionamiento de la sociedad mediante el análisis de las costumbres sociales de los individuos. Como dice Álvarez Barrientos [1991:170-171], «el novelista está llegando al realismo, un realismo que podemos calificar de moral, en tanto que su preocupación mayor es mostrar al individuo en su relación con los otros, en su práctica social [...]. Más que literatura se quería realidad, y este hecho daba a la actividad literaria, novelística, una dimensión de compromiso social fuerte, ya que los novelistas debían mostrar la realidad; el mundo, sin falsedades».

Y ese énfasis puesto en la verosimilitud se explica por la relación que se establecía en las poéticas dieciochescas entre la obra literaria y el lector: el propósito de la primera debía ser siempre moral y educativo. Un texto que presentase situaciones inverosímiles (del tipo que fueran) no podía convencer ni enseñar nada al lector, puesto que éste no podía creer en ellas. Lo verosímil se convirtió, así, en condición indispensable para que pudiese llevarse a cabo la

⁴²⁸Recuérdese lo afirmado por Clara Reeve en su obra *The Progress of Romance* (1785): «The Novel gives a familiar relation of such things, as pass every day before our eyes, such as may happen to our friend» (cito de Allot 1975:47). En relación a la evolución del concepto de mimesis en la novela española del siglo XVIII véase Álvarez Barrientos [1990].

función didáctica de la obra (como señalaba Luzán en su *Poética*, «lo inverosímil no es creíble, y lo increíble no persuade ni mueve»). En otras palabras, la verosimilitud era considerada, además de un evidente principio lógico, una necesidad moral.

Pero debemos tener en cuenta que esa concepción moralista de la verosimilitud no aparece en la *Poética* de Aristóteles, puesto que el filósofo griego circunscribió ésta claramente a lo puramente constructivo: la verosimilitud no pasaba de ser un principio estructural, como el decoro o la regla de las tres unidades (que tampoco tenía ese valor tan categórico que le dieron los autores neoclásicos). Recuérdese, además, que Aristóteles llegó a preferir lo imposible verosímil (es decir, construido verosímilmente en la trama de la obra) a lo posible inverosímil, lo que justifica, a mi modo de ver, la composición de historias fantásticas.

Así pues, las preceptivas ilustradas fueron más allá de lo postulado por Aristóteles y reclamaron un uso moral y «realista» de la verosimilitud.⁴²⁹ Por lo tanto, al concebir la literatura como expresión de lo cotidiano, lo fabuloso no tenía lugar en ella ni en el panorama cultural ilustrado: *romances*,⁴³⁰ novelas de caballerías, comedias de magia, comedias de santos, suponían una transgresión de la racionalidad, poco adecuada a los intereses didáctico-morales que se exigía a lo literario (aunque eran los género más populares en la época). Eran, en definitiva, composiciones inverosímiles porque representaban fenómenos que no tenían lugar en la realidad. Así lo advertía, por ejemplo, Santos Díez González en sus *Instituciones poéticas* (1793), donde censura la presencia de lo maravilloso en la narrativa:

No es preciso que [la fábula] sea verdadera sino verosímil. Y debe por consiguiente estar purificada de aquellos fantásticos incidentes, que son lo maravilloso de los romances y libros de caballería (cito de Palacios Fernández 1996:212).

⁴²⁹En relación a dicho aspecto véase Carnero [1995].

⁴³⁰Mantengo aquí la diferencia expuesta en dichas poéticas entre *romance* y novela, en las que se identifican los *romances* con las formas antiguas medievales y maravillosas, en las que había magos, encantamientos y demás habitantes del mundo onírico: «la novela se caracteriza por estar más interesada en representar e interpretar el mundo conocido, mientras que el *romance* mostraría los sueños del mundo» (Álvarez Barrientos 1991:26). En la segunda mitad del XVIII se aplicaba el adjetivo *romancesco* a las obras teatrales de argumento extravagante y novelesco (véase Sebold 1983:137-163).

Juan Francisco Plano se manifestó en un tono semejaute en su *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (1798), donde despreciaba la ficción desbordada de estos «sucesos romancescos» o «sucesos maravillosos» y lo «tétrico y sanguinario», propio de sus fuentes inglesas (*vid.* Palacios Fernández 1996:176-177). Esta valoración también resulta sumamente ilustrativa en relación a esa concepción, expuesta al principio de este capítulo, de lo fantástico (en este caso, la novela gótica) como invento extranjero impropio de las letras españolas.

Ese alejamiento del soporte real, considerado imprescindible para el correcto funcionamiento de las obras literarias, explicaría, según Álvarez Barrientos [1991:171], la pérdida de prestigio y el desinterés de los lectores hacia las novelas de caballerías y los *romances*, puesto que el original que esas obras referían en su imitación no existía en la experiencia del lector. Así lo manifestaba, por ejemplo, Trigueros en 1804:

Creo haber descubierto la verdadera causa porque hoy no se aprecian los libros de caballerías...; la imitación es el alma de todas las obras de invención; si los modelos son diversos de los imitadores, es decir, si se proponen cosas que no parecen a sus originales; si no existen tales originales..., no pueden agradar estas invenciones (*Pasatiempos. Almacén de fruslerías agradables*, 1804, t. II, p. 221; cito de Álvarez Barrientos 1991:342).

Años antes, ya se había recomendado, desde las páginas de la *Gaceta de Madrid* (23 de octubre de 1792), la lectura de la *Genealogía de Gil Blas de Santillana* porque, entre otras cosas,

no [cuenta] aventuras extraordinarias traídas por los cabellos, ni sucesos maravillosos que seduzcan la imaginación; pero sí lances verosímiles y pasajes naturales que satisfacen a los sujetos cuyo gusto no se ha estragado con la lectura de cuentos extravagantes (cito de Aragón Fernández 1992:103).

Pero aunque es cierto que la novela de caballerías fue cada vez menos leída, lo maravilloso no desapareció de la literatura, puesto que bajo la forma de la novela gótica, el cuento de hadas o el drama terrorífico (sin olvidar a la comedia de magia, que mantenía inalterable su éxito), continuó siendo del gusto de los lectores y espectadores españoles de finales del siglo XVIII y de principios de la centuria siguiente.

Y también debo advertir, además, que esa concepción «realista» de la novela era un tanto engañosa, puesto que «cada vez que uno de estos preceptistas [...] repite que la novela “pinta la vida y las costumbres de los hombres” está entendiendo vida y costumbres en un sentido restringido y exclusivamente “bueno”, sin dar cabida al lado negativo de la realidad y, sin embargo, si ha de pintar la vida y sus costumbres, no debía olvidar que también, junto a las buenas, hay malas costumbres» (Álvarez Barrientos 1991:374).⁴³¹ La visión de la realidad que se ofrecía en las novelas no era más que un reflejo deformado, manipulado por los censores españoles, que no dejaron publicar las obras que ofrecían una visión más objetiva de ésta (Fielding, Cumberland, Austen).

Las poéticas neoclásicas se sirvieron, pues, del concepto de verosimilitud «para reducir el arte a la realidad cotidiana, para excluir lo maravilloso y lo sobrenatural» (Wellek 1969:I, 27). Así, las numerosas críticas contra la novela de caballerías y otras manifestaciones de carácter imaginativo (entre las que habría que incluir el teatro terrorífico), no hacían sino traducir una concepción «realista» de la literatura, que marginaba (negaba) la utilización de lo sobrenatural y, por tanto, la existencia de la literatura fantástica.⁴³²

No hablo aquí de esos cuentos de encantadoras, genios, etc., frutos de una imaginación encendida y fantástica: el *defecto de verosimilitud* basta solamente para rehusarles un homenaje que no merecen. Todos desean que se les distraiga; pero que sea a lo menos con una apariencia de verdad (Francisco de Tójar, *La filósofa por amor o cartas de dos amantes apasionados y virtuosos*, 1799; cito de Álvarez Barrientos 1991:409; la cursiva es mía).

Claro está que las críticas ilustradas contra la superstición también pudieron condicionar esa visión negativa de la imaginación fantástica. En el capítulo

⁴³¹Aunque, como advierte el propio Álvarez Barrientos [1991:374], «es cierto que a medida que avanzó el siglo XVIII los novelistas siguieron prometiendo en sus prólogos ejemplos de moral, sin que en las novelas apareciera dicha moral, sino más bien ejemplos “mal acostumbrados”, pero nadie defendió esta postura, como fácilmente se comprende». Algo que ya comenté en el apartado dedicado a la recepción crítica de la *Galería fúnebre* de Pérez Zaragoza.

⁴³²Un proceso semejante al que se dio, por ejemplo, en la literatura inglesa: ya pudimos comprobar las quejas expuestas por Walpole en relación a la recepción que obtuvo su *The Castle of Otranto*. Años antes, Richardson, en el prefacio a su *Clarissa, the History of a Young Lady* (1747-1748), había manifestado su rechazo de los *romances* por inverosímiles y maravillosos, frente a la novela que servía para cultivar los principios de la virtud y la religión (véase Álvarez Barrientos 1985:10).

dedicado a Goya hemos visto como uno de los grandes intereses ilustrados (desde Feijoo a Moratín) era acabar con la explicación supersticiosa de la realidad. Y en literatura pasó exactamente lo mismo: ya fuese en la novela o en el teatro, cualquier manifestación de la superstición fue siempre censurada.

Así, por ejemplo, lo manifestó Clavijo en su obra *El Pensador* (1762-1767): en el Pensamiento 35, titulado «Sobre la superstición», habla de los cuentos de brujas, que, según él, son producto de una imaginación enferma, y sostiene que estos caprichos traen muchos más males que todas las otras catástrofes que puedan acontecer. En dicha afirmación, Clavijo no hacía otra cosa que seguir a Addison, cuando éste advierte que la imaginación no sólo produce placer, sino también disgusto y terror: «Cuando el cerebro está dañado por algún accidente, o desordenado y agitado el ánimo de resueltas de algún sueño o enfermedad, la fantasía se encarga de ideas feroces y aciagas, y se aterra con visiones de monstruos horribles, todos obra suya».⁴³³ La idea de fantasía que propone Addison debe ir acompañada siempre de la razón, pues así creará visiones hermosas y agradables.⁴³⁴ Los comentarios de Clavijo recuerdan a las ideas expuestas por Luzán en su *Poética* (1735) al describir los tres tipos de fantasía existentes, de entre los cuales era condenable la que producía imágenes quiméricas o fantásticas, puesto que

usurpa las riendas del gobierno y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento. Semejantes ideas, hijas de la loca y desenfrenada fantasía no caben en la poesía por ser propias de los que dormidos sueñan, o calenturientos desvarían o enloquecidos desatinan (cito de la edición de Raquejo 1991:102).⁴³⁵

Una interesante muestra de esa censura de la superstición la encontramos en el volumen *Cuentos de duendes y aparecidos, compuestos con el objeto expreso de desterrar las preocupaciones vulgares de apariciones*, traducidos del inglés por José de Urcullu, R. Ackerman, Londres, 1825.⁴³⁶ Esta obra, imitando las antologías de narraciones

⁴³³Cito de Raquejo [1991:212], quien edita la traducción que José Luis Munárriz publicó en 1804. Modernizo la grafía, lo que, incomprensiblemente, no ha hecho la editora.

⁴³⁴Una idea que recuerda el comentario que acompaña al *Capricho 43* de Goya: «la fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles; unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas».

⁴³⁵En relación a este tema véase Serés [1994].

⁴³⁶De José de Urcullu dice el *Diccionario biográfico del trienio liberal* (p. 658) que fue militar y autor, entre otras obras, de *Motexuma [sic]* (1818), tragedia en cinco actos, y *La sombra de Acevedo* (1821), drama alegórico en un acto. Emigró a Inglaterra, donde fue uno de los colaboradores de

fantásticas que corrían en esa época por Europa, está formada por veinte relatos en los que se ofrecen al lector otras tantas historias de carácter sobrenatural.⁴³⁷ Claro que se trata de un falso sobrenatural, porque todas ellas tienen una clara explicación racional que elimina todo posible componente fantástico. Su intención, como hace explícito el subtítulo, es desterrar la creencia supersticiosa en los fantasmas y otras apariciones.

Los cuentos vienen precedidos de un prólogo titulado «El traductor» (pp. iii-xv), en el que Urcullu, guiado por esos principios ilustrados antes comentados, denuncia la superstición, indicando que la creencia en duendes y seres sobrenaturales proviene de la ignorancia, el temor y el interés:

He aquí los tres ejes principales sobre los cuales se apoya toda la máquina de apariciones de muertos, duendes, espectros, fantasmas y otras muchas cosas semejantes, que tantos malos ratos han dado al género humano. Ábrase la historia universal y se verá que apenas hay nación, por antigua que sea, que no haya pagado este vergonzoso tributo (p. iii).

