

EL CUENTO FANTÁSTICO ESPAÑOL 1939-1975

©PEDRO FERNÁNDEZ RIQUELME

TESIS DE LICENCIATURA. AÑO 2000

DIRECTORA: ANA LUISA BAQUERO ESCUDERO

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ÍNDICE

1- INTRODUCCIÓN.	3
2- CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE EL GÉNERO FANTÁSTICO	5
3- EVOLUCIÓN DEL CUENTO FANTÁSTICO.....	21
4- CARÁCTER REALISTA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA	34
5- SITUACIÓN DE LA NARRATIVA EN LA DICTADURA.....	43
6- EL CUENTO FANTÁSTICO ESPAÑOL: 1939-1975	58
7- ANÁLISIS DE LOS CUENTOS	61
7.1. Rafael Dieste.	
7.2. Gonzalo Torrente Ballester.	
7.3. José María Sánchez-Silva.	
7.4. Noel Clarasó.	
7.5. Rosa Chacel.	
7.6. Felipe Ximénez de Sandoval.	
7.7. Max Aub.	
7.8. Alonso Zamora Vicente.	
7.9. Ramón J. Sender.	
7.10. Ana María Matute.	

7.11. Alfonso Sastre.

7.12. Gonzalo Suárez.

7.13. Francisco García Pavón.

7.14. Joan Perucho.

7.15. Juan Benet.

7.16. Anxel Fole.

8- CONCLUSIONES111

9- BIBLIOGRAFÍA.....114

INTRODUCCIÓN

En el presente estudio hemos pretendido un primer acercamiento de carácter histórico-literario al cuento fantástico en la dictadura franquista. Ardua tarea, pues exige acercarse a tres conceptos problemáticos de la literatura: caracterización de la especie narrativa cuento, delimitación genérica de lo fantástico y conexión literatura-sociedad de una época tan difícil socialmente como brillante para nuestras letras. La literatura fantástica cultivada por nuestros autores es de naturaleza heterogénea y no se adapta fácilmente a las posturas tradicionales de diversas corrientes teóricas y metodológicas. Por este motivo, hemos creído oportuno reflexionar sobre aspectos genéricos que nos sirvan de apoyatura para mostrar, analizar y reseñar los cuentos fantásticos españoles seleccionados, pero sin debatir cuestiones que nos alejen de nuestro objetivo literario.

No satisfechos con ese reto, hemos decidido rebatir las teorías tradicionales que afirman el único sentido realista de nuestra literatura. El trabajo intentará demostrar que todas las épocas y corrientes literarias tuvieron su parte de producción fantástica, cada una con sus especiales características (didactismo, religiosidad, sátira, exilios...).

Muy pocos estudiosos se han dedicado a investigar la literatura fantástica española, lo que empobrece nuestra historia literaria.

A falta de material teórico donde apoyarse, hemos tenido que profundizar demasiado personalmente y arriesgarnos con ciertas afirmaciones, algo atrevidas para un estudio de estas características, que esperamos el lector sabrá tolerar.

**CONSIDERACIONES
GENERALES SOBRE EL GÉNERO
FANTÁSTICO**

Delimitar el género fantástico continúa siendo una tarea tan compleja como posiblemente infructuosa. Acotar, clasificar o etiquetar comporta siempre un peligroso grado de reduccionismo, que el fantástico, más que otros géneros clásicos que perviven en la literatura contemporánea, ha intentado siempre combatir a partir de unos códigos de identidad flexibles que se refuerzan en el acto de escribir de una manera concreta, de ver y transformar la realidad.

Sin entrar en profundidad en la relación literatura – realidad, sí nos gustaría asentar algunos términos fundamentales. Al hablar de literatura fantástica como género, hablamos en términos inequívocamente literarios: mimesis y fantasía.

Al hablar de mimesis, Aristóteles¹ afirmaba que lo peculiar del contenido ficcional artístico consiste en un modo de re-conocimiento, frente al tipo de ampliación científica de la experiencia como conocimiento. A través del discurso literario reconocemos en el texto artístico formas de la realidad; estas formas reales se hacen patentes tanto en construcciones ficcionales verosímiles como en las no verosímiles, si bien en aquéllas su presencia es más densa. Estas reflexiones fundacionales han sido seguidas y matizadas por los principales teóricos. Así, T. Van Dijk² afirmaba en 1976:

El concepto de arte como mimesis o reproducción artística de la realidad implica el principio imaginativo de la ficcionalidad.

La mimesis o imitación de la realidad que el realismo literario pretendía con la máxima objetividad es sólo una ilusión ficticia, creada por la cualidad de la ficción que

¹ Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 51-52.

² Van Dijk, Teun, *Pragmatics and language and literature*, Amsterdam, North Holland, 1976.

conocemos como “verosimilitud”. En efecto, lo verosímil no es algo equivalente a lo verdadero sino que, como lo caracteriza Paul Ricoeur³, es también apariencia de verdad.

El realismo es también parte de la convención inherente de la ficción, según A. García Berrio⁴:

La ilusión del realismo artístico, incluso de aquéllos [artistas] plásticos o literarios de vocación más naturalista, no deja de ser un producto del relativismo convencional atendido a reglas sintácticas y semánticas de la construcción textual.

Él defiende el efecto estético del realismo pero lo acusa de limitado:

La acumulación de detalles descriptivos para lograr una representación plástica exhaustiva de los referentes reales se revela como imposible e indeseable; sería agotador e inviable. Sobre la escueta selección de rasgos característicos provistos por el texto, los lectores proyectan la reconstrucción imaginativa de objetos, lugares y personajes de ficción, por semejanza con aquellos otros a los que se extiende su propia experiencia real.⁵

³ Ricoeur, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1982. Edición española: *Tiempo y relato*, Madrid, Cristiandad, 1983-86, volumen II, p. 26.

⁴ García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 435.

⁵ *Ibidem*.

Productor y lector establecen el modelo de mundo en el texto. Cercano a la teoría de los mundos posibles se encuentra Tomás Albaladejo al diferenciar tres tipos de “mundo”: verdadero, ficcional verosímil y ficcional no verosímil:

Los modelos del mundo de lo verdadero están formados por instrucciones que pertenecen al mundo real efectivo, por lo que los referentes que a partir de ellos se obtienen son reales.⁶

Al entrar en la ficción hablamos ya en términos específicamente literarios:

Los modelos de mundo de lo ficcional verosímil contienen instrucciones que no pertenecen al mundo real efectivo, pero están construidas de acuerdo con éste; por último, los modelos del mundo de lo ficcional no verosímil los componen instrucciones que no corresponden al mundo real efectivo ni están establecidas de acuerdo con dicho mundo.⁷

Albaladejo concluye afirmando que ambos modelos de mundo (ficcional verosímil y ficcional no verosímil) implican la construcción de un mundo distinto del real efectivo. Por tanto, la verosimilitud se mantiene dentro del propio marco de la obra ficcional.

García Berrio diferencia entre formas de la fantasía y formas de la imaginación:

⁶ Albaladejo, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, p. 53.