Urcullu añade que el origen de toda esta superstición e ignorancia se debe a las invasiones bárbaras que sufrió Europa, y que su extensión se produjo durante la Edad Media:

La ignorancia, sin fuerza suficiente para rasgar el velo que no la dejaba ver claramente los más sencillos fenómenos de la naturaleza, hacía que el hombre atribuyese a un agente sobrenatural lo que él no podía comprender; el temor venía a apoyar frecuentemente lo que la ignorancia sostenía; y, por último, el interés acabó de consolidar tan funestos errores. El vulgo temía a los espíritus y los hombres algo ilustrados no trataban de sacarle del error, a fin de aprovecharse de su influencia,

Ackermann, y allí publicó diversos *Catecismos* (de *Aritmética comercial*, de *Geometría elemental*, etc.) que fueron profusamente reeditados, así como algunos tratados científicos. En el año 1828, la revista *No Me Olvides* publicó tres fábulas suyas. Murió en 1852.

⁴³⁷Los relatos son los siguientes: «El manto de Venecia. Historia verdadera» (pp. 1-121), «El duende de Larneville» (pp. 122-129), «Barbita o el espectro de Cuenca. Cuento español» (pp. 130-147), «La aparición del lugar. Historia verdadera» (pp. 148-160), «Los duendes del castillo» (pp. 161-174), «El duende de Londres» (pp. 175-178), «El alma del desierto» (pp. 179-192), «El espectro acuático» (pp. 193-199), «El fraile duende, o el alma del Purgatorio, en el palacio imperial de Viena» (pp. 200-208), «El alma del general Marceau» (pp. 209-213), «El duende enamorado» (pp. 214-221), «La aparición del conde Walkenried» (pp. 228-234), «Confesión extraordinaria de un espectro» (pp. 235-245), «Mariana» (pp. 246-266), «El diablo y el granadero prusiano» (pp. 267-270), «El peligro de chancearse con los muertos» (271-280), «El duende de la posada de Mequinenza» (281-292), «El oso de Freidrichshall» (pp. 293-298), «El manuscrito catalán» (pp. 299-321) y «Padre en vida, y testigo en muerte» (pp. 322-371).

algunas veces para cosas buenas, aunque más comúnmente con siniestras intenciones (pp. v-vi).

Pero poco a poco empezaron a surgir voces que descubrieron todas esas supercherías, sometiéndolas a la razón. Así, habla de la labor del padre Feijoo, extractando diversos fragmentos de sus obras en los que censura la creencia en duendes, fantasmas y otros seres sobrenaturales.

Seguidamente, Urcullu ofrece una visión de la literatura fantástica como género menor, fácil de componer, que los escritores escriben por dinero y el público más popular lee con fruición:

Al paso que muchos autores ingleses consagran, con laudable esmero, sus tareas literarias a combatir errores perjudiciales a la sociedad, otros, llevados del interés pecuniario que les resulta de la venta de sus papeluchos, entretienen al vulgo con cuentos de espectros y apariciones tan horrorosos, que causan una impresión demasiado fuerte en los ánimos débiles de algunos lectores. No es menester mucha habilidad para componer cuentos de acontecimientos sobrenaturales, como los que yo he leído, y que el populacho devora aquí con avidez por lo mismo que son prodigiosos y aterradores: lo que importa a estos autores es sacar dinero, sin hacer caso de lo que dice Delille: «...ainsi l'erreur voyage, / passe d'un monde à l'autre, et vole d'âge en âge» (p. ix, nota).

Después de esta introducción, hace toda una declaración de principios con la que justifica la publicación de su obra: su objetivo es acabar con la superstición. Pero en lugar de escribir un tratado contra los duendes y fantasmas, traduce diversos relatos en apariencia fantásticos, porque

es preciso valerse de las mismas armas que se han valido los impostores para aniquilarlas. No sirve decir que un duende no se aparece jamás en público, ni que un muerto se presenta nunca en una concurrencia a las doce del día, [...] porque para todo esto tienen respuestas evasivas los crédulos o engañados, y nada les cuesta asegurar que miles de personas valientes y veraces vieron al duende, al difunto o al espectro. Es necesario presentar casos iguales a los que dichas gentes preocupadas refieren, y *demostrar, hasta hacerlo palpable, las causas naturales que produjeron lo que para ellas eran cosas del otro mundo*, o patentizar los medios y ardidés de que se valieron los que tuvieron interés en engañarlas (p. xiii; la cursiva es mía).

Ese es el mismo objetivo, reconoce Urcullu, que Ackerman tuvo el publicar la obra original, y que él ahora traduce: «La buena acogida que ha tenido en Inglaterra, y la utilidad que de su lectura podrá resultar a los países en que se habla el idioma de Castilla, le han inducido a publicarlos en español» (pp. xiii-xiv). Como

vemos, Urcullu destaca por encima de toda la utilidad que tendrá su obra para el público español, induciéndole a desterrar toda explicación supersticiosa de la realidad, propia de tiempos preilustrados. Es por eso que al final de cada cuento

el lector encontrará la solución de aquellos fenómenos que al principio pudieron parecerle sobrenaturales y desaparecerá el pavor que pudo inspirarle su lectura. Estoy casi seguro de que el que lea este libro sacudirá el yugo de los temores nocturnos, si es que gime bajo su opresora tiranía, y se contemplará con el valor necesario para descubrir las causas naturales de cualquiera aventura de duendes o fantasmas que le suceda en el curso de la vida (pp. xiv-xv).

En esta obra sí que podemos encontrar una verdadera voluntad instructiva y moral, a diferencia de escritores como Pérez Zaragoza, quienes, como veremos, disfrazaron sus relatos góticos (en ocasiones sobrenaturales), repletos de asesinatos y violencia, bajo un manto de utilidad pública: mostrando el horror, querían generar su repulsa en el lector. Los relatos traducidos por Urcullu (de los cuales no sabemos de qué textos proceden ni si son traducciones literales o adaptaciones)⁴³⁸ son verdaderos «ejemplos» contra la superstición en los que se aprovechan, torpemente, algunos de los tópicos del género (habitación o casa encantada, aparición fantasmal). Claro que el lector aficionado al género fantástico poco podía disfrutar de estos relatos, puesto que, aunque obviase el mensaje antisupersticioso, el tratamiento que se hace en ellos de la supuesta aparición fantasmal es tan distanciado y descreído, tanto por parte del narrador como de los protagonistas (quienes actúan con la exclusiva intención de demostrar el fraude: «Mi intención era, con tal que fuese posible, arrancar la máscara al supuesto duende», dice el narrador-protagonista de «El duende enamorado», p. 215), que impide la necesaria implicación emocional de los lectores (a ello hay que añadir que la mayoría de estos relatos carecen de un mínimo suspense o de un atmósfera amenazadora). Su conclusión racional, por lo tanto, es algo que se hace esperar.

El segundo de los relatos del volumen, «El duende de Larneville» (pp. 122-129), puede servirnos como ejemplo del funcionamiento de las historias recogidas en esta obra. En él se narra la aventura «fantasmal» de madame Deshoulières, una famosa poetisa, en casa de unos amigos en las afueras de París, con los que ha ido

⁴³⁸ Señalo esto porque algunos de los cuentos se ambientan en España, y, dado el origen inglés de la obra, podríamos pensar que se ha producido esa adaptación al gusto español tan típica de las traducciones de la época. Ni el editor ni el traductor dicen nada acerca de ello.

a pasar unos días. Estos le dicen que escoja la habitación que quiera, excepto una, en la que, desde hace un tiempo, se oyen ruidos por la noche, por lo que la suponen habitada por duendes. La escritora, interesada por el fenómeno (del cual descreo), decide pasar la noche allí, a pesar de que sus amigos tratan de convencerla de lo contrario, a lo que hay que añadir que ella está embarazada y temen por la salud del niño. Una vez acostada en su cama, le despierta un ruido en la puerta. Inmediatamente, oye entrar a alguien y le interroga, insistiendo en que no tiene miedo y que descubrirá de qué se trata:

Madama Deshoulières se figuró al momento que éste debía ser el supuesto duende, y con la mayor resolución le dijo que si se figuraba asustarla por haberse propuesto descubrir la impostura que había producido tal alarma en toda la casa, se encontraría chasqueado en su tentativa, porque estaba resuelta a descubrirle y ponerle de manifiesto a todo trance (pp. 124-125).

Pero no obtiene respuesta alguna. En eso, el misterioso visitante se mueve por la habitación, tropezando y tirando al suelo candelabros y otros objetos que hay en ésta. Finalmente, descubre que el supuesto duende es en realidad un perro. El relato se cierra con la explicación que ofrece la poetisa, según la cual el animal olió la vela de sebo y quiso apoderarse de ella, y por eso tiró los diversos objetos que le impedían hacerse con ella: «Así se transforman los acontecimientos más simples en cosas sobrenaturales o en agüeros temerosos» (p. 129). Hay que advertir que en la escena de la habitación antes resumida no hay atmósfera terrorífica alguna, puesto que la condesa se muestra siempre serena y el narrador jamás plantea dudas sobre el extraño acontecimiento.

Pero a pesar de su intención racionalizadora, hay un detalle del libro que no deja de ser interesante: el hecho de que Urcullu (o Ackerman, no importa) escoja, para llevar a cabo su labor, el cuento de duendes y aparecidos, en lugar de publicar un ensayo sobre el error de la superstición, indica que esa debía ser una forma atrayente para el lector español de la época, es decir, que había un público que consumía semejante tipo de literatura.

La comedia de magia fue también censurada por ser un reducto de la superstición. Como señala Palacios Fernández [1996:161], «para los renovadores dieciochescos la comedia de magia era un espectáculo despreciable. Como

neoclásicos criticaron la ruptura de la verosimilitud y el amanerado estilo barroco; como hombres ilustrados vieron con malos ojos la presencia de supersticiones y falsas creencias que estaban lejos de su mentalidad racionalista, por más que se enmascararan en su misión lúdica. A los cristianos más estrictos tampoco les gustaba que los viejos resabios del paganismo entraran en litigio con su fe. Por eso no resulta extraño que la comedia de magia fuera víctima de varias condenas oficiales».

A mi modo de ver, esa concepción realista de la verosimilitud y de la mimesis manifestada en las poéticas ilustradas pudo condicionar la visión que buena parte de los críticos del siglo XIX tuvieron de lo fantástico, puesto que se habían formado en dichos principios.

Así, no es extraño que en la primera mitad del siglo XIX se continuase censurando, aunque ya no se cultivaba, la novela de caballerías, sobre todo en los artículos de historia literaria: según los críticos, ese género de novelas había estragado el gusto del lector de anteriores centurias, lo cual explicaba los gustos actuales hacia géneros literarios que hacían uso de lo maravilloso y lo inverosímil.

Por no empachar al lector con numerosas citas en contra de la novela de caballerías, tan sólo transcribiré una par de fragmentos que me parecen lo suficientemente ilustrativos.

J. Guillén Buzarán, desde las páginas del *Semanario Pintoresco Español* («Literatura. Sobre las novelas de España», núm. 43, 27 de octubre de 1844, pp. 338-340), censuró vivamente dicho género de novelas por bañar las proezas y virtudes de sus héroes de

un vuelo tan fantástico y vano, como nocivo y extravagante [...], confundiendo la virtud con el vicio, lo sagrado con lo profano, lo útil con lo perjudicial, lo verdadero con lo fabuloso, lo verosímil con lo imposible (p. 339).

Palabras que demuestran esa concepción realista y moral de lo verosímil antes descrita. En su argumentación en contra de dicho género, Guillén llega a alabar a Cervantes por acabar con las novelas de caballería. Una categórica conclusión que contrasta con la valoración crítica que Blanco White hizo de ellas en su artículo «Sobre el placer de las imaginaciones inverosímiles» (1824), donde no duda en calificarlas de «ficciones extravagantes», aunque, a diferencia de lo expuesto por

Guillén Buzarán (no olvidemos que White defiende lo fantástico), advierte que la afición de los lectores a dichas obras «debería haberse corregido, no sofocado» (p. 214).

En otra crítica semejante, Ramón de Navarrete, hablando del pasado éxito de la novela de caballerías, reclamó la necesidad de realismo en la literatura del momento:⁴³⁹

hoy no son los sucesos maravillosos los que es preciso escribir; hoy no son los prodigios de valor heroico los que debemos cantar [...]. Lo que se pide al novelista, al historiador, al poeta, al artista, es una misma cosa; que algo enseñen, que algo digan a la inteligencia del hombre; que le alumbren con la antorcha de la filosofía en las tinieblas de la inexperiencia. (p. 82).