*Como las secuelas fantásticas de la periferia connotativa y de la experiencia, también las construcciones peculiares y de la ficción realista actúan dentro de la cooperación con los datos conscientes y asociativos de la razón y el juicio. La regulación fantástica de las entidades ficcionales y su enjuiciamiento como reales o irreales, verosímiles o inverosímiles, posibles o imposibles, es práctica combinada de la imaginación con la experiencia cognoscitiva. La semántica de la ficción, realista o fantástica, pasa por el control cooperativo de la fantasía por parte de la experiencia consciente.*⁸

Tzvetan Todorov⁹ supuso un punto de inflexión en los estudios sobre el género fantástico. Sus teorías son válidas para la literatura gótica y decimonónica pero no sirven para el cambio que inauguró Kafka en 1914 con *La metamorfosis*. Todorov niega la posibilidad de que una lectura de lo fantástico pueda ser poética o alegórica, como lo son algunas obras que analizaremos en el presente trabajo. Muchas son las objeciones al respecto. Para Edelweis Serra, no es en absoluto pertinente excluir del cuento fantástico contemporáneo la figuración alegórica o simbólica, lo cual no implica la pretensión de que el cuento fantástico se convierta en parábola moral, filosófica o teológica. Escribe esta autora:

⁷ Ibidem, p. 54.

⁸ García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 454.

⁹ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972.

La alegoría, el símbolo en el cuento fantástico de hoy surgen implícitamente del texto literario en tanto discurso polisémico actualizado en la recepción del lector.¹⁰

En el cuento contemporáneo, la alegorización no entraña factores didácticos, de manera que, frente a la explícita alegoría medieval, el simbolismo que se desprende de las obras de nuestro siglo es fundamentalmente ambiguo y sugeridor. Estas obras, por tanto, pertenecen al ámbito fantástico.

La fantasía es un elemento de la ficción. No importa si se aborda como la forma de articular el discurso o por la naturaleza sobrenatural de los hechos de la trama. Ambas posturas pertenecen al género fantástico. El tema puede ser fantástico pero representar una opinión sobre la realidad histórica en la que el autor se mueve. La literatura fantástica es hija de su tiempo.

García Berrio afirmó que:

*(..) incluso la instrumentalización menos verista o más burlona e irónica como la de las visiones sociales en *El diablo cojuelo* o *Los sueños de Quevedo* propondrían ejemplos por sí mismos sin duda trascendentales de la implicación, sobre las ficciones menos verosímiles y más puramente fantásticas, de concreciones míticas decisivas.¹¹*

¹⁰ Serra, Edelweis, "El cuento fantástico", en VALLEJO, Cathalina V. de (coord.), *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Universal, 1989, pp. 224-241.

¹¹ García Berrio, op.cit., p. 459.

Varios estudiosos hablan específicamente de literatura de reacción. Rosemary Jackson afirma:

Como cualquier texto de otra naturaleza, la literatura fantástica es producto de un contexto social y, a la vez, está determinado por él (...). Las formas adoptadas por la literatura fantástica están determinadas por diversas fuerzas que, en cada obra, se cruzan e interactúan de distinta manera. El reconocimiento de estas fuerzas supone la necesidad de situar a los autores en relación a determinados condicionamientos históricos, sociales, económicos, políticos y sexuales.¹²

Antonio Risco afirmaba, teniendo en cuenta la caracterización del lector, que la literatura fantástica será “lo que es considerado como tal por una sociedad en un momento dado”¹³. Jackson añadía al respecto que lo fantástico está presente en autores tan diferentes como Petronio, Poe o Pynchon, evolucionando y presentándose de formas diferentes según las diversas condiciones históricas de dichos autores. El crítico Franz Rottenstein especifica aún más:

La moderna literatura fantástica es una reacción a la sociedad industrial y sus presiones. No es casualidad que este tipo de literatura haya surgido en la Inglaterra del siglo XIX, el país que primero experimentó la presión de la industrialización.¹⁴

¹² Jackson, Rose Mary, *Fantasy, the Literature of subversion*, Londres, Methuen, 1981, p. 47.

¹³ Risco, Antonio, *La literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987, p. 13.

¹⁴ Rottenstein, Franz, apud David Pringle, *Fantasia: las cien mejores novelas*, Barcelona, 1995, p.17.

De hecho, sus principales representantes rechazaban su época (Mary W. Shelley, Lewis y, más tarde, Tolkien).

Es evidente que ha quedado atrás el desprecio al género fantástico, catalogado como literatura menor y de evasión. Es, como decía Bioy Casares, tan viejo como el miedo. El crítico español J.L. Guarner¹⁵ afirmó:

Es obvio que a través de lo fantástico el hombre ha querido siempre liberarse de muchas de sus obsesiones; lo fantástico ha de constituir, el día de mañana, un documento inapreciable acerca de nuestros miedos, ambiciones y nuestras esperanzas de hoy.

En su defensa sale también uno de los grandes teóricos de la literatura, dilucidando sobre aspectos intelectuales y mentales. Así, afirma García Berrio:

Parece indudable, por tanto, que mediante el mecanismo psicológico del desdoblamiento ficcional fantástico, los hombres disponen de un poder de exploración y de descarga psíquica más flexible a su iniciativa voluntaria que los sueños, y tal vez no demasiado inferior a la capacidad liberadora de éstos en el caso de los mejores mitos literarios.¹⁶

Contrario a la consideración de lo fantástico como literatura de reacción fue J.L. Borges. Él llegó a cuestionar la misma realidad en *Otras inquisiciones*. Su concepción

¹⁵ Guarner, José Luis, *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969, p. 9.

amplia del término “fantástico” le permite abordar toda la humanidad en sus cuentos. El realismo literario le resultaba insuficiente para representar su especulación filosófica y su mirada a los problemas universales que acechan al hombre y ante los cuales no sabe cómo actuar. Sus cuentos son una perfecta mixtura de ficción y filosofía. Usó la ironía y la paráfrasis en su concepción de cuentos fantásticos:

Si llamamos realidad a la suma de todas las apariencias, toda literatura es real porque está incluida en esa suma. No es menos real que nuestros sueños y nuestras percepciones. Toda literatura es fantástica porque está hecha de símbolos y sueños.¹⁷

Julio Cortázar quiere rasgar la costra apariencial para que surja con toda la fuerza lo que se oculta tras ella:

Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. En mi caso la sospecha de otro orden más secreto y menos comunicable, y el fecundo descubrimiento de Alfred Jarry, para quien el verdadero estudio de la realidad no residía en las

¹⁶ García Berrio, op.cit., 1994, p. 459.

*leyes sino en las excepciones a esas leyes, han sido algunos de los principios orientadores de mi búsqueda personal de una literatura al margen de todo realismo demasiado ingenuo.*¹⁸

Julia Barella, en el excelente número monográfico de la revista *Anthropos*, aporta una percepción intelectual diferente del tema:

*La percepción de la literatura fantástica implica una manera de leer atenta a una consideración más compleja y global de la realidad, que es algo mucho más misterioso e incitante de lo que puede parecer a simple vista.*¹⁹

Toda ficción ofrece respuestas a preguntas universales: ¿Quién soy? ¿De dónde vengo? ¿Cuál es mi destino? La ficción mimética verosímil ofrece respuestas sociales. Particulariza y sólo entra en escena cuando la sociedad vive momentos de crisis. A este tipo de ficción le preocupa, principalmente, la clase social y las costumbres cotidianas. Habla sobre cómo encajar al hombre en una sociedad determinada. Así *El decamerón* marcó el paso de la Edad Media al Renacimiento, de la misma forma que el realismo decimonónico español daba cuenta de los cambios sociales, técnicos y morales en el final de siglo (Clarín, Galdós...).

Cuando esa época crítica ya ha pasado, desaparece la ficción mimética verosímil como corriente predominante. El realismo literario tiene la pretenciosa intención de mostrar la realidad tal y como es. De este modo, los referentes socialmente acordados muestran su pobreza para expresar la realidad del hombre.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, y Ernesto Sábato, *Diálogos*, Buenos Aires, Emecé, 1976.

La ficción no mimética ofrece respuestas psicológicas a las mismas tres preguntas. Resiste mejor el paso del tiempo que la ficción mimética verosímil, pues nos ofrece no un lugar en la sociedad sino en el tiempo y en el universo. A pesar de que el estado de recepción ha cambiado, nadie niega la grandiosidad de obras como *La Odisea*, *La Biblia*, etc.

Lo fantástico es una manifestación más del arte. Partimos de que la lengua no es realmente una forma de expresar nuestro conocimiento de la realidad. Al estar inscritos en una cultura dada, heredamos los conceptos y referentes de nuestros mayores, de la sociedad en que nacemos. El artista rechaza esa herencia y llega a la realidad por otros caminos. Rechaza los referentes comunes y expresa la realidad de otra forma.

El término “fantástico” ha sido definido por multitud de críticos literarios y escritores. Cada cual intenta dar su visión pero solamente difieren, en la mayoría de ocasiones, en pequeños matices que no impiden la comprensión y la síntesis en pocas líneas.

Actualmente se considera a Todorov como punto de inflexión en los estudios del género. A su estricta visión estructuralista se le ha opuesto, sobre todo, Ana M. Barrenechea, considerando que sus definiciones no son aplicables al realismo mágico de la literatura hispanoamericana.

De los estudios de Vax²⁰, Castex, Callois, Todorov y Risco se extrae una idea considerada como patrón en los estudios actuales: confrontación entre dos planos (natural y conocido / sobrenatural – desconocido, y variantes sinonímicas) que produce la quiebra de la lógica universal y provoca la duda o inquietud en el protagonista y, en

¹⁸ Cortázar, Julio, “Algunos aspectos del cuento”, en *Casa de las Américas*, nº 15-16, Buenos Aires, 1962, pp. 3-4.

¹⁹ Barella, Julia, “La literatura fantástica en España”, en *Anthropos*, nº 154-155, Barcelona, 1992, p.11.

²⁰ Vax, Louis, *L'art et la littérature fantastique*, París, Presses universitaires de France, 1974.

un segundo plano, en el lector. De ahí que se juegue con el miedo del lector hasta el final con el concepto de ambigüedad.

Esta idea es válida para multitud de obras del siglo XX en las que se produce la intromisión del elemento sobrenatural o extraño en un marco empírico, real, cotidiano, conocido y minuciosamente descrito. El efecto de incertidumbre ante ese hecho produciría lo “fantástico”: cuando la lógica universal se quiebra ante lo increíble. Pero, además, en la literatura fantástica del siglo XX, el fenómeno sorpresivo acabará de dejar de serlo, de manera que se acomode a la realidad cotidiana.

Pierre George Cartex²¹ afirma que en la realidad cotidiana surge lo fantástico “como una intromisión brutal del misterio en el marco de la vida real”. Este misterio partiría de la vivencia interior del hombre. A veces, podría, según él, aparecer una explicación racional que destruye la ilusión, pero frente a éstas se encuentran las verdaderas obras fantásticas en las que los sucesos sobrenaturales que irrumpen en la vida real no deben ser explicados. Así, el efecto conseguido es mayor, ya que el lector permanece desorientado. Sin embargo, Todorov no aclara este punto:

Lo fantástico sólo dura el tiempo de una duda: una duda común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben pertenece o no a la “realidad” tal como ésta existe para la opinión común. Al fin de la historia, el lector, si no el personaje, toma, sin embargo, una decisión. Opta por una u otra solución y así sale de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad se mantienen tales como son y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la

Callois, Roger, *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard, 1966, apud Monserrat Trancón, “Teorías de lo fantástico”, en *Lucanor*, nº 14, Pamplona, 1997.

²¹ George Castex, Pierre, *Le conte de fantastique en France de Nodier a Maupassant*, París, José Cortí, 1982, p. 8, apud: ibidem.

*obra pertenece a otro género: lo extraño o extraordinario. Si, al revés, decide que debe admitir nuevas leyes de la naturaleza por las cuales el fenómeno puede ser descrito, entramos en el género de lo maravilloso.*²²

Se puede comprobar una grave omisión: no nos dice lo que pasa cuando uno no sale de lo fantástico, cuando no toma una decisión.

Los planteamientos de Todorov sirven, sobre todo, para la literatura gótica; de ella extrae sus ejemplos. Plantea tres estados:

- lo fantástico (antes definido)
- lo extraño (explicación racional)
- lo maravilloso: lo fantástico es aceptado a priori por los protagonistas, que se mueven en un mundo con sus propios referentes (los cuentos de hadas, obras como *El señor de los anillos...*). Lo inverosímil, desde el punto de vista racional, deja de serlo en ese mundo construido sobre leyes ajenas a la realidad, en un escenario de ficción autónomo de la realidad empírica.

Llegados a este punto, podemos enlazar con su más férrea detractora, Ana M. Barrenechea²³. Disiente de Todorov sustituyendo el momento de duda de la coherencia por la problematización en ausencia o presencia. Son obras fantásticas las que ponen en el centro de interés la violación del orden terrenal, natural y lógico, confrontando lo uno y lo otro.

La diferencia entre lo maravilloso (según Todorov) y el realismo mágico radica en que en éste último no nos encontramos en un mundo ajeno a la realidad empírica. Lo

²² Todorov, Tzvetan, op.cit., p.53.

²³ Barrenechea, Ana María, "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Revista hispanoamericana*, número 80, 1972, p.393.

fantástico convive sin plantear escándalo o problema con la realidad cotidiana, la historia y el mito.

Decenas de ejemplos podemos encontrar en *Cien años de soledad* o en muchos cuentos de J. Cortázar como *Axolotl*, *Omnibus*, *Casa tomada*, *Carta a una señorita de París*, etc. Para este autor, lo fantástico supone una interrupción momentánea de la normalidad pero sin vulnerar las leyes de la verosimilitud, de ahí la transcendencia de los componentes realistas en los que el lector ha de apoyar la convicción de que es verdadero aquello que está ocurriendo en el relato:

Lo fantástico exige un desarrollo temporal ordinario. Su irrupción altera instantáneamente el presente, pero la puerta del zaguán ha sido y será la misma en el pasado y en el futuro. Sólo la alteración momentánea dentro de la regularidad delata lo fantástico, pero es necesario que lo excepcional pase a ser también regla pero sin desplazar las estructuras ordinarias entre las cuales se ha insertado.²⁴

Siguiendo las tesis de Irene Bessièrè , Montserrat Trancón afirma:

Lo fantástico se presenta como una síntesis de las narraciones realistas y de las narraciones maravillosas. En la conjunción de estos dos planos, real / maravilloso, debe situarse lo fantástico.²⁵

A la hora de elegir una definición que nos sirva de punto de partida, nos encontramos con el problema de que casi todas no van más allá de la ausencia o