Y enseguida pasa a comentar el tipo de novela que le parece más adecuado para la literatura española:

el interés de actualidad es uno de los principios que rigen decididamente en literatura; y con arreglo a él es preciso contemplar las cuestiones humanitarias, las cualidades y vicios que predominan en la generación presente [...] y con arreglo a esta verdad debemos proceder para que las producciones del entendimiento estén en armonía con lo que nos rodea, con lo que sentimos, con lo que vemos. [...] [aunque hay] ciertos vicios de tan horrible aspecto, que su sola consideración ofende y mancilla a aquellos que los contemplan. Nosotros en este punto abogamos por esa *santa ignorancia del alma*, que no penetra muchas veces el tupido velo que encubre objetos inmundos, y que sólo los concibe cuando la explicación es material y expresiva. [...] queremos seguramente verdad, queremos profunda intención; pero proscribimos esa minuciosidad de detalles que despierta o desarrolla los gérmenes de los vicios, que, así como los de las virtudes, existen por un arcano inescrutable en todas las organizaciones. Lo que importa, pues, es dar dirección conveniente a esas disposiciones naturales, desviándolas de la corrupción, o haciéndolas perseverar en la buena senda. [...] exigimos en la literatura actual que refleje, que copie, que retrate a nuestros contemporáneos: que busque el origen de los males que aquejan a la humanidad y que indique el remedio para ellos (pp. 130-131; la cursiva es mía).

Navarrete, como vemos, aboga por una novela matizadamente «realista», puesto que a pesar de insistir en la plasmación de la realidad circundante al lector, advierte que hay determinados asuntos que deben ser disfrazados, disimulados a

⁴³⁹«Literatura. La novela española», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 11, 14 de marzo de 1847, pp. 81-84, núm. 15, 11 de abril de 1847, pp. 117-119, y núm. 17, 25 de abril de 1847, pp. 130-131.

los ojos de éste (algo que no hicieron Sue o Sand, por lo que los critica en este artículo), una manipulación semejante a la que se postulaba en la novela española de la centuria anterior.⁴⁴⁰

Ese afán de «realismo» y verosimilitud en la narrativa condicionó, a mi entender, la correcta comprensión de un género como el fantástico. Los ilustrados y muchos de los críticos de la primera mitad del XIX (formados en las preceptivas neoclásicas), cegados por esa concepción «realista» de la literatura, no pudieron darse cuenta de que la verosimilitud, un principio exclusivamente estructural, era compartida por todos los géneros narrativos.⁴⁴¹ Recuérdese la referencia de Valera a la *verosimilitud fantástica* propia de las narraciones maravillosas.⁴⁴² Pero, además, hay que tener en cuenta otro factor importantísimo que no contemplaron esos críticos obcecados por una visión de la literatura fantástica como pura y simple efusión de fenómenos inverosímiles: el proceso evolutivo de la narrativa fantástica la estaba conduciendo a posiciones cada vez más realistas, al abandonar los paisajes de leyenda y los castillos góticos e introducirse en la realidad próxima al lector. Se hace evidente que cuanto más real sea lo narrado (excepto el necesario elemento sobrenatural que caracteriza y define a todo relato fantástico), más creíble será para dicho lector y más le trastornará al plantear la posibilidad de una incursión de lo sobrenatural en su ordenada realidad.

⁴⁴⁰Esa voluntad de disfrazar lo moralmente incorrecto en lugar de plasmarlo objetivamente en la novela, podemos encontrarla también reflejada en las siguientes palabras de Aribau: «da immoralidad en literatura no consiste en retratar fielmente los vicios de la sociedad, sino en presentarlos bajo un aspecto amable y seductor que estimule el apetito a la torpeza; en vez de descubrir las malas artes para que se precavan los menos advertidos, ofreciendo el amargo fruto de las pasiones o hábitos desordenados, y señalando ya el castigo de la maldad, ya la ignominia de que se cubre ante la pública opinión, ya los consuelos del arrepentimiento y las ventajas de la enmienda» (*Novelistas anteriores a Cervantes*, p. XVI).

⁴⁴¹Claro que en mi exposición no pretendo criticar esa necesidad de realismo reivindicada por muchos autores románticos, puesto que la incorporación de la realidad a la novela supuso un avance fundamental en la evolución de la literatura española.

⁴⁴²Campos y Carreras, en su cuento fantástico «¡Desalmao!» (*El Museo Universal*, 1867, núm. 44, pp. 351-352), recurre al concepto de verosimilitud expuesto por Valera: «En la historia que vais a leer, los acontecimientos humanos se desenlazan de una manera sobrenatural y al mismo tiempo estrictamente verosímil» (p. 351), e insiste, además, en señalar que los fenómenos sobrenaturales no tienen una explicación científica, acusando de descreídos a los que tratan de dar una explicación fisiológica a la vida del hombre. Una reflexión semejante puede leerse en los prólogos que José Selgas puso a sus dos volúmenes de relatos fantásticos: *Escenas fantásticas* (1876) y *Mundo invisible* (1877). Para un análisis detallado de las ideas expuestas por Selgas en relación a lo fantástico véase Roas [1997b], así como el capítulo VII, apartado 2.3.4. de esta tesis

2.4. CONSIDERACIONES DE ÍNDOLE MORAL

La motivación de estas críticas de índole moral radica fundamentalmente en los modelos de comportamiento que se derivaban de las narraciones góticas y de los dramas terroríficos, y, en menor medida, de los relatos fantásticos «hoffmannianos»: la profusión de crímenes sangrientos, pasiones sexuales y fenómenos sobrenaturales allí representados atentaban contra las sanas costumbres de los lectores (sobre todo, de los jóvenes y de las mujeres, los dos principales consumidores de obras de ficción y los dos grupos que se creía más indefensos moralmente). No olvidemos que muchos de estos críticos, tal y como hemos visto en el apartado anterior, concebían que la literatura debía formar al individuo y no corromperlo, ni ser tampoco un simple medio de evasión.

Pensemos, además, que lo fantástico, como otras novedades literarias, llegó a España a través de Francia, país que, desde la Revolución de 1789, se había convertido para muchos censores y críticos en el paraíso de la inmoralidad. Ya hemos visto como incluso desde posiciones románticas moderadas se criticaba la versión francesa del movimiento, encarnada en las obras de Hugo y Dumas. Todo lo que llegaba de allende los Pirineos era considerado pernicioso para la moral.⁴⁴³

Así, un gran número de revistas, semanarios y periódicos condenaron el romanticismo francés por su peligrosidad moral, oponiendo a éste las ideas moderadas, los valores netamente españoles y las virtudes burguesas, que encarnaban Bretón y Mesonero en sus obras.⁴⁴⁴

Ya me he referido en otras ocasiones a la insistencia de muchos de nuestros críticos e intelectuales acerca del obligado contenido didáctico y moral de la literatura. Zavala [1971] cita multitud de textos críticos que insisten en esta misma idea de anteponer lo moral a lo puramente literario. Algunos de estos testimonios

⁴⁴³Una visión de la narrativa francesa que ya provenía del siglo pasado, como se puede comprobar en las siguientes palabras de Ignacio de Luzán en sus *Memorias literarias de París* (Imprenta de Gabriel Ramírez, Madrid, 1751): «Las novelas francesas no inspiran sino amores, placeres y lascivias, asuntos tanto más dañosos cuanto más las costumbres de casi toda Europa están inclinadas ya con demasía a las delicias y al ocio» (p. 304). Véanse en relación a este aspecto Carnero [1984] y Lafarga [1988].

⁴⁴⁴Véase Marrast [1989a:592-598]. El propio Mesonero afirmó en su discurso de ingreso en la Real Academia (1838) que la novela era un género «de importancia suma en la educación moral de las modernas sociedades», de ahí su concepción conservadora de la narrativa.

son muy significativos, como, por ejemplo, la opinión del editor valenciano Mariano Cabrerizo acerca de una de sus colecciones de novelas, la «Biblioteca Universal».⁴⁴⁵

procuraremos reunir sólo aquellas composiciones que, al mismo tiempo que entretengan y diviertan, instruyan y aprovechen, enseñando las reglas del buen gusto, inspirando los más sanos principios de la moral, de vencimiento y triunfo de pasiones dañosas, de grandes y sublimes acciones útiles a nuestros semejantes

Pero hay otro aspecto también a tener en cuenta acerca de la introducción de cuentos (sean del género que sean) y de folletines en la prensa y las revistas literarias, y es que supuso acabar con el acceso restringido del público a la lectura, puesto que no todo el mundo podía comprar novelas y textos literarios publicados en volúmenes. Se democratizó, por así decirlo, el consumo de la literatura.⁴⁴⁶ Pero esto no fue visto con buenos ojos por muchos críticos de la época, como queda reflejado en el artículo «Folletines en los periódicos», *La Censura*, t. I, núm. 6, diciembre de 1844, pp. 47-48.

Antes la novela era un libro, y aunque en el fondo venía a reducirse en general a aventuras amorosas, se guardaba por lo común cierto respeto a la moral pública y cierta consideración a las diferentes clases de lectores en cuyas manos podía caer [] Nuestro sistema de gobierno, nuestras costumbres graves, la religiosidad de nuestro pueblo habían puesto un dique, que parecía indestructible, a ese torrente de novelas antisociales, irreligiosas, obscenas hasta degenerar en asquerosas y llenas de escándalos e infamia. Mas luego que se quitó a la imprenta todo freno, tradujéronse a destajo las producciones de los novelistas franceses más señalados por su libertinaje e impiedad, y con pretexto de poner estos libros al alcance de todas las fortunas (como se dice en la germanía corriente) se publicaron por entregas, facilitando así su expedición y la introducción de la ponzoña en muchas familias que de otro modo no se hubieran contagiado.

Pues bien, esa preocupación moral fue una constante en la mayoría de críticos que afectó de un modo evidente a su recepción de la literatura fantástica. Mientras que los lectores, los editores y los escritores se sintieron atraídos por este

⁴⁴⁵ Aunque en algunas ocasiones los intereses comerciales prevalecieron sobre la moral. Así, por ejemplo, a remolque del éxito que las novelas góticas habían obtenido en Francia, dicho tipo de obras no tardó en empezar a publicarse en España.

⁴⁴⁶ Aspectos a los que hay que añadir, evidentemente, la creciente alfabetización, los avances de la técnica en la producción de libros y el consiguiente abaratamiento de los costes, la mayor oferta de títulos y el levantamiento de las trabas de la censura.

género (ya fuese por cuestiones estéticas o económicas), un buen número de críticos valoraron de forma muy negativa la moda de las narraciones lúgubres y fantásticas, tratando de alertar al lector de los peligros que podía ocasionar su lectura.

Sirva como ejemplo el artículo de Clemente Díaz titulado «Un rasgo romántico» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 21, 21 de agosto de 1836, pp. 174-176), donde ironiza acerca de los gustos literarios y estéticos de dicho movimiento. Díaz, a quien no debían gustar mucho las efusiones lúgubres y sobrenaturales, utiliza la *Galería fúnebre*, de Pérez Zaragoza,⁴⁴⁷ y el *Han de Islandia*, de Victor Hugo, como ejemplos de esa literatura degenerada aparecida con el romanticismo. Su crítica aparece presentada bajo la forma de una historia sucedida a un joven romántico que había sido ingresado en el hospital general de Atocha por su extrema delgadez, puesto que había dejado de comer por la negativa influencia de las lecturas antes citadas:⁴⁴⁸

Sobrevínole a este infeliz su extenuación de un arraigado capricho de no comer, capricho que tenía su origen de una arraigadísima lectura de monstruosas novelas y furibundos dramas, la cual de tal suerte le disipó el cerebro, que ni el héroe de la Mancha tuvo jamás tan desalquilados como él los aposentos del suyo. Paseábase a menudo su imaginación por largas y fúnebres galerías de fantasmas ensangrentadas, llegando hasta el extremo de creerse él mismo un criminal perseguido de continuo por una sombra amenazadora; y preocupado de esta idea se obstinaba en no tomar alimento y en correr día y noche de arriba abajo con extraordinaria agitación envuelto en su negra sábana de angeo (pp. 174-175).

Díaz nos cuenta que el pobre joven se cree un asesino por haber matado a un pavo (cuya sombra le persigue), y que acaba confesando su crimen a un sacerdote. El religioso se compadece del pobre loco y, tras averiguar que el joven había leído «el *Han de Islandia* y demás novelas de la moderna escuela» (p. 175), le propone un medio para tranquilizar su espíritu:

⁴⁴⁷Estas críticas a la *Galería fúnebre* por su inmoralidad no serán patrimonio del siglo XIX: así, por ejemplo, Alonso Cortés [1943:161] afirma de la obra de Pérez Zaragoza que «alcanzó una popularidad extraordinaria, con evidente detrimento del buen gusto y del sentido moral». Palabras sorprendentes en un crítico literario contemporáneo, que más debiera preocuparse por hablar de la calidad literaria —poca— de la *Galería*, que de los valores morales que ésta pueda o no encerrar.

⁴⁴⁸Una visión cómica del héroe romántico que recuerda a la que llevó a cabo Mesonero Romanos en su artículo, anteriormente citado, «El Romanticismo y los románticos» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 76, 10 de septiembre de 1837).