²⁴ Cortázar, Julio, "Del cuento breve y sus alrededores", en *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.

presencia del elemento sobrenatural; sólo Rosemary Jackson ofrece una visión moderna y amplia, que se ajusta con perspectiva histórica a la realidad de un género abierto:

*Como término crítico “fantasía” ha sido aplicado indiscriminadamente a cualquier literatura que no da prioridad a las representaciones realistas: mitos, leyendas, cuentos tradicionales y de hadas, alegorías, utopías, visiones oníricas, textos surrealistas, ciencia-ficción, historias de horror...*²⁶

Y contra cualquier definición que lo constriña añade:

*Lo que define lo fantástico, en un sentido amplio, es su capacidad de subversión. Esta subversión afectaría a las reglas de representación artística y a las reproducciones de lo real en la literatura. Se han de hacer análisis y lecturas estructuralistas de los textos y no tanto un análisis puramente temático. Lo fantástico no sería un género sino un modo.*²⁷

De estas importantes declaraciones podemos ir desglosando rasgos que comparten otros autores. Esta definición nos es útil para explicar la literatura fantástica española, en la que cabe lo onírico, lo absurdo, lo surrealista, poético, alegórico, horror...

El crítico inglés David Pringle definió el género de forma muy parecida a R. Jackson:

²⁵ Trancón, Montserrat, “Teorías de lo fantástico”, en *Lucanor*, número 14, p.178.

²⁶ Jackson, Rosemary, op.cit., p. 47.

²⁷ *Ibidem*, p. 47.

*En la medida que constituye un género, lo fantástico es una espaciosa maleta para lo sobrenatural y misterioso, lo quimérico y repelente (...). Es un género indiscriminado carente de buenos modales y decoro literario.*²⁸

En definitiva, el choque de contenidos, uno real y otro irreal se ve correspondido por la organización de la forma. La forma fantástica busca inscribir en el campo de la inteligibilidad ciertos valores de los que parece estar desprovista; incluso llega a reconstituir, aunque de forma fragmentaria, un mundo superorganizado, al menos según las leyes de un discurso narrativo que no se limita a un solo principio de realidad sino que lo supera, en los márgenes de lo imaginario, lo más inquietante o lo más maravilloso. De aquí, la fuerte restricción de la lógica narrativa cuya función es dar coherencia a aquello que de otro modo podría parecer una pura y simple aberración.

²⁸ Pringle, David, *Las cien mejores novelas fantásticas*, Barcelona, Minotauro, 1995, p. 27.

EVOLUCIÓN DEL CUENTO FANTÁSTICO

Antiguo como el miedo. Esta paráfrasis de Bioy Casares²⁹ ilustra los orígenes milenarios del género cuento. Así, escribe M. Baquero Goyanes:

*Confundido inicialmente con el mito, con las antiguas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuración literaria en el siglo XIX, y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros, aquél que, a la vez, era el más antiguo del mundo y el que más tarda en adquirir forma literaria.*³⁰

Fueron precisamente Poe y Hoffman quienes configuraron el género, lo que corrobora, tras el aliento del Romanticismo, la cercanía de las creencias y sentimientos populares con el género fantástico.

El mayor estudioso sobre el género fantástico en España, Rafael Llopis³¹, nos da razones antropológicas para justificar su origen. Según sus palabras, el hombre siempre ha creado medios para controlar la naturaleza, que no comprende y teme. Conforme al primitivo estado intelectual inventa su primer medio: la magia. En esta sociedad primaria, el hombre acaba abdicando ante su impotencia: no puede controlar las cosas. Ahora los elementos son manejados por un ente supremo; surgen los tótems, ídolos y antepasados míticos: nace la religión.

Las tradiciones, cuando aún no existía la escritura, se transmitían de boca en boca, de padre a hijo, de guía a fiel, de conquistador a conquistado, y de juglar a espectador. Es esta oralidad la que impide, con el tiempo, su plasmación literaria.

²⁹ Bioy Casares, Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1988, p.7.

³⁰ Baquero Goyanes, Mariano, *Qué es el cuento, qué es la novela*, Universidad de Murcia, 1998, p. 109.

³¹ Llopis, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974.

De los conjuros e invocaciones a los seres y espíritus que nos rodean se pasó a contar las hazañas de dioses, héroes y monstruos increíbles. Estas historias partían de la creencia, las relataban para purgar sus miedos. La oralidad, la palabra, puede crear y destruir; si aludimos a fuentes bíblicas, estaremos ante el Génesis.

Tenemos que esperar a que muera una creencia, a que la luz de la razón borre las supersticiones populares, para que surja esa actitud que ve más allá de las apariencias en un nivel de forma estética. Cuando es superado el miedo a los tabúes, a la muerte, a la cólera de Dios, se puede crear a partir de ellos. Hemos de esperar al siglo XIX para que se establezca el género como tal. Pero existen precedentes del cuento fantástico, siempre con un tratamiento satírico o moral, nunca estético, en el *Sendebär*, *Las mil y una noches*, el *Calila e Dimna*, etc. Aquí, las historias, siempre de índole popular, anónimas, están subordinadas a lo didáctico.

Hay fantasía ya en los orígenes de la literatura: *Gilgamesh*, *Zendavesta*, *La Odisea*, *El asno de oro*, *El Satiricón*, etc. Surge todo un ciclo mítico con las novelas artúricas que se ve reflejado en la fantasía de nuestros libros de caballería. En una época tan lejana como la Edad Media existían unos patrones bien distintos para delimitar lo fantástico y lo real.

El hombre medieval, imbuido en un sistema de valores cristianos, no opera científicamente sino mediante símbolos. “Las reliquias, filtros, encantamientos, etc., son un modo de acceso a un mundo desconocido. El hombre medieval vive sometido a lo desconocido porque aún no ha dominado a la naturaleza”³². Los personajes de la literatura medieval no se cuestionan lo real o lo fantástico sino el desafío a los límites del hombre: fe, creencia, valor, etc.

³² Camps, Susana, “El cuento fantástico medieval en castellano” en *Lucanor*, número 14, p. 25.

En nuestros libros de caballerías se insertan en la trama novelesca episodios de índole sobrenatural de amplia tradición literaria (francesa, británica, oriental...). En el *Cavallero Zifar* (Siglo XIV) aparece “la señora del lago” (de origen celta) y el reflejo del “otro mundo”. En el *Amadís de Gaula* el protagonista se enfrenta con el endríago en la Isla del Diablo.

Según Susana Camps, “la adaptación del cuento a la escritura se realizó principalmente con fines religiosos”³³. Esta autora cita como fuentes del cuento fantástico en castellano³⁴:

1. Los ejemplarios: ejemplos muy esquemáticos donde se contraponían las fuerzas del bien a las del mal. En la Europa del siglo XIII abundan manuscritos de ejemplos creados por los predicadores. En castellano aparece el ejemplo literario en el siglo XIV: Don Juan Manuel y Arcipreste de Hita.
2. Bestiarios: herederos del arte griego. Eran tratados de zoología donde se mezclan lo científico con lo fabuloso con fines religiosos y de orden moral.
3. Manuales de educación.
4. Libros de viajes.
5. Fábulas: de origen grecolatino y oriental. Penetran en España gracias al árabe y al latín. Algunas de las más famosas están presentes en el *Calila e Dimna*.
6. El cuento popular: desde el Siglo de Oro autores como Timoneda recopilan y recrean cuentos populares y romances medievales, actitud que siguen en el siglo XIX Fernán Caballero, Trueba y Antonio Machado “padre”.