He aquí el consuelo que te resta: *hazte romántico*. Si destrozaste los miembros de un inocente pavo, ahoga en tu pecho los remordimientos y cébate en la sangre de otros veinte (p. 175).

La conclusión de la historia es que el joven continuó loco, pero vegetariano. Clemente Díaz, además de insistir en esa valoración negativa del romanticismo francés, se burla de la literatura sobrenatural y terrorífica, representada por las novelas de Pérez Zaragoza y de Víctor Hugo, cuyos efectos sobre el lector no podían ocasionar, en su opinión, otra cosa que serios trastornos mentales.

Clemente Díaz, en otro artículo posterior, publicado en el *Semanario Pintoresco Español* (23 de abril de 1837) con el título «Un romántico más», censuró de nuevo las obras románticas porque su lectura era perniciosa para la salud mental. Pero a pesar de sus censuras contra lo romántico y lo sobrenatural, Clemente Díaz también cultivó, como veremos, el cuento fantástico (aunque siempre desde una postura descreída y burlesca).

Estos artículos contrastan, por ejemplo, con el tono de broma con que Estébanz Calderón valoró la fama que había alcanzado la *Galería fúnebre* en su primer año de publicación, insistiendo, más que en los posibles efectos negativos sobre el lector (acerca de los que refiere una curiosa anécdota), en los intereses crematísticos que iba a tener para su autor y su editor:

La *Galería fúnebre* del señor Zaragoza vuelve locos a sus lectores. Ya hemos hablado de la portentosa colección de «sombras ensangrentadas», y el público ha visto la escaramuza que ha promovido. [...] Por de pronto [Pérez Zaragoza] ha adivinado en cuanto a lo que dijo de los terrores pánicos que la lectura de sus tomos ha de producir en las tímidas jovencitas; y si no, hay va una anécdota reciente que garantizamos muy exacta.

Una señora (mujer de un empleado público de esta capital) en vista del tremendo anuncio de las «sombras» y de los «espectros», envió a suscribirse a dicha colección. Madre de una numerosa familia, tuvo ocasión de observar que la obra fue acogida con ansia por sus hijos, y aun produjo disputas entre ellos sobre quién habría de leerla primero. Hace pocas noches, siendo las dos o las tres de la madrugada, se oyeron en la alcoba de la hija mayor, señorita de quince años, unos quejidos y sollozos descompasados que debieron alarmar. El padre, la madre, los hermanos, los criados, quién con lamparilla, quién con farol, quién con el candil, todos asustados, vuelan al dormitorio de la señorita y la encuentran en la cama gimiendo, llorando, llamando, suspirando, y el corazón palpitando. Adviértase que el primer volumen de las «sombras ensangrentadas» le había servido de sabrosa lectura antes de dormirse, y le tenía en el veladorcito inmediato a la cama. Pregúntanla a voz qué es lo que tiene.

Y la pobre señorita, los ojos espantados, la voz balbuciente y trémula, y con explicación agitada, responde que una horrible visión que se ha refugiado a una de las cortinas de las puertas vidrieras la ha acosado, zumbado en derredor y dado un rato tenebroso y atroz. Se la consuela, se le dice que no puede ser: ella insiste y repite que la visión se ha ido a la cortina... Se va, pues, a la cortina y..., ¿cuál era la visión, metida en uno de los pliegues de la tela?... Una mosca.

Soy de opinión que la tal aventura será causa de que otros suelten también la *mosca*. Esto es lo que importa al autor; y en ganar dinero no se dirá de él que ve visiones («Lectura aterradora», *Cartas Españolas*, II, septiembre de 1831, p. 71).

La anécdota relatada por Estébanez Calderón nos permite comprobar no sólo el éxito de la *Galería fúnebre*, sino el evidente interés de los lectores españoles por ese género de textos, reflejado perfectamente en el «ansia» con que los hijos de la protagonista reciben la obra de Pérez Zaragoza.

Y junto a la *Galería fúnebre*, Hoffmann se convirtió en el centro de la mayoría de las críticas antifantásticas aparecidas en la primera mitad del XIX, puesto que lo que narraban sus relatos sólo podía surgir, en la opinión de estos críticos, de una mente enferma o alcoholizada.⁴⁴⁹ Una valoración que suponía recurrir de nuevo a un elemento extraliterario para censurar la literatura fantástica.

Uno de los indicios, como vimos, que revelaban la popularidad que tuvieron los relatos de Hoffmann fueron las numerosas referencias a su nombre o a su obra para sugerir el carácter extraño de una situación o de una persona (a partir de los años 50, los críticos utilizarán también el nombre y la obra de Poe como término de comparación). Veamos algunos ejemplos de la utilización negativa de dichas referencias, en los que se vierte, además, una valoración moral de la obra de Hoffmann.

El primero de ellos lo debemos, de nuevo, a la pluma de Clemente Díaz, quien, en un relato pseudofantástico de carácter grotesco titulado «Un cuento de vieja» (*Semanario Pintoresco Español*, núm. 2, 12 de enero de 1840, pp. 13-14), dice lo siguiente:

Ni Goya pudo imaginar en sus ratos de inspiración un grupo tan pintoresco como el que formaba esta colección de entes atezados y miserables; ni Hoffmann en sus

⁴⁴⁹Incluso un estudioso del género como Llopis [1974:48-49] recurre al alcoholismo de Hoffmann para explicar su obra, aunque no para censurarla, sino como justificación de su imaginación «exaltada».

momentos de embriaguez, soñar tamaños abortos como los que narró a su auditorio la respetable posadera con una gravedad doctoral (p. 13).

Algo semejante manifestó José María de Andueza, quien en un artículo de 1851 utiliza la obra de Hoffmann (y el *Han de Islandia* de Hugo, que fue un verdadero escándalo en nuestro país) para criticar las novelas y folletines:

Muy poco tiempo hace que nuestra juventud ha dado en la manía de volverse loca por la narración de lúgubres dramas, cuya exposición se verifica regularmente en los caminos reales o en los montes, y no pocas veces en el hogar doméstico, para proseguir el nudo de la acción y sus peripecias ante los tribunales, y acabar con un desenlace definitivo y fatal en los presidios del reino o en el cadalso [...], no pueden ofrecer a la ansiedad pública un cúmulo de horrores semejantes a los de *Han de Islandia*, ni hacer soñar a nuestras impresionables damas, con sudarios blancos, relojes de arena y máquinas de madera dotadas de vida por el galvanismo, a imitación de los desesperados y tétricos vapores novelescos que acertó a formar la infeliz imaginación del pobre Hoffmann («La Capitana», *Semanario Pintoresco Español*, núm. 28, 13 de julio de 1851, p. 221).

Esa recurrencia al biografismo, cifrado en el alcoholismo y/o la locura, en las críticas de la obra Hoffmann, podemos encontrarla también en diversos artículos publicados en la segunda mitad de siglo. Así, por ejemplo, en la reseña de la novela *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, publicada en la *Revista de España* y fechada en 1866, se dice:⁴⁵⁰

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 ánima 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 (t. I, núm. 2, pp. 314-315).

⁴⁵⁰Esta fue una de las dos únicas críticas conocidas que obtuvo la novela de Rosalía de Castro en la prensa de esos años. La otra la publicó Bernardo del Saz en *El Museo Universal*, núm. 8 22 de febrero de 1868, pp. 62-63, y núm. 9, 29 de febrero de 1868, p. 70. Esta crítica termina con unas reveladoras palabras: «la que con ánimo tan esforzado da cima a tal empresa, bien puede cultivar con éxito la novela de costumbres, único género que está llamado a aclimatarse en España». La relación con lo expuesto por Fernán Caballero en las páginas anteriormente citadas de *La Gaviota* es muy evidente.

Lo interesante, y paradójico, de este artículo es que se critica lo fantástico al estilo extranjero, pero se acaba aceptando una especie de fantástico «a la española», nacido de una moral más «correcta» (recuérdese la diferenciación establecida por Zorrilla entre lo maravilloso cristiano, más adecuado a la idiosincrasia española, y lo fantástico «hoffmanniano»). Lo que permite deducir que, en muchos casos, lo que preocupaba realmente a los críticos era el contenido moral y didáctico de las obras, y no los valores literarios de éstas. La inaceptabilidad moral dominaba por encima de otras valoraciones.⁴⁵¹ Es interesante, además, subrayar que para el crítico pertenecen al género fantástico esas tres obras de Ros de Olano y la novela de Rosalía de Castro, a las que después me referiré con más detalle.

Supeditado, pues, lo fantástico a lo moralmente correcto, era normal que dicho género no fuera bien comprendido y que, por tanto, se concibieran como fantásticos ciertos productos que ahora dudáramos en hacerlo y que se criticasen otros (impidiendo, quizá, su publicación) más acordes con lo que entendemos por relato fantástico.

Veamos un último ejemplo que refleja claramente esa crítica moralista de lo fantástico. En marzo de 1848 se publicó en *La Censura* (núm. 45, p. 359) una tardía crítica de la traducción que nueve años atrás había publicado Cayetano Cortés de cuatro relatos de Hoffmann con el título *Cuentos fantásticos*. En dicho artículo, además de considerar, única y acertadamente, como fantástico al relato titulado «Las aventuras de la noche de San Silvestre», advierte que sólo hay uno lícito de leer: «Maese Martín el tonelero y sus oficiales», curiosamente el texto en el que, a mi entender, menos importancia tiene lo sobrenatural (su presencia queda reducida a una predicción que acaba cumpliéndose al final de la historia), un dato muy revelador acerca de la opinión que el género fantástico le merecía al anónimo articulista. Pero como los cuatro relatos se publicaron juntos en una misma edición, el articulista recomienda no leer ninguno para no caer en la tentación de leer el resto, aunque reconoce que estos cuentos están lejos de merecer la

⁴⁵¹Y esta valoración moral de la literatura y el arte llevará a críticos españoles y europeos a tachar de enfermos a autores «peligrosos» o disidentes respecto de la expresión artística general del momento: recuérdese por ejemplo el calificativo de «degenerados» que utilizó Max Nordau a finales de siglo en su obra *Degeneración* (*Entartung*; traducida al español en 1902) para hablar de los escritores y artistas decadentes.

reprobación de inmoralidad y cinismo que poseen las novelas y cuentos de la «corrompida escuela francesa».

Como veremos en el apartado 2.5.1., los ataques morales contra Hoffmann por su supuesto alcoholismo se deben, a mi entender, al artículo que le dedicó Scott, traducido al español en 1830. Dichos ataques recuerdan a los recibidos por Víctor Hugo en los primeros años del romanticismo en España:

Víctor Hugo, a fuerza de leer, de componer y de crear sublimidades románticas, se vuelve loco, y locos vuelve a sus lectores; esto no es decir que todos los hombres no sean locos. Al caer la noche, y más si aparece oscura y tenebrosa, dan con él y con sus *afiliados* los fantasmas y mueven un baile de brujas que es un contento: fantasmas ve, fantasmas sueña, y fantasmas crea por manera que todas estas cabezas románticas se convierten en una verdadera fantasmagoría, en tales términos que a veces me daría a pensar que cuanto vemos, y es feo, cuanto tocamos, y es asperísimo, cuanto nos pasa, y es horroroso, y cuanto sentimos, y es dolorosísimo, no viene a ser más que una verdadera fantasmagoría. Pero fantasmas que matan, que decía el otro (*Nosotros*, 5 de abril de 1838; cito de Cobo 1999:62).

Uno de los elementos que coinciden en censurar todas estas negativas valoraciones morales de lo gótico y lo fantástico es, además de la presencia de lo sobrenatural (de lo «inverosímil»), su componente macabro y violento, destinado a aterrorizar al lector. Eso nos lleva a examinar la concepción que las poéticas neoclásicas manifestaron acerca de la creación de semejante impresión.

2.4.1. La distinción entre terror y horror

Creo que uno de los aspectos que pudo influir de un modo decisivo en la censura moral de lo gótico y lo sobrenatural fue la distinción que postularon las preceptivas neoclásicas entre la utilización del terror y del horror en literatura. Aunque dicha distinción se estableció fundamentalmente en relación a la práctica teatral, fue también aplicada a la narrativa (no fue éste el único caso de la influencia de la preceptiva dramática en dicho género: ya hemos visto lo que sucedió con la verosimilitud, otro de los pilares de la teoría literaria ilustrada).⁴⁵²

⁴⁵²Una visión general acerca de los aspectos fundamentales que caracterizan a las preceptivas neoclásicas puede verse en Checa [1996].

Las preceptivas neoclásicas consideraban el terror como un sentimiento conveniente en la dramaturgia trágica, tal y como había expuesto Aristóteles en su *Poética*: Los diferentes lances representados en escena debían excitar el terror y la compasión en los ánimos del auditorio, curándolos y purgándolos de sus pasiones. Y así, el correcto tratamiento de estas pasiones se convirtió en una exigencia fundamental para los autores, puesto que de ello dependía el mecanismo que provocaba dicha purgación.