El Mester de Clerecía también usaría motivos fantásticos populares como, por ejemplo, en *El libro de Alexandre*. Del cuento popular oral surgen los principales

³³ Ibidem, p. 28.

³⁴ Ibidem, p. 28.

motivos fantásticos laicos que el clero usó para reforzar la moral cristiana de estas obras.

En el Renacimiento, el hombre humanista se caracteriza por la curiosidad, por el querer saber y conocer todas las disciplinas académicas y los saberes más desconocidos. De este modo nace la miscelánea para acoger múltiples textos de diversa condición y estructura multiforme. Nos encontramos en sus páginas explicaciones y definiciones cercanas al concepto enciclopédico y otras nociones geográficas, botánicas, históricas, etc. narradas a modo de cuento, donde la presencia de lo extraordinario es frecuente.

En aquella época los lectores eran crédulos ante lo fabuloso. Pedro Mexía en su *Silva de varia lección* avisa que muchas de las historias y términos narrados y definidos parten de la fábula o “no todos saben cómo esto pasó”³⁵, refiriéndose a la historia de la papisa Juana.

La miscelánea pone énfasis en aspectos nombrados de un mundo aún desconocido. Extraordinario pero no fantástico si seguimos a Todorov. En ella observamos un importante esfuerzo intelectual por racionalizar y por borrar la superstición. Esa misma voluntad hace incompatible lo normal y científico con lo anormal; lo contrario nos llevaría a lo “maravilloso”. Nos encontramos con una exigencia de explicar todo lo que no encajase dentro de lo ordinario. Según Javier Blasco:

*por eso las misceláneas se hallan – al menos intencionalmente
– en las antípodas de la literatura fantástica que, por definición se
afirma en la explícita o implícita (pero siempre intencional)*

³⁵ Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, Barcelona, Cátedra, 1989, p. 238.

*confrontación y coexistencia, en el texto, de universos que mutuamente se excluyen, al responder a parámetros incompatibles.*³⁶

En *Silva de varia lección* nos encontramos con una compilación sin orden de variados conocimientos históricos, mitológicos, científicos y morales. Según Antonio Prieto:

*En las abundantes páginas de la obra hay frecuentes casos de realidades fantásticas que eran admitidas por la curiosidad de las gentes y su deseo de anidar en la fantasía o ideales, al igual que se creyó en héroes como Amadís de Gaula.*³⁷

Jardín de flores curiosas de Antonio de Torquemada, a pesar de ser más coherente y ordenada, es una recopilación de asuntos míticos, fantásticos y maravillosos. Usa de la narración pero se basa en criterios de autoridad o justificaciones de experiencias personales del autor. El tono empleado por Torquemada anticipa el que usaron Cunqueiro y Perucho, quienes también escribieron libros misceláneos sobre temas por lo general folclóricos, esotéricos o fantásticos.

En el siglo de Oro, Quevedo, Lope, Cervantes, etc., usaron lo maravilloso para criticar la realidad de su tiempo. La alegoría y el clásico relato lucianesco eran formas utilizadas con asiduidad.

³⁶ Blasco, Javier, *Anthropos*, nº 154-155, Barcelona, 1992, p. 121.

³⁷ Prieto, Antonio, "El contar fantástico en las misceláneas del siglo XVI" en *Lucanor*, número 14, p. 55.

Según García Berrio y Huerta Calvo³⁸, el diálogo lucianesco posee más elementos imaginarios que de carácter racionalista y discursivo. Es el último eslabón del diálogo socrático y presenta los siguientes caracteres:

- a) Aumenta el elemento humorístico (ya cercano a la sátira).
- b) Se libera de los límites histórico-memorialísticos presentando una gran libertad de invención narrativa.
- c) Gusta de crear situaciones excepcionales para provocar y experimentar la verdad (personajes reales que charlan con los dioses, hombres que dialogan con animales o vagan por territorios fantásticos, etc.).
- d) Afán experimental, representando estados psíquicos inhabituales o anormales: la locura, el desdoblamiento de la personalidad y los sueños.
- e) Todo ello sin abdicar de su propósito filosófico de tipo universalista: el interés por las preguntas últimas del hombre sin una idea dogmática a priori.

El componente imaginario del diálogo lucianesco es el que va a trasladarse a algunas novelas con abundancia de diálogos del siglo XVI y XVII. El ejemplo más llamativo es *El Crotalón* de Cristóbal de Villalón a partir de *El sueño o el gallo* de Luciano. También nos encontramos esta forma en *Los sueños* de Quevedo, *El coloquio de los perros* de Cervantes (incluido en *Novelas ejemplares*) y *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara.

No son obras fantásticas en el sentido moderno, pues usan lo fantástico con un fin didáctico y moral, que tenía la Contrarreforma detrás, pero totalmente lícito para crear literatura.

³⁸ García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo, *Los géneros literarios, historia y sistema*, Madrid,

A este respecto, diversos autores niegan la pertenencia al género fantástico a estas obras. Así, Callois³⁹ descarta lo fantástico voluntario y forzado basado en cuentos de hadas y de fantasmas, asimismo las leyendas y lo mitológico. Busca lo fantástico más que en el tema en sí, en la forma en que ese tema es tratado.

El fuerte escepticismo moral y religioso que nació del Siglo de las Luces (XVIII) contribuye a que nazca el cuento literario, donde un autor crea completamente una historia desde su imaginación; ya no hace falta acudir a las fuentes orales. En este siglo se crea el género gótico, que desarrolla la novela macabra que todos conocemos. La primera obra atribuida a este género es *El castillo de Otranto* de Horace Walpole. Insertados en la trama de estas obras aparecen cuentos e historias que crean una trama secundaria siempre subordinada a la principal. De tal modo que en *El Monje* de M. G. Lewis podemos encontrar varios cuentos tradicionales tales como *La historia de la monja ensangrentada*.

Los escritores del siglo XVIII ya no creían, no temían, por eso escogen temas macabros y heréticos como objeto de sus sarcasmos y críticas.

En el siglo XIX, el sentimiento de nacionalismo y el gusto por lo folclórico incita a los autores románticos a recoger las tradiciones orales de sus distintos países. Aunque en siglos anteriores, Perrault, Straparola y La Fontaine realizan la misma operación, no es hasta el siglo XIX cuando se produce la recogida sistemática, inaugurada por los hermanos Grimm en 1812 y seguida por Andersen en 1831. Comprobamos en estas recopilaciones cómo la mayoría de los motivos folclóricos y populares son de índole fantástica.

En la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de la filosofía idealista provoca que el género fantástico adquiera una profundidad intelectual inusitada. El tema

Cátedra, 1992, p. 222.

fundamental es la relación entre la realidad del mundo que habitamos y conocemos a través de la percepción y la realidad del pensamiento que habita en nosotros y nos dirige. Más allá de las apariencias de los objetos hay un mundo secreto temible.