Pero no todas las manifestaciones del terror eran adecuadas para la práctica literaria, por lo que se distinguió entre las escenas que producían terror y las que producían un sentimiento moralmente censurable, el horror.⁴⁵³ Y, así, se estableció que:

En cualquiera clase de tragedia se debe huir de presentar a vista de los espectadores en el teatro escenas atroces y sanguinarias que los horroricen [...], nunca será bien hecho el herir o matar atrozmente a la vista de los espectadores (Santos Díez González, *Instituciones poéticas*, 1793, pp. 105-106; cito de Carnero 1995:67).

Como señala Carnero [1995:66], las poéticas neoclásicas determinaron que la violencia física extrema, siguiendo el modelo del teatro griego, no debía ser mostrada en escena: en lugar de eso, los crímenes eran o bien relatados o bien representados mediante gritos y ruidos lejos de la vista de los espectadores (aunque Aristóteles nunca prescribió la representación de semejantes escenas). Sin embargo, el resultado de dicha violencia, es decir, los cadáveres, sí podía ser contemplado por el público. Los ilustrados españoles se manifestaron, pues, reacios a que la literatura mostrase determinadas escenas, una restricción que, como antes expliqué, también afectó al «realismo» de la novela dieciochesca.

Pero la difusión de una nueva sensibilidad, representada por el concepto de lo sublime, impulsó todas las manifestaciones del terror y el horror, sobre todo a partir, como vimos, de la aparición de la novela gótica. En este género de narraciones el terror suele derivar hacia el horror:

⁴⁵³La función educadora del teatro era considerada un principio inamovible, más importante que las simples consideraciones de tipo estético: «Quiero más cuidado con los preceptos morales que con los poéticos», afirmaba Juan Francisco Plano en su *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro*, 1798, p. 27 (cito de Palacios Fernández 1996:216).

Nei romanzi gotici il sublime burkiano si combina in modo più accentuato con l'attrazione per l'oscurità, per le atmosfere notturne, per il mistero, con cui già la poesia «sepulcrale» settecentesca aveva evocato le regioni dell'aldilà, gli abissi dell'inconscio, le tenebre della morte. [...] Lo spazio ambiguo del notturno, nelle sue correlazioni con il sepulcrale, le tenebre degli inferi, l'ignoto-noto affondato nell'insondabile, si carica di ciò che Freud ha chiamato *Unheimlich*, ciò che, un tempo parte integrante dell'io, è divenuto intollerabilmente inquietante e persino mostruoso come «rimosso», provoca angoscia, terrore e orrore quando si rappresenta sotto forme fantastiche. [...] Il terrore burkiano, cui si associa una gradazione di piacere, fino all'intensità di ciò che viene definito «delight» —e che è consentito dalla distanza tra l'io e l'oggetto terrorizzante—, collega il sublime con l'oscurità, la morte, e si trasforma in orrore quando tale distanza si annulla, e il soggetto è costretto a identificarsi con le sue paure e con i suoi fantasmi, a coincidere con il perturbante da se stesso emergente (Billi 1997:37).

Así, la influencia de esa nueva sensibilidad y de la novela gótica (resumiendo la situación de forma muy rápida) llenó los escenarios ingleses y franceses de crímenes y aparecidos, e, inmediatamente después, los españoles (aunque en menor medida, claro está). Semejante efusión sanguínea y ectoplásmica fue rápidamente censurada por los ilustrados, quienes no veían más allá de la inmoralidad de tales escenas.

Y así, el horror se convirtió en un sentimiento moral y estéticamente condenable. Tal y como advertía Juan Francisco Plano en su *Ensayo sobre la mejora de nuestro teatro* (1798), el *terror* tenía sus límites en el buen gusto: «No por eso hemos de introducir un gusto tétrico y sanguinario como el de los ingleses» (pp. 67-68; cito de Palacios Fernández 1996:212).

Un claro ejemplo de dicha censura moral y «nacionalista» lo tenemos en la crítica del estreno de *El Duque de Viseo* (1801), ya citada anteriormente y a la que vuelvo a recurrir. En ella, el crítico del *Memorial Literario* acusa a Quintana de sustituir lo trágico por lo horroroso en su obra, dejándose influir por lo que en ese momento estaba de moda en Inglaterra y que considera moralmente inadecuado para España:

El Duque de Viseo es un tejido de atrocidades, un cuento inverosímil, cargado de incidentes inconexos y de situaciones forzadas; en fin, uno de los monstruosos dramas, forjados sólo para horrorizar a los espectadores y, por desgracia, demasiado a la moda de ciertos teatros extranjeros. Entreténganse en hora buena en Londres y en otras partes con semejantes *Espectros*, y déjennos con las chistosas extravagancias de Calderón y Moreto, en tanto que se nos dan tragedias que nos hagan derramar dulces lágrimas, nacidas de la compasión y el terror, o comedias que con su bien

entendida pintura de nuestros vicios nos exciten a la agradable sonrisa (*Memorial literario*, 1801, V, p. 161; cito de Campos 1969:133).

Tal y como advierte Campos [1969:133-134], «el motivo principal de las protestas que expresaban los redactores del *Memorial Literario* radicaba en la exageración de los elementos trágicos y en el empleo de un vocabulario coincidente con esa exageración. El resultado, según ellos, de acuerdo con las preceptivas y su estética, es que el terror, sentimiento aprobado que entraba en la categoría del buen gusto, era sustituido por otro, menos noble y artístico: el horror».

Campos [1969:135] nos proporciona otro interesante ejemplo de esa negativa recepción del horror entre los ilustrados españoles: *Blanca y Montcasin o los venecianos*, tragedia de Baculard d'Arnaud, estrenada en 1802.⁴⁵⁴ De nuevo desde las páginas del *Memorial Literario* se volvía a insistir en la crítica de los horrores acumulados en la obra. Tal y como señala Campos [1969:135], «el crítico no comprende que aquel tremendismo, como podríamos llamarlo con vocablo no acuñado entonces, tenga nada que ver con las sensaciones que debe despertar la tragedia: el terror y la compasión han de nacer de unas causas totalmente diferentes de las que desencadenan la horrible escena [del final]. En los *Principios filosóficos de literatura*, de Batteux, muy estimados en la época, y conocidos en la traducción de Agustín García de Arrieta, hallamos la fundamentación de esta teoría. En el mismo *Memorial Literario* [1802, XXVI, 266-268] se le hicieron unos comentarios, aconsejados, sin duda, por la presencia de semejantes obras en los escenarios, donde se explicaban los puntos que separaban lo lícito y lo bello de lo horrendo y no permisible».

La negativa recepción que suscitó el drama de Baculard d'Arnaud se tradujo, además, en una sátira contra dicha obra que los redactores del *Memorial Literario* no dudaron en reproducir en la revista:

El quinto no matar da el catecismo,
y el precepto de Horacio da lo mismo:
no matar en la escena o por lo menos
no destrozarse los corazones buenos.

⁴⁵⁴Gies [1996:141] señala como autor de *Blanca y Montcasin o los venecianos* a Vincent Arnault e indica que se han documentado numerosas representaciones de ésta obra, como, por ejemplo, las 36 que se hicieron en el período que va de 1820 a 1836.

Esto al autor de *Blanca* importa poco,
nos trata como a niños con el coco;
nos ofrece por acto un desvarío
como noche de invierno negro y frío;
nos hace el *Bu* con lúgubres capuces,
foro enlutado, y funerarias luces,
anuncios del entierro de buen gusto.

[...]

*Que el terror es placer de almas sensibles,
y el horror de caníbales horribles:*

que deslumbrar los ojos, y no el juicio
es de linterna mágica el oficio.

Déjale sus ahorcados y sus brujas,
mas si en la escena tú la sobrepajas,
algún niño es verdad romperá el llanto,
alguna madre abortará de espanto...⁴⁵⁵

En un «Discurso preliminar» a dicha sátira se señalaba «la diferencia entre el efecto repugnante y duro causado por el horror y aquella mezcla de miedo y lástima, llamada terror, que nos produce la inocencia amenazada o el criminal sorprendido por el castigo y despeñado desde el colmo de su usurpación» (*Memorial Literario*, 1803, XXIII, p. 208; cito de Campos 1969:137).

El éxito que empezaba a tener la novela gótica en nuestro país reprodujo en la narrativa esa problemática entre terror y horror. Así lo podemos ver en este comentario de Cándido María Trigueros acerca de la novela gótica:

algunos escritores se deleitan en presentar casos horrendos, crímenes consumados, y desventuras a las personas que no los han cometido, dejando sin castigo a los criminales; mi gusto es contrario a éste, lo que es *terrible* bien manejado me agrada muchas veces, lo *horrible* nunca.⁴⁵⁶

Una vinculación entre teatro y narrativa que, como dije antes, no fue extraña a la crítica, puesto que se aplicaron los mismos preceptos en ambos géneros:

⁴⁵⁵ *Memorial Literario*, 1803, XXXIII, pp. 217 y 219 (cito de Campos 1969:136). La sátira fue publicada como anónima, aunque Campos señala como posible autor a Juan Bautista Arriaza. La cursiva es mía.

⁴⁵⁶ *Pasatiempos*, 1804, XXIII; cito de Álvarez Barrientos [1991:342-343]. La cursiva es mía

los medios de excitar vivamente los afectos del lector, la compasión, el terror, el odio..., los mismos son en estos escritos que en los dramas, y según el carácter de los autores, así se arrima a la tragedia y a la comedia.⁴⁵⁷

Además de la censura moral y estética (directamente influida por la primera), las críticas insistieron también en el origen extranjero de esas manifestaciones del horror, tan poco adecuadas para las letras españolas, sobre todo en un momento en que la novela empezaba a difundirse de forma importante en nuestro país:

Jamás tuvo la lectura tanta aceptación en España como en estos tiempos [...]. La mayor parte son traducciones de los idiomas francés e italiano, cuyas historias, novelas, cuentos y viajes han tenido mucho aprecio entre la juventud de uno y otro sexo; siendo muy extraño que nuestros escritores, viendo la afición a esta clase de lectura, no se hayan dedicado a escribir originales, que por medianos que fuesen, a lo menos serían acomodados a nuestro carácter, leyes y costumbres, que las haría más útiles y divertidas, evitando con ellas las pasiones fuertes, agitadas ideas y catástrofes negras y sangrientas que escribieron los extranjeros, propias para excitar el horror y el terror en sus países, endureciéndose los generosos corazones de la juventud española, imprimiendo además en su memoria los medios de delinquir, algunos tan nuevos, que tal vez nunca hubieran ocurrido a la imaginación de muchos.⁴⁵⁸

La valoración de carácter moral que hace Martín de Bernardo en este fragmento es evidente (aunque, en este caso, utilice como sinónimos los conceptos de horror y terror), al insistir en la dimensión social de la novela, en su compromiso y su finalidad, siempre acomodados a las leyes y las costumbres.

Pero a pesar de todas estas críticas, debemos reconocer que buena parte de ellas estaban justificadas puesto que, en muchas ocasiones, la efusión de horrores que se reproducían en las páginas de las novelas o se representaban sobre los escenarios, parecían no tener otro fin que impresionar por impresionar, recogiendo, de este modo, lo más superficial de la estética gótica, es decir, ese gótico «de cliché» al que me he referido en otras ocasiones, y que se caracteriza por explotar los elementos macabros y morbosos de dicho tipo de historias.

Las numerosas críticas contra lo gótico y lo macabro —esa literatura «de tumba y hachero», en palabras de Mesonero Romanos— que he expuesto tanto en

⁴⁵⁷José Marchena, *Lecciones de Filosofía moral y elocuencia*, 1820, I, 328; cito de Álvarez Barrientos [1991:378].

⁴⁵⁸Jerónimo Martín de Bernardo, *El Emprendedor o aventuras de un español en Asia*, 1805, I, pp. 3-4 (cito de Álvarez Barrientos 1991:347-348).

este como en anteriores apartados, demuestran, en cierto modo, la pervivencia de muchos de los conceptos expuestos en las preceptivas neoclásicas.⁴⁵⁹

2.5. LA COMPRENSIÓN ERRÓNEA DE LO FANTÁSTICO

He dejado para el final un aspecto que va intrínsecamente relacionado con la recepción de lo fantástico: la correcta comprensión de lo que éste significa. Hasta ahora hemos visto cómo los críticos se acercaban a la literatura fantástica con unos prejuicios, tanto literarios como extraliterarios (verosimilitud, realismo, moral, canon nacional, etc.), que condicionaban de antemano su valoración. Más allá de comprender las obras, buscaban en éstas los valores en que se apoyaba su idea de lo que consideraban apropiado para nuestra literatura. Y todos aquellos géneros u obras que no respondían a dichas características eran censurados y rechazados.

Por lo tanto, su apreciación de lo fantástico no pasó, en muchos casos, de lo meramente superficial, puesto que no supieron ver más allá de su apariencia inverosímil, irreal y, en algunos casos, «inmoral». Así pudo suceder que, en muchas ocasiones, ni siquiera tratasen de comprender dicho género, puesto que incumplía las reglas que definían su propia concepción de lo literario. Una especie de círculo vicioso.