La banalidad, el hastío de la realidad y el rechazo de la sociedad hacen que los protagonistas de estas historias proyecten su mundo interior hacia el exterior. Llegan a conferir más importancia a la imaginación y a la subjetividad que a la objetividad y a los sentidos. La dualidad y confrontación entre realidad y fantasía provocará grandes momentos del género. La mirada de los protagonistas está llena de desplazamientos calificativos. Es el tiempo de los poetas Byron, Heine, Shelley, etc.

Italo Calvino⁴⁰ opina que hay dos corrientes de cuento fantástico decimonónico:

- lo fantástico visionario, cuyo máximo exponente sería E. T. A. Hoffman.
- lo fantástico cotidiano.

Esta segunda tendencia acortará las visiones sobrenaturales y las realidades paralelas para penetrar en el corazón humano, en la realidad cotidiana del hombre. El desarrollo de esta corriente, en la segunda mitad del siglo, viene precedida por los avances en psicología, psiquiatría y corrientes filosóficas que buscan en la mente humana razones para justificar las acciones del hombre. Los norteamericanos Poe y Nathaniel Hawthorne son los paladines de esta corriente introspectiva. Los cuentos se llenan de dementes, de personas con profundos problemas morales, etc. Son muy importantes las teorías del hermano de Henry James, William, sobre la realidad psíquica de la experiencia.

No podemos acabar el siglo XIX sin mencionar las historias sobre el avance tecnológico que comienzan con Mary W. Shelley y su *Frankenstein o el moderno Prometeo* y que culminarían con H. G. Wells.

³⁹ Callois, Roger, *Anthologie du fantastique*, París, Gallimard, 1966, p. 11.

Ya vimos cómo el relato de ciencia ficción nace en el seno de sociedades avanzadas no como evasión sino como rechazo a la “presión” que ejerce sobre el hombre la sociedad industrial; es una liberación de los miedos del hombre, pero a la vez, una forma de acercarse a la esperanza de mañana. Pero la palabra clave es “miedo”. La primitiva fantasía nacía para purgar temores y dominar una naturaleza que se desconocía, pero ahora tenemos miedo a aquellos instrumentos que nos permiten controlar gran parte de esa naturaleza.

En España no existía el relato de ciencia ficción propiamente dicho. La mayoría de autores nacionales que cultivaron el género fantástico trataron temas populares, legendarios y misteriosos; no en vano, todos ellos procedían del realismo literario (Galdós, Clarín, Pardo Bazán, etc.). El máximo exponente fue el catalán Nilo María Fabrá que, con el cuento *El anacrópete*, inventa la primera máquina del tiempo de la que se tiene referencia en literatura. Los dos cuentos futuristas con mayor calidad son *Cuento futuro* de Clarín y *La revolución sentimental* de Pérez de Ayala, que dan cuenta de las inquietudes técnicas y sociales de fin de siglo.

El cambio de siglo no supone una ruptura inmediata con las formas literarias precedentes. Hay una inicial continuación del cuento decimonónico. Este tipo de cuento europeo es acogido en Hispanoamérica por escritores que se habían iniciado en las letras con el modernismo: Leopoldo Lugones y Horacio Quiroga.

Fue el Modernismo, como reacción antirrealista, el que consiguió desviar la prosa desde una orientación funcional hacia la búsqueda de valores estéticos. La obra de Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias sería inconcebible sin la ruptura modernista.

Rubén Darío y Gutiérrez Nájera figuraron entre los primeros escritores hispanoamericanos que emplearon la narración para sugerir estados de ánimo en los

⁴⁰ Calvino, Italo, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996, pp. 17-18.

cuentos: no hay anécdota ni hilo argumental, solamente una atmósfera de sensualidad. Hasta las descripciones están hechas para ser gozadas como un fin y no porque contengan un mensaje. Darío crea poemas en prosa llenos de belleza y fantasía en *Azul...*

De nuevo en Europa, llegamos a 1914, Kafka rompe con el idealismo de la tradición literaria anterior al publicar *La metamorfosis*, breve relato de carácter existencialista. Este cambio es recogido por J. P. Sartre⁴¹ al definir el moderno relato fantástico. El cambio se produce en dos dimensiones:

1. Transformación del espacio circundante visible: los espacios cerrados, agobiantes, auténticos laberintos sustituyen a la naturaleza en el nuevo universo fantástico.
2. Personaje: técnicamente, el personaje como elemento fantástico se convierte en el único medio posible para el lector de acceder a lo fantástico a través de la identificación de ambos. Precisamente por ser fantástico, el personaje no se asombra de los hechos que le ocurren ni los cuestiona, a diferencia del relato fantástico tradicional.

En la nueva literatura fantástica ya no es el hecho fantástico el centro de interés. Se va desplazando al hombre, que ahora ocupa el primer plano.

Para que este cambio se produjera, las innovaciones técnicas y científicas, las teorías de Freud y las Vanguardias tuvieron que romper con el mundo acotado y determinista del Realismo literario decimonónico.

Llegados a este punto habríamos de preguntarnos por qué estos grandes autores eligieron el cuento para comunicar su mundo interior, cuando la novela siempre ha

⁴¹ Sartre, Jean Paul, "Aminadab", en *Situations, I*, París, Gallimard, 1947.

gozado de más prestigio y salida comercial. El profesor Mariano Baquero nos da la respuesta:

En las páginas de la novela cabe lo fantástico pero probablemente pierde allí la concentrada intensidad de que se carga en las del cuento. La estructura de éste – febril, nerviosa, justamente por su precipitada brevedad – resulta más adecuada para una temática cuya mayor efectividad, cuya más potente eficacia se obtiene a través de esa breve descarga emocional que el cuento supone, en contraste con los lentos y progresivos efectos que una novela suele provocar.⁴²

Para Horacio Quiroga, escritores como Maupassant y Kipling han expresado más y mejor en sus cuentos que en sus novelas. En su *Decálogo del perfecto cuentista*⁴³ aconseja, no sin ironía, a quienes empiezan a escribir cuentos, y expresa dos ideas fundamentales:

V: No empieces a escribir sin saber desde la primera palabra adónde vas. En un cuento bien logrado, las tres primeras palabras son tan importantes como las tres últimas.

VII: (...) Un cuento es una novela depurada de ripios.

⁴² Baquero Goyanes, Mariano, op.cit., p. 116.

⁴³ Quiroga, Horacio, “Decálogo del perfecto cuentista”, en *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1990, p. 406.

Nada en un cuento debe ser trivial o innecesario, todo va subordinado a ese único motivo que dirige la historia.

Ese motivo es traducido por Quiroga: “Una escena trunca, un incidente, una simple situación sentimental, moral o espiritual, poseen elementos de sobra para realizar con ellos un cuento”.⁴⁴

Para Quiroga, el cuento viene dado de forma inseparable a la existencia comunicativa del hombre:

*Mientras la lengua humana sea nuestro vehículo de expresión,
el hombre contará siempre, por ser el cuento la forma natural, normal
e irremplazable de contar.*⁴⁵

⁴⁴ Quiroga, Horacio, “La retórica del cuento”, en *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Clásicos Castalia, Madrid, 1990, p. 411.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 412.

EL CARÁCTER REALISTA
DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA

Los investigadores clásicos de la literatura española como Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Lázaro Carreter, J. L. Alborg, etc., han afirmado con rotundidad la ausencia de literatura fantástica en nuestro país. Según sus teorías, la cultivaron pocos y desconocidos autores con obras de una calidad ínfima. Además, los escasos motivos fantásticos aparecen desperdigados a lo largo de nuestra literatura.

De este modo niegan la existencia y la calidad a obras de autores como Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Calderón, Cadalso, Torres Villarroel, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Pedro Salinas, Fernández Flores, Castroviejo, Valle-Inclán, Cunqueiro, Joan Perucho, Bécquer, Zorrilla, Torrente Ballester, Sánchez Ferlosio, Ana M. Matute, Carmen Martín Gaité, José María Merino, y un sinfín de autores de todos los tiempos.

Sí hemos de afirmar que existe un menor nivel de producción que en otros países de Europa. Ello se debe a tres factores: influencia negativa de la Iglesia Católica, peculiaridades de nuestro folclore y a la poca constancia en el género fantástico de estos autores. Pero esto no puede conducir a la marginación de autores y obras que la crítica y la historia tradicional han hecho del género en España.

Desde una perspectiva crítica, todo parte de la famosa afirmación de Menéndez Pidal, cuyo daño al estudio de la literatura española fue considerable. Destacó que el Realismo era la principal característica de la literatura española y puso como ejemplo el presente en el *Poema de Mío Cid* frente a los modelos europeos de la *Chanson de Roland* y del *Nibelungenlied* donde la fantasía era el elemento primordial.

A este respecto, Julia Barella afirma con rotundidad:

El desconocimiento de nuestra literatura fantástica empobrece el de toda la historia de nuestra literatura. (...) Hemos visto cómo aspectos, obras y autores se han visto marginados al considerarse fuera de esa especie de gusto institucionalizado por el realismo.⁴⁶

Los propios especialistas en el género justifican, en un principio, la exigua aportación al fantástico de nuestros escritores, pero terminan defendiéndolo y aportando datos que contradicen la primera afirmación. El caso más llamativo es el de Dámaso Alonso. Refiriéndose a la poesía del Siglo de Oro y a la picaresca escribe:

Como en estos géneros parecía dominar el realismo, se creyó que la literatura española era fundamentalmente realista. Como en la novela picaresca predominaba la pintura de las clases ínfimas de la sociedad, y de ella quedaba una impresión revuelta de ventas y venteros, caminos, mendigos, rufianes, caballeros de industria, mozas de vida alegre y estudiantes, mezcla de la que salía un tufillo nauseabundo de baja humanidad, se creyó que esta literatura era predominantemente popular para unos, para otros vulgarista o democrática, que todos estos nombres se le ha dado. Y por ser localista y popular quedaba consecuentemente ligada al suelo, al terruño, a la localidad, e imposibilitada para vuelos universales: era una literatura localista.⁴⁷

Y más adelante añade:

⁴⁶ Barella, Julia, op.cit., p. 11.

La crítica al volverse hacia el pasado y encontrar una espléndida línea de desenvolvimiento del realismo español, fue éste lo que primero y exclusivamente contempló.⁴⁸

Alejo Martínez Martín afirma, al igual que en su momento lo hizo Dámaso Alonso, que “al español no le basta imaginar mundos fantásticos: necesita también vivirlos”⁴⁹ y pone los ejemplos del *Quijote* y de la emigración a América. D. Alonso afirmó que las novelas de caballerías se escribieron en España pero se vivieron en América.

José Luis Guarner afirmó:

Es obligado admitir que esta seriedad, este realismo a ultranza, tal vez empujados por ese sol cegador que borra los contornos de las cosas, desembocan muchas veces en lo onírico, con el resultado paradójico del devenir del todo fantástico. Sin ir más lejos, ésta es una característica destacable de las Pinturas negras de Goya, de Los caprichos. No es por casualidad que la mejor novela española del siglo XIX, La Regenta de Clarín, concluya con una estremecedora imagen, digna de Buñuel, uno de los más puros e ilustres representantes del surrealismo.⁵⁰

⁴⁷ Alonso, Dámaso, “Escila y Caribdis de la literatura española”, en *Obras completas*, volumen V, Madrid, Gredos, 1978, pp. 246-247.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 258.

⁴⁹ Martínez Martín, Alejo, *Antología española de la literatura fantástica*, Madrid, Valdemar, 1994, p. 8.

⁵⁰ Guarner, José Luis, *op.cit.*, p. 9.

Según él, en nuestras ficciones fantásticas aparece lo real y lo irreal de forma inseparable desde *Amadís de Gaula*. Critica a los realistas por su tímido acercamiento al género (Galdós, Pardo Bazán...), totalmente deudores de modelos foráneos, y destaca la aportación gallega con su rico folclore (Valle-Inclán, Castroviejo, Cunqueiro...).

También atribuye la escasez Martínez Martín a la timidez de los autores para con el género fantástico y a la negativa influencia de la Iglesia:

La historia de España estuvo llena de luchas religiosas. Su resultado fue una religión severa y monolítica, que impedía asomarse al mundo del misterio, pues el mundo ya se daba organizado de antemano, perfectamente resuelto. La ortodoxia siempre temió la imaginación, puerta de la libertad.⁵¹

Rafael Llopis aporta a la causa religiosa importantes razones antropológicas, cercanas a las expuestas por Guarnier:

El español es serio, terriblemente severo y terriblemente pobre. Además, hace demasiado calor.

El español es católico y ya vimos cómo el catolicismo desarraigó las creencias paganas.

El español es realista. La muerte es demasiado trágica. El amor es sangre. Jugar con los muertos está feo. Hasta la alegría

⁵¹ Martínez Martín, Alejo, op.cit., p. 8.

*española tiene un sabor amargo. Hay cosas más importantes en las que pensar.*⁵²

Cuando el Romanticismo pudo influir en nuestras artes, la censura impidió que nuestros autores leyeran obras de Walter Scott, Chateaubriand, Goethe, etc. Hubo una férrea censura hasta 1830, fecha en la que Fernando VII tuvo que hacer concesiones a los liberales. La literatura española bajo el reinado de Fernando VII no podía ser más triste. Entre 1814 – 1820 Böhl de Faber y Alcalá Galiano discutían sobre la teoría romántica, mientras los autores españoles que podían haber introducido el Romanticismo en España o bien estaban en la cárcel (Quintana, Gallego, Martínez de la Rosa) o exiliados (Meléndez Valdés, Reinoso, Lista...).

La censura en el país era aplastante y especialmente densa en los ataques contra la prosa narrativa, considerada comúnmente inmoral, y en cualquier caso, como rama inferior de la literatura. En 1799, el gobierno incluso había intentado reprimir la publicación de todo tipo de novelas, incluidas las de Scott, que fueron prohibidas oficialmente hasta 1829. Nuestra historia consideró al Romanticismo español como conservador, pero según Rafael Llopis:

*El Romanticismo en España no existe, ni siquiera existió el Siglo de las Luces, ni la Ilustración, ni la revolución democrática. En España subsistían el analfabetismo y la censura. La Iglesia y el estado ponen toda clase de obstáculos a la edición de libros que no sean obras piadosas o de costumbres.*⁵³

⁵² Llopis, Rafael, op.cit., p. 320.

⁵³ Ibidem, p. 83.

Nuestros preceptistas neoclásicos, en pos de una educación moral, negaban lo imaginativo y novedoso, rechazando, incluso, el género narrativo.

En este contexto sociocultural era imposible que el cuento fantástico floreciese. El elemento de escepticismo necesario para este tipo de literatura no existía.