Por lo tanto, podemos decir que una gran parte de las críticas contra lo fantástico (no me atrevo a señalar que fuesen la totalidad de éstas) se debieron a una mala comprensión del género, propiciada en muchas ocasiones, insisto, por los valores que esos críticos exigían de antemano a todas las obras literarias. Y esa comprensión errónea de lo fantástico no sólo afectó a la recepción de un sector de

⁴⁵⁹Como queda expuesto en estas palabras de Larra: «Conmover con sangre no es la obra grande del poeta: un carnicero puede hacer otro tanto. Conmover con situaciones, con sentimientos, con pasiones, esto es más difícil. [...] En género hay pocas cosas más completas; [*El Verdugo de Amsterdam*] hace llorar como haría llorar a cualquiera una paliza; horroriza, espanta, asombra, estremece, horripila» («*El Verdugo de Amsterdam*. Drama nuevo en tres actos, de Víctor Ducange, traducido para la escena española», *Revista Española*, 13 de mayo de 1834; cito de *Obras*. I, p. 395). Aunque, como ya hemos visto antes, Larra no mantuvo siempre las mismas ideas en relación a la literatura y en algunas de sus últimas críticas llegó a justificar la pintura del crimen puesto que era un aspecto más de la realidad que la literatura debía reflejar (véase, por ejemplo, su artículo «*Margarita de Borgoña*. Drama en cinco actos», *El Español*, 5 de octubre de 1836).

la crítica, sino que también tuvo su influencia sobre algunos de los autores que cultivaron el género, como veremos en el capítulo VII.

Pero debo advertir que esa errónea comprensión no se debió tan sólo a las exigencias morales y literarias expuestas en los apartados precedentes, sino que hubo otros elementos que la condicionaron.

2.5.1. La polémica Scott *vs.* Hoffmann

Uno de los elementos que más pudo influir en la errónea comprensión de lo fantástico fue el artículo de Walter Scott titulado «On the Supernatural in Fictitious Composition, and particularly on the Works of Ernest Theodore William Hoffmann», que éste había publicado en 1827 en la *Foreign Quarterly Review* (vol. I, pp. 60-98). Como era habitual, dicho artículo llegó a nuestro país a través de Francia, donde había sido publicado, de forma resumida, el 12 de abril de 1829 en la *Revue de Paris* con el título «Du merveilleux dans le roman», provocando una intensa polémica con los defensores de la obra de Hoffmann.⁴⁶⁰ Ese mismo año, el artículo de Scott fue publicado de nuevo, en su versión completa, pero esta vez, paradójicamente, como prólogo a la traducción francesa de los relatos de Hoffmann, *Contes fantastiques, traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars, et précédés d'une Notice historique sur Hoffmann par Walter Scott* (1829). En nuestro país se publicó un año después con el título de «Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances», sirviendo como prólogo al tercer tomo de la *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*, Jordán, Madrid, 1830, pp. 1-48.⁴⁶¹

Scott utilizó este artículo para atacar a Hoffmann (muerto en 1822) y desacreditarlo ante el lector, puesto que se sentía celoso del éxito que empezaba a tener en Europa la obra del cuentista alemán y temía que éste le desbancase de los primeros lugares entre los gustos del público (como sucedió, por ejemplo, en Francia a partir del año 1829). Las opiniones vertidas por Scott en su artículo tuvieron gran eco entre los críticos españoles, lo que explicaría, como veremos, su

⁴⁶⁰En relación a dicha polémica véase Castex [1951a:42-56] y [1951b].

⁴⁶¹Zellars [1931] no dice nada de la repercusión de este ensayo en su artículo sobre la influencia de Walter Scott en España, donde tan sólo se dedica a estudiar las semejanzas existentes entre las novelas históricas de Scott y una serie de obras españolas del mismo género.

errónea comprensión de lo fantástico.⁴⁶² Un aspecto sobre el que llamó la atención Romero Tobar [1995:234].

Scott empieza su artículo señalando que la atracción por lo maravilloso es un sentimiento común a todos los hombres, pero que es plasmado de diferente forma según las épocas. Y para demostrarlo hace hincapié en un aspecto fundamental a la hora de comprender la evolución de la literatura fantástica, como es la influencia de la recepción del lector: el creciente escepticismo de éste provoca la constante transformación de los mecanismos que usan los escritores para asustarle. Un proceso que Romero Tobar [1995:234] ha descrito como el paso de una literatura maravillosa ingenua a una literatura fantástica controlada. Lo que hace Scott, en definitiva, es distinguir entre lo que actualmente denominamos «maravilloso» y «fantástico», en función de su efecto sobre el lector (*cf.* cap. I). Así, advierte que los cuentos orientales y de hadas han devenido absurdos e insípidos, puesto que no producen inquietud ni miedo en el lector; en cambio, los relatos fantásticos están poblados de acontecimientos sobrenaturales incomprensibles:

Con un auditorio lleno de una falsa fe, cuando todas las clases de la sociedad estaban fascinadas y envueltas en la misma nube de ignorancia, el autor no tenía apenas necesidad de elegir los materiales y los ornamentos de su ficción; pero con el progreso general de las luces, el arte de la composición vino a ser cosa más importante. Para cautivar la atención de la clase más instruida fue necesaria una cosa mejor que aquellas fábulas simples e inocentes que sólo los niños quieren ya escuchar, aunque antiguamente hayan encantado no sólo a la juventud, sino también a la edad madura y a la senectud misma.

Se conoció también que lo maravilloso en las ficciones requería emplearse con mucha delicadeza a medida que la crítica principiaba a tomar incremento (pp. 3-4).

Es decir, que debido a los progresos de la razón humana, el tratamiento de lo maravilloso debía hacerse con sumo cuidado, puesto que el público ya no era tan ingenuo como en las épocas en que se publicaron, por ejemplo, las novelas de caballerías.

⁴⁶² A pesar de sus censuras del modo en que Hoffmann cultivó lo fantástico, Scott expuso ideas muy acertadas en torno al género y a los autores ingleses que lo cultivaron (Walpole, Radcliffe, Mary Shelley) en diversos artículos y prólogos, publicados entre 1805 y 1828, y recogidos en obras como *Lives of Eminent Novelists and Dramatists*, *Miscellaneous Works* y *Letters on Demonology and Witchcraft*. Véase un detallado análisis de estas ideas en Boatright [1935].

Scott, pues, se había percatado de la necesidad de un cambio en el campo de la ficción fantástica, una vez agotada la novela gótica y superado el inocente fantaseo de los cuentos de hadas, y recomienda buscar lo maravilloso en el folklore, es decir, recurrir a lo maravilloso de origen legendario, pero tratado siempre de un modo histórico (léase realista, aunque ambientado en épocas pasadas); una forma de tratar lo sobrenatural que se opone a lo que él denomina el nuevo «género *Fantástico*», que define en los siguientes términos:

Este es el que se puede llamar el género *Fantástico*, donde la imaginación se abandona a toda la irregularidad de sus caprichos, y a todas las combinaciones de escenas las más raras y las más burlescas. En las demás ficciones donde lo maravilloso es admitido, se sigue cualquiera regla, y la imaginación no se detiene sino cuando ha agotado todos sus recursos; este género es para el «romance» más regular, serio o cómico, lo que la farsa o entremés, o más bien lo burlesco y la pantomima⁴⁶³ son para la tragedia y para la comedia. Las transformaciones más imprevistas y las más extravagantes se hacen por los medios más inverosímiles; nada se encamina a modificar lo que es absurdo y repugnante a la razón. Es preciso que el lector se contente con mirar el juego de palabras y sutilezas del autor como miraría los saltos peligrosos y las metamorfosis de arlequín sin buscar ningún sentido ni otro objeto que la sorpresa del momento. El autor que está a la cabeza de este ramo de la literatura romancesca es Ernesto Theodoro Guillermo Hoffmann (p. 17)

La definición que hace Scott de la nueva manera de cultivar lo sobrenatural representada por la obra de Hoffmann (en este momento el género empieza a denominarse «fantástico») lo reduce a lo extravagante y sin sentido, destinado simplemente a sorprender al lector, el cual no debe interpretar las historias, sino abandonarse, digamos, al puro goce de lo estrambótico. Para Scott, la nueva forma de entender lo fantástico se reduce a fuegos de artificio, y cuanto más extraños mejor.⁴⁶⁴ Una visión de lo hoffmanniano que recuerda a la expresada a través del grabado reproducido páginas atrás en el que se muestra a un brujo después de haber leído a Hoffmann, publicado en la revista romántica *El Artista*.

⁴⁶³En el original dice erróneamente «lo pantomino».

⁴⁶⁴La referencia al componente extravagante de lo fantástico «hoffmanniano» también aparece, como vimos, en algunas valoraciones positivas. Las comparaciones con la obra de Hoffmann para sugerir lo extraño o extravagante aún fue un motivo recurrente en la segunda mitad del siglo: así, Pablo Gámbara, en su novela *María*, publicada por entregas en 1854 en el *Semanario Pintoresco Español*, utiliza dicha comparación para sugerir la extraña apariencia de ciertos objetos: «das máscaras vestidas con trajes caprichosos, pintorescos y fantásticos como los personajes de un cuento de Hofman [*sic*]» (núm. 35, 27 de agosto de 1854, p. 276).

Según advierte Kayser [1964:91], Scott criticaba a Hoffmann por confundir, según su opinión, lo sobrenatural con lo «absurdo» y por haber permitido que el gusto y el temperamento lo empujasen «demasiado a lo grotesco y fantástico». Si bien Kayser puede tener su parte de razón —en relación al evidente componente grotesco de algunos de los textos de Hoffmann—, no advierte que Scott no supo (o no quiso) apreciar la novedad que suponía el tratamiento que el autor alemán dio a lo sobrenatural y que iba a marcar toda su posterior evolución. Esa incompreensión de Scott se hace evidente cuando, hacia el final de su artículo, analiza «Der Sandmann», reduciéndolo a la simple anécdota, sin traspasar su mera superficie.⁴⁶⁵ No es extraño, por tanto, que lo califique de «sueños de un cerebro delirante» o de «absurdo horroroso». Scott, en definitiva, no supo ver la dimensión ominosa del cuento de Hoffmann, a la que ya me referí en el capítulo II (apartado 2.1.3.), lo cual le llevó a advertir que

Es imposible someter semejantes cuentos a la crítica: éstas no son las visiones de un espíritu poético; tampoco tienen aquel enlace aparente que los extravíos de la demencia dejan algunas veces a las ideas de un loco: son los sueños de una cabeza débil con el delirio de la calentura, que pueden un momento excitar nuestra curiosidad por su rareza y extravagancia, o nuestra sorpresa por su originalidad, pero jamás más allá de una atención pasajera; y en verdad las inspiraciones de Hoffmann se parecen tan frecuentemente a las ideas producidas por el uso inmoderado del opio, que creemos tenía más necesidad de los auxilios de la medicina, que de los consejos de la crítica (pp. 46-47).

Podemos pensar, por lo tanto, que los críticos españoles que dieron crédito a las palabras de Scott, comprendieron también de manera errónea lo fantástico «hoffmanniano», lo que les llevó con toda seguridad a pensar que dicho género era sinónimo de extravagante y sin sentido, algo poco apropiado para una idea de literatura fundamentalmente realista, que se pretendía que fuese moralmente correcta y educadora del individuo.

Y quizás esta concepción equívoca de lo fantástico podría explicar también la forma en que muchos escritores españoles entendieron y plasmaron lo fantástico en sus obras. Como veremos después, muchos de los relatos parecen compuestos guiándose por lo expuesto por Scott, por lo que el subtítulo de «cuento fantástico»

⁴⁶⁵En la versión española del artículo de Scott el cuento es titulado «El reloj de arena», traducción que surge de un claro error: confundir «sablère» —arenero— con «sablier» —reloj de arena—.

con que se les bautiza no es más que un mero indicador de la presencia de situaciones extrañas y sin sentido, que tratan de sorprender al lector sin más.⁴⁶⁶ Otras veces, dicho subtítulo hace referencia al carácter simplemente alegórico u onírico de dichas narraciones.

Así pues, lo que hizo Scott no fue otra cosa que reprobador la nueva tendencia fantástica surgida con los cuentos de Hoffmann, género del que llega a afirmar que, a pesar de gozar de fama en Alemania (justificada, según él, por lo extraño del gusto germano),⁴⁶⁷ no iba a tener ningún éxito en otro país y en otra lengua. Su predicción, como sabemos, no fue nada acertada.