Aún superada la creencia supersticiosa, era muy arriesgado escribir sobre temas morbosos y prohibidos.

Relacionado con el escepticismo está el humor. Si el resto de Europa usó la ironía, nuestros autores, que imitan claramente modelos extranjeros por falta de tradición, bromean, infantilizan y reducen a cuento popular los temas fantásticos.

La influencia de la Iglesia sobre la libertad de imaginación, de expresión al fin, es un motivo recurrente desde el siglo XVI. Durante el Renacimiento y el Barroco, lo extraordinario y sobrenatural de origen católico pueblan las obras con un evidente carácter didáctico y moral. Según Joan Estruch, en el siglo XVII no existía la oscilación entre real y sobrenatural, como define Todorov la literatura fantástica:

Lo fantástico tenía un claro componente religioso. A la hora de acotar las fronteras de lo fantástico, el centro de interés no se situaba en la delimitación entre lo real y lo sobrenatural, sino en lo sobrenatural positivo, de origen divino, y lo sobrenatural negativo, de origen diabólico. La intervención de fuerzas sobrenaturales en la naturaleza y en la vida humana era un principio aceptado sin discrepancia.⁵⁴

Un claro ejemplo anterior en el tiempo es la obra de Gonzalo de Berceo *Milagros de Nuestra Señora* del siglo XIV.

En este sentido, Antonio Risco habla de “sobrenatural verosímil”⁵⁵ en estas apariciones de figuras cristianas en la literatura de los siglos XVI – XVII; verosímil porque entra en las coordenadas lógicas de las creencias de los lectores de la época.

Estos esfuerzos de los teólogos por adoctrinar se extienden a la literatura popular. Joan Estruch afirma:

*En la Europa del norte, de predominio protestante, se separa la cultura laica de la religiosa. La rica mitología de origen germano impregna la cultura popular, por eso allí triunfó el Romanticismo.*⁵⁶

Los cuentos de hadas españoles fueron en su mayoría adaptaciones de los germánicos, pero con una diferencia importante: la influencia de la ortodoxia católica, muy arraigada entre nuestras gentes, sobre todo rurales, permite que donde aparecía un hada aparezca la Virgen María, y donde lo hacía un gnomo aparezca un demonio (o un Santo). Lo sobrenatural en España es casi siempre de naturaleza católica, sólo hemos de fijarnos en la mayoría de leyendas de Bécquer y Zorrilla, la aparición edificante del diablo en las obras de Vélez de Guevara y Núñez de Arce, y en la de la mayoría de autores. Algunos de ellos, como Zorrilla, defendían lo fantástico de origen cristiano como parte viva de nuestra idiosincrasia, siguiendo las teorías de Chateaubriand (1768 – 1848) propuestas en su libro *El genio del cristianismo* (1802), oportuna apología de la

⁵⁴ Estruch, Joan, “Tipología del relato fantástico en el siglo XVII” en *Lucanor*, número 14, p. 63.

⁵⁵ Risco, Antonio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, p.17.

⁵⁶ Estruch, Joan, op.cit., p. 65.

religión cristiana tras el laicismo del s. XVIII. En esta obra yuxtapone la estética y la religiosidad y subordina el arte al espíritu.

Por eso Louis Vax⁵⁷, al definir el cuento fantástico, distingue entre cuento clásico y cuento interior. El clásico toma la mayor parte de sus temas de la leyenda popular, pero les diferencia claramente la creencia, inexistente en el fantástico clásico, donde un narrador escéptico finge creer (para adoctrinar). El interior o psicológico coincide con una perturbación interior de la víctima.

Montserrat Trancón⁵⁸ divide en dos los temas que producen lo fantástico:

1. Temas que proceden del folclore tradicional.

Supersticiones, mitos y simbología presentes desde siempre en la memoria de los pueblos. Nos hablan de la indefensión del ser humano ante lo que escapa a su control, y que se plasma en el destino trágico del héroe-víctima protagonista de la historia. Suelen tener finalidad didáctica.

2. Instintos no aceptados socialmente y que han sido reprimidos.

Esto último podríamos relacionarlo con la proyección interior de Poe, Lovecraft, Hawthorne, los surrealistas, Kafka, el movimiento del teatro del absurdo: distintas formas ficcionales no verosímiles de plasmar actitudes interiores.

⁵⁷ Vax, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.

⁵⁸ Trancón, Montserrat, "Teorías de lo fantástico", en *Lucanor* número 14, p. 178.

SITUACIÓN DE LA NARRATIVA EN LA DICTADURA

Los actuales estudios sobre la literatura española del siglo XX separan la historia en dos grandes épocas: antes y después de la Guerra Civil.

Tras la contienda nacional comienza la era franquista. La actividad literaria sufre un gran declive y en los primeros años cuarenta sólo existían tres clases de relatos:

1. Novela de índole falangista. Los vencedores testimonian los horrores de la guerra desde su lado victorioso.
2. Anecdótico o evasivo.
3. Tremendista.

Enseguida, los escritores quisieron alejarse de la exaltación belicista y buscar caminos propios. En un principio, los escritores practicaban un realismo de tipo decimonónico. Según Óscar Barrero:

El recurso inevitable (el único posible, dado el vacío narrativo existente en España entre la generación del 98 y la guerra de 1936) a que habría de asirse el joven novelista de postguerra fue el seguimiento del realismo tradicional, más en deuda con Baroja que con Galdós.⁵⁹

En efecto, aparece un tipo de literatura con personajes pasivos, abúlicos y con una forma cercana a la estampa barojiana de *El árbol de la ciencia*.

No todos los autores de pre-guerra se sumaron a esta corriente. Algunos de los más conocidos crearon obras de índole fantástica, aisladas de su contexto histórico, pero no por ello menos importantes:

- Pío Baroja: *El hotel del cisne* (1946)
- Wenceslao Fernández Flores: *El bosque animado* (1943)
- Samuel Ros: *Los vivos y los muertos* (1944)
- Gonzalo Torrente Ballester: *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946)
- Azorín: *La isla sin aurora* (1944)

El relato anecdótico gira en torno al eje de la preocupación sentimental, resuelta casi siempre en términos próximos al moralismo cristiano que habitualmente se ofrecía con desenlace positivo (Francisco de Cossío, González Ruano, Concha Espina...).

La obra *Nada* de Carmen Laforet, ganadora del premio Nadal, alejada de la novela sentimental y rosa y del tremendismo, inaugurará el realismo que muestra el vacío interior que sufrían los españoles en la postguerra, y que entronca con el realismo decimonónico.

Por su parte, Camilo José Cela inaugura el tremendismo, heredero del Naturalismo, con *La familia de Pascual Duarte*. Esta corriente triunfó porque “en aquellos momentos carecía de rival”⁶⁰. Según Óscar Barrero:

⁵⁹ Barrero, Oscar, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989, p. 9.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 12.

El narrador joven de la época, imposibilitado de acceder a fuentes culturales extranjeras (primeramente porque se libraba una guerra mundial; terminada ésta, porque los vencedores sometieron a España a un fiero aislamiento) e incapaz de asumir como propios los excesivamente intelectuales moldes novelísticos de la generación inmediatamente anterior (la del 27), aceptó la sujeción hiperrealista que proporcionaba el único ísmo visible: el que partía de Cela.⁶¹