La segunda parte de su artículo está gobernada por los intereses personales de Scott y por una voluntad claramente desprestigiadora de la obra y la persona de Hoffmann, y para ello recurre al biografismo como arma para interpretar ambas. Así, Scott justifica la «extraña» y «equivocada» inspiración del autor alemán basándose en las anomalías temperamentales de su carácter, en los trastornos mentales que, según él, padecía (como hemos visto, llega a comparar la fantasía de Hoffmann con los efectos del consumo desmedido de opio):

fue hombre de un talento singular; era a un tiempo poeta, dibujante y músico; pero por desgracia su temperamento hipocondríaco le condujo siempre a los extremos en todo lo que emprendió; así es que su música no fue más que un conjunto de sonidos extraños; sus diseños, caricaturas; y sus cuentos, como él mismo dice, extravagancias. [...]. Esta continua mudanza de ocupaciones inciertas, esta existencia errante y precaria produjeron sin duda su efecto en un espíritu particularmente susceptible de exaltación o desaliento, e hicieron más variable aún su carácter, ya demasiado inconstante. *Hoffmann sostenía también el ardor de su carácter con libaciones muy frecuentes*, y la pipa, su fiel compañera, le envolvía en una atmósfera de vapores; hasta su exterior indicaba irritación nerviosa: era de poca estatura, y sus miradas fijas y bruscas, que se entreveían al través de sus melenas negras y espesas, engañaban, pues no hacían sino traición a aquella especie de desorden mental que parece le ocupaba cuando escribía en su diario, aquel *memorandum* que no se puede leer sin experimentar los espeluzos [*sic*] del horror (pp. 17-19; la cursiva es mía).

No queremos decir que la imaginación de Hoffmann fuese viciosa o corrompida; sino solamente que era una imaginación destemplada, o sea desarreglada, y que tenía una inclinación desgraciada a las imágenes horribles y aflictivas. Por esta causa era

⁴⁶⁶ Así sucede, por ejemplo, con los textos que forman, según la clasificación que más adelante expondré, el grupo de lo pseudofantástico grotesco.

⁴⁶⁷ Como demuestra la afirmación de Scott, la valoración de lo alemán como «extraño» no era patrimonio de las letras españolas. Ya vimos páginas atrás cómo Madame de Staël, en su celebre *De l'Allemagne*, describió en términos parecidos el paisaje, el carácter y la literatura alemanes.

perseguido, particularmente en sus horas de soledad y de trabajo, por la aprensión de algún peligro indeterminado de que se creía amenazado; y su reposo se alteraba por los espectros y apariciones de toda especie, con cuya descripción había llenado sus libros, y que su imaginación sola había inventado, como si hubiesen tenido una existencia real y un verdadero poder sobre él. El efecto de estas visiones era frecuentemente tal que durante las noches, que consagraba algunas veces al estudio, tenía costumbre de hacer levantar a su mujer y sentarse cerca de él para protegerle con su presencia contra los fantasmas que él mismo había conjurado con su exaltación.

Del mismo modo el inventor, o a lo menos el primer autor célebre que introdujo en su composición lo *fantástico* o lo grotesco, estaba tan próximo a un verdadero estado de locura, que temblaba delante de los mismos fantasmas de sus obras (pp. 31-32).

Y después de analizar su estilo y de comentar, superficialmente, como ya advertí, algunos de los relatos de Hoffmann, Scott concluye su artículo con las siguientes palabras:

[sus] obras, tales como existen hoy, deben ser consideradas menos como un modelo que deba imitarse, que como una advertencia saludable del peligro que corre un autor que se abandona a los desbarros y descarríos de una demente imaginación (p. 48).

La descripción que hace Scott de la personalidad de Hoffmann, de su alcoholismo y de su perturbación mental, fueron, como hemos visto en apartados interiores —tanto de la crítica positiva como de la negativa—, lugares comunes en las reseñas y valoraciones que algunos críticos y escritores españoles hicieron de sus obras.

Se puede suponer, por tanto, que fue Scott quien popularizó esa imagen de persona extravagante y alcohólica que Hoffmann adquirió en España. Y digo esto porque la visión que se dio en Francia fue bastante diferente,⁶⁸ según se puede

⁶⁸Aunque también hubo algunas voces que censuraron el arte fantástico de Hoffmann. Así, el barón de Mortemart-Boisse, en su traducción de la balada *Lenore*, de Bürger, publicada en 1830 en la *Revue de Deux Mondes*, la presentaba haciendo la siguiente valoración: «Bürger semble devoir, sous plusieurs rapports, mériter la préférence sur Hoffmann. Ses compositions ont presque toujours un but moral, ostensible ou caché, et son talent n'est pas, comme celui de son rival, un lévergondage mental sans but, et quelquefois sans méthode» (cito de Escobar 1989:45). Resulta interesante comprobar que Bürger destaca sobre Hoffmann por el «objetivo moral» de su texto frente al «desenfreno mental sin objeto y sin método» de Hoffmann. Es cierto que la balada tiene un cierto contenido moral, si entendemos la muerte de Lenore como castigo a su «blasfemia» (recuérdese que la protagonista manifiesta su desconfianza en la religión al criticar al cielo por no

comprobar en los numerosos artículos dedicados a su obra. El primero en hablar de Hoffmann en el país vecino fue Jean-Jacques Ampère en un artículo publicado en *Le Globe* el 2 de agosto de 1828 («Compte rendu d'Hoffmann's Leben und Nachlass, ouvrage de Hitzig (Berlin, 1822)»). En él, y basándose en la biografía escrita por Julius-Edouard Hitzig, Ampère señala que Hoffmann fue consejero de justicia del Tribunal Supremo de Berlín, así como compositor y director de orquesta, describiéndolo como un hombre de vigorosa imaginación pero claro de espíritu, melancólico y amargo, pero de verbo extravagante y bufón... y bebedor. No se trata, claro está, de hacer aquí un panegírico de Hoffmann, puesto que lo que realmente importa es su obra y no su estado mental o físico (¿qué importancia podrá tener eso en relación al valor literario de sus obras?), pero la contraposición de las opiniones de Scott y Ampère demuestra claramente la voluntad censora del primero, así como el éxito que sus opiniones tuvieron entre un gran sector de la crítica española de la época. Lo más sorprendente del caso, pese a todo, es que el artículo de Scott fuese utilizado como prólogo de la primera edición francesa de los cuentos fantásticos de Hoffmann.⁴⁶⁹

Jean-Jacques Ampère, a diferencia de Scott (cuyo artículo está motivado por una clara voluntad escarnecedora de la obra y la figura de Hoffmann), desvela con total lucidez los motivos que explican el cambio que supuso la aparición del relato fantástico alemán y la consiguiente evolución del género (reflejo del nuevo gusto del público por ese tipo de relatos). Como demuestra Ampère, la narrativa gótica aburría al lector por la continua repetición de clichés, por su

appareil convenu de spectres, de diables, de cimetières, que l'on accumule dans ces ouvrages sans produire aucun effet; rien de plus fatigant que ces terreurs à froid, ces peurs sans rassis, ces lieux communs de l'horreur, ces visions qu'on a vues partout...

Frente a eso, Hoffmann planteaba una nueva forma de concebir el género, introduciendo lo sobrenatural en la vida real. Sus relatos muestran

escuchar sus oraciones). Este contenido religioso-moral será reivindicado por muchos autores españoles en sus composiciones fantásticas. Recuérdense a tal efecto las ideas expuestas por Zorrilla en el prólogo que precede a su leyenda «La Pasionaria» (1840), en las que aboga por la fantasía religiosa frente a la «locuras y sueños de una imaginación descarriada» como la de Hoffmann.

⁴⁶⁹Castex [1951a:48] señala que fue una imposición del editor Renduel, «soucieux de chercher une caution illustre pour cette aléatoire entreprise».

un ordre de faits placé sur les limites de l'extraordinaire et de l'impossible, de ces faits comme presque tout le monde en a quelques-uns à raconter, et qui font dire dans des moments d'épanchement: *Il m'est arrivé quelque chose de bien étrange*. N'y a-t-il pas les songes, les presentiments que l'événement a vérifiés, les sympathies, les fascinations, certaines impressions indéfinissables? Hoffmann excella à faire entrer ces choses dans ses étonnants récits; il tire un parti prodigieux de la folie, de ce qui lui ressemble, des idées fixes, des manies, des dispositions bizarres de tout genre que développent l'exaltation de l'âme ou certains dérangements de l'organisation. La liaison même du récit, son allure simple et naturelle, a quelque chose d'effrayant qui rappelle le délire tranquille et sérieux des fous. Du sein de ces événements qui ressemblent à ceux de tous les jours sortent, on ne se sait comment, le bizarre et le terrible.⁴⁷⁰

Ampère, alejándose en su exposición de presupuestos morales e ideológicos y ciñéndose a lo puramente literario, demuestra que lo fantástico «hoffmanniano» es esencialmente interior y psicológico, y se desarrolla en ambientes cotidianos próximos al lector, provocando, de ese modo su extrañeza y temor al plantearse la idea de lo inexplicable en el seno de su realidad habitual.

Otros críticos, como Saint-Marc Girardin,⁴⁷¹ Duvergier d'Hauranne⁴⁷² y Sainte-Beuve,⁴⁷³ coincidieron con Ampère en sus interpretaciones de la obra de Hoffmann al destacar la oportunidad del cambio que suponía para la literatura fantástica la nueva vía abierta por sus relatos, donde «de fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar et de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs» (Castex 1951a:8). Algunos de los grandes maestros franceses del género destacaron también la importancia fundamental de la obra de Hoffmann y de su influencia sobre el relato fantástico a partir de los años 30, como es el caso de Charles Nodier («Du fantastique en littérature», *Revue de Paris*, noviembre de

⁴⁷⁰«Hoffmann», *Le Globe*, 2 de agosto de 1828; cito de Castex [1951a:6-7].

⁴⁷¹Véase el *Journal des Débats*, julio de 1829 (cf. Castex 1951a:51).

⁴⁷²Véanse *Le Globe*, 26 de diciembre de 1829 (cf. Castex 1951a:6).

⁴⁷³Véase *Les Premiers Lundis* (1830) (cf. Castex 1951a:10).

1830)⁴⁷⁴ y de Théophile Gautier («Contes d'Hoffmann», *La Chronique de Paris*, 14 de agosto de 1836).

Gautier, por ejemplo, muestra en su artículo con qué habilidad Hoffmann va acumulando detalles familiares, creando la ilusión de lo real, a la vez que angustia al lector con los elementos inexplicables que introduce en esa realidad cotidiana. Gautier subraya la diferencia entre ese tipo de maravilloso que «à toujours un pied dans le réel» y lo maravilloso inconsistente de las «féeries».⁴⁷⁵ También hace hincapié en la casi inexistencia de elementos demoníacos y espectaculares, puesto que en la mayoría de sus narraciones Hoffmann consigue ese efecto sobrecogedor antes señalado a través de imágenes de la vida cotidiana.

Ampère y el resto de críticos franceses citados, tal y como hará también el español Gil y Carrasco en su reseña de 1839,⁴⁷⁶ demuestran que en los relatos de Hoffmann subyace algo más que ese simple desvarío de la imaginación al que los reduce Scott en su artículo. Como señala Romero Tobar [1995:235], «la explicación biografista y el rechazo [de Scott] del empleo abundante de los mecanismos que producen el efecto maravilloso suponen una radical atenuación del deslumbrante efecto intranquilizador, el *unheimlich* que Freud veía en los cuentos de Hoffmann. Esta postura prestó argumentos de prestigio a los escritores españoles que fundaban su escritura en la representación de la realidad directamente observada (Mesonero, Ayguals...) o en la reconstrucción de un receptor *naïf* entregado sin reservas al *maravilloso cristiano* o al ámbito de la cultura popular (Zorrilla, Fernán Caballero, Antonio de Trueba...)».

En relación a esta última afirmación de Romero Tobar, ya pudimos comprobar cómo Zorrilla, en el prólogo a su leyenda *La Pasionaria*, aceptaba lo maravilloso cristiano, a la vez que rechazaba el fantástico puro de Hoffmann, donde el lector es enfrentado con lo sobrenatural sin amparo posible. Es evidente, que el público debía sentirse más seguro y no dudaba en creer en un fenómeno sobrenatural si éste era de origen religioso y/o legendario. Como advierte Sebold [1994:xxiii-xxiv]:

⁴⁷⁴Existe traducción española: «Sobre lo fantástico en literatura», recogida en Charles Nodier, *Cuentos visionarios*, Siruela, Madrid, 1989, pp. 445-474.

⁴⁷⁵Cito de Castex [1951a:87-88].

⁴⁷⁶«Cuentos de E. T. A. Hoffmann vertidos al castellano por don Cayetano Cortés», *El Correo Nacional*, núm. 424, 16 de abril de 1839.

La poética fantástica de Zorrilla representa una variante muy original de la habitual en el género moderno, por cuanto con él creemos *directamente* en la superstición en torno al suceso maravilloso. Tácitamente, el poeta cuenta con el escepticismo del mundo moderno para que el lector individual dude de la autenticidad de lo narrado lo suficiente como para que su miedo sea solamente literario y no de tipo paralizador, como el de los supersticiosos de otros siglos. Más aquí no interviene ningún intento de frío examen científico del acontecimiento sobrenatural a manos de un narrador o personaje escéptico que, tras resistirse a ello, se declara por fin vencido ante la fuerza foránea. Digo que no hay nada de esto en el texto de las *leyendas zorrillescas*, por la sencilla razón de que en éstas se busca por medios puramente poéticos la restauración de la fuerza arrolladora con que reinaba la superstición en tiempos más sencillos. Quiere decirse que Zorrilla, en la dialéctica entre aceptación y rechazo de lo maravilloso que es normal en el género fantástico, se pondrá siempre del lado de la primera, sin reconocer, de hecho la existencia de tal dialéctica. [...] Por lo tanto, no tiene aquí cabida ninguna el minucioso realismo descriptivo que estamos acostumbrados a encontrar en la narrativa fantástica postilustrada. En el nivel del texto no se cuestiona ni se analiza el elemento sobrenatural.

A pesar de lo afirmado por Sebold, yo creo que Zorrilla sí que reconoce dicha dialéctica al plantearse las dos maneras posibles de tratar lo sobrenatural: lo fantástico puro (a lo Hoffmann) y lo maravilloso cristiano. En su exposición, Zorrilla defiende una forma tradicional de ver lo fantástico (la legendaria), en la que los prodigios se explican por intervención divina o diabólica y no producen escándalo ni provocan incertidumbre alguna sobre la naturaleza del hecho.

No es extraño, pues, que algunos críticos llegasen a distinguir entre un fantástico moralmente correcto como el de *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro («obra de un entendimiento sano y de un juicio recto», según se indicaba en la crítica publicada en la *Revista de España*, 1866) y las inequívocas manifestaciones del «delirio de la fiebre o de la embriaguez» que representaban los relatos de Hoffmann y Poe.

2.5.2. La *competencia literaria* de los críticos españoles

Junto a la decisiva influencia del artículo de Scott, creo que es necesario recurrir a otro aspecto para intentar explicar las causas que motivaron una gran parte de las críticas negativas. Me refiero al problema, ya anunciado en páginas precedentes, de la *competencia literaria* de nuestros críticos. Vistas las opiniones que

se vertieron acerca de lo fantástico, y vista también la definición más aceptada del género, puede deducirse que buena parte de los críticos españoles no comprendieron bien lo fantástico por faltarles la competencia necesaria para enfrentarse a tales obras (sobre todo a las de Hoffmann, mediatizadas por la valoración que de ellas hizo Scott).

Antes de seguir con mi reflexión quiero detenerme en el concepto de competencia literaria, al que ya he recurrido en otros apartados de mi tesis, para solventar posibles confusiones en relación a dicho término. Como sabemos, todo lector está marcado por una cultura, unos valores, una ideología, una competencia literaria, etc., que influyen sobre su lectura e interpretación de los textos. Por competencia literaria entiendo lo que Iser [1980:81] denomina «repertorio literario», es decir, las lecturas previas que forman parte del horizonte de expectativas (Jauss 1971) del lector, así como su habilidad interpretativa, derivada de dicho repertorio y de su formación intelectual. Recuérdese que el horizonte de expectativas es el sistema o estructura de expectativas que un individuo lleva consigo al enfrentarse a un texto. Y en la conformación de dicho horizonte de expectativas intervienen tanto factores literarios (la competencia literaria) como extraliterarios, es decir, implicaciones de tipo moral, religioso, social, económico, e incluso también nacional. Todo ello compone lo que Gadamer [1977] denominó «prejuicios», que se transmiten por la tradición.

Y el texto también aporta su propio horizonte, condicionado por sus características formales (estructura, género), temáticas e, incluso, ideológicas. Así, Jauss [1992:17], advierte que «las dos partes de la relación texto-lector [...] tienen que ser diferenciadas, organizadas e interpretadas como dos horizontes diferentes: el literario interno, implicado por la obra, y el entornal, aportado por el lector de una sociedad determinada». Es decir que cuando un lector se enfrenta a la lectura de una obra, se encuentra en posesión de un conocimiento previo sobre la realidad genérica a la que esa obra pertenece, y, por su parte, la obra está dotada de una serie de símbolos y señales, en gran parte identificables por el hecho de pertenecer al horizonte de expectativas en que se mueve el lector. Pero no podemos olvidar que cada texto presupone un tipo de lector (lo que Iser 1972 denomina «lector implícito») y que no todos los lectores, por tanto, están preparados para enfrentarse a la lectura de cualquier obra literaria. La acogida de una obra en los

distintos momentos históricos depende, por consiguiente, de la correspondencia entre el papel que la obra traza para el lector y la naturaleza del público real. Leer es siempre un acto histórico, lo que significa que el papel del lector evoluciona a través del tiempo y es determinado por las exigencias y condiciones tanto de la obra como del ámbito cultural contemporáneo a la publicación. Debemos tener en cuenta, que tanto la competencia lingüística como la literaria y cultural se transforman con el tiempo. Así, por ejemplo, un texto requiere actividades distintas de su lector al principio y al final del siglo XIX.

Con esta breve digresión trato de justificar teóricamente la siguiente afirmación: la expansión del género fantástico (sobre todo a partir de Hoffmann) superó la competencia literaria de un buen sector de la crítica, que no logró ir más allá de una lectura superficial de las obras y, por tanto, que no llegó a comprender las profundas implicaciones de lo fantástico en su dialéctica con lo real. En ello convergen diversas causas: por un lado, el retraso con el que llegó la novela gótica a España y la falta de un repertorio adecuado de lecturas para enfrentarse a dicho género; y, por otro, la formación académica de dichos críticos.

Examinemos el primero de estos aspectos, es decir, el retraso con el que llegó la novela gótica a España y, sobre todo, el modo en cómo llegó. Tal y como vimos en el capítulo III, las traducciones de novelas góticas de carácter sobrenatural —que son las que verdaderamente nos importan en relación al género fantástico— se redujeron a *The Monk*, de Lewis (traducida en 1821), así como a algunas obras de Christiane Benedicte Naubert, Pigault-Lebrun, el vizconde d'Arincourt o Frédéric Soulié. El resto de la producción gótica extranjera que llegó a nuestro país responde a la vía planteada por Ann Radcliffe y Clara Reeve, es decir, la de lo sobrenatural explicado. A eso hay que unir la traducción de diversos textos de corte macabro y terrorífico como las novelas de inspiración gótica de Victor Hugo.

Esto significa que hasta la llegada de Hoffmann a nuestro país, que coincide con la publicación de los primeros relatos legendarios y góticos españoles, el lector que no conocía, o no podía consumir en su lengua original algunas de las obras fantásticas publicadas hasta ese momento, tenía un pobre bagaje «fantástico» para enfrentarse con los relatos del autor alemán.

El salto que supone pasar de los cuentos de terror tradicionales (los «cuentos de vieja») o los cuentos maravillosos de inspiración tanto oriental como folklórica (que, como sabemos, no pertenecen al ámbito de lo fantástico), a los relatos breves de corte gótico sobrenatural y, sobre todo, a la revolución que supuso para el género la aparición de la obra de Hoffmann, sin pasar por la reflexión acerca de lo sobrenatural contenida en las novelas de Walpole o Maturin, tuvo que afectar a la comprensión de las posibilidades que lo fantástico ofrecía, más allá de su superficie aterradora y/o extraña, como vía alternativa de conocimiento de la realidad y del yo. Por el contrario, las historias de Hoffmann debían aparecer ante sus ojos —y así sucede con la mayoría de críticas, tanto positivas como negativas, que hemos visto— como extravíos de una mente enferma, extravagancias de un loco o de un drogadicto. Los lectores, que no habían asistido (comprendido) a la transgresión de lo real postulada por la novela gótica sobrenatural, difícilmente podían aceptar que se narrasen cosas que alteraban su percepción de la realidad cotidiana, su sentido de la verdad.

Por lo tanto, la idea de que un fenómeno sobrenatural pudiese introducirse en la realidad no entraba dentro del *horizonte de expectativas* de buena parte de nuestros críticos, por carecer estos de los precedentes literarios necesarios. Es cierto, como vimos, que había un gusto bien extendido por lo sobrenatural en el teatro y en otras manifestaciones artísticas (música y pintura), pero se trataba de un juego con lo irracional que establecía una clara frontera entre éste y la realidad (pensemos, por ejemplo, que el componente ficcional del teatro es, por decirlo de algún modo, más evidente que el narrativo: el espectador está más «seguro» ante lo sobrenatural que el lector de un cuento fantástico). Hoffmann y los autores de los años 30 dinamitaron dicha frontera, rompieron ese cordón de seguridad ante lo sobrenatural, introduciéndolo en la realidad cotidiana del lector. Y eso era incomprensible para muchos críticos, puesto que su «repertorio literario» no daba razón de semejante posibilidad. El lector exigido por los relatos de Hoffmann no se correspondía con la formación literaria de muchos críticos españoles. Pensemos que cada texto presupone en su lector ciertas habilidades inferenciales exigidas por el género al cual pertenece. Es decir, las convenciones literarias que caracterizan a cada género son elementos necesarios en la interacción entre texto y lector, puesto que establecen los parámetros que permiten la comunicación. Si dichas

convenciones son desconocidas o incomprensibles para el receptor, la comunicación entre la obra y el lector se verá afectada irremediablemente. Es evidente, pues, que las convenciones de género determinan tanto la escritura como la lectura. Así pues, como ya señalé, la acogida de una obra en los distintos momentos históricos depende, por consiguiente, de la correspondencia entre el papel trazado para el lector por dicha obra y la naturaleza del público real.

Claro que a esta explicación puede objetársele el hecho de que, a pesar de semejantes valoraciones negativas, Hoffmann tuvo una excelente acogida entre los lectores españoles, a juzgar por el gran número de traducciones publicadas. Claro que también podría pensarse que el público disfrutaba con éstas obras tan sólo por las extrañas situaciones en ellas narradas, sin penetrar en el verdadero sentido que éstas podían tener. Pero ésta es una cuestión imposible de resolver, puesto que sólo conocemos las valoraciones expuestas por los críticos, lectores privilegiados que no representan a la totalidad del público lector.

La falta de competencia literaria va unida a un otro aspecto fundamental, que, como dije, tiene que ver con la formación de un sector importante de la crítica y con el clima cultural que se respiró en España durante buena parte del siglo XIX. Formados en los rígidos preceptos neoclásicos de la verosimilitud «realista» y de la exigencia de moralidad y didactismo, es evidente que sus juicios sobre lo fantástico conducían irremediablemente a su censura. Era imposible que dicha literatura fuera, en sus inicios, bien recibida y, sobre todo, comprendida. Lo fantástico, tanto en su manifestación gótico-sobrenatural como en la nueva elaboración hoffmanniana, revelaba todo lo misterioso e inexplicable que subyacía bajo la realidad en la que el lector vivía (tanto en el exterior como en el interior de su mente), todo aquello que permanecía oculto detrás de la normal apariencia de lo cotidiano. Sin embargo, una gran parte de nuestros críticos, marcados por dicha formación y por una limitada competencia literaria en relación a lo fantástico, redujeron el género a un mera efusión de elementos extraños y grotescos, producto de una mente enferma o alcoholizada, lo que supuso minimizar su contenido transgresor, que es lo que verdaderamente define al género fantástico.

Todo esto se tradujo, como enseguida veremos, en el campo de la creación, en un enorme retraso en el cultivo de lo fantástico «hoffmanniano». Es verdaderamente significativo que los autores de la primera mitad del siglo se

muevan fundamentalmente en el ámbito de lo legendario y lo gótico, dos formas más «comprensibles» de enfrentarse a lo sobrenatural: la primera, por su inspiración tradicional y, sobre todo, por su especial estructura y tratamiento de lo sobrenatural (*vid.* cap. I y el análisis que llevo a cabo en páginas posteriores), que no suele generar ningún conflicto en el lector (o, por lo menos, no comparable al provocado por lo fantástico «hoffmanniano»); y la segunda, también por su inspiración en temas tradicionales (y, por tanto, «asumidos»), como las apariciones fantasmales o los pactos satánicos, lo que unido a su ambientación en épocas lejanas (como sucede también en lo legendario), facilita su recepción en comparación con los textos de Hoffmann.

La recepción de la obra de Edgar Allan Poe fue, sin embargo, mucho menos problemática. Por un lado, los críticos ya se habían habituado a las efusiones fantásticas de Hoffmann, cuya influencia, además, había empezado a notarse en las obras de algunos escritores españoles; por otro, la intensificación del realismo y del componente científico que muestra la obra del autor americano —coincidente con la nueva estética literaria y con un positivismo cada vez más extendido en el panorama científico y cultural de la época—, hacían mucho más fácil el consumo de sus relatos, si los comparamos con el de las narraciones de Hoffmann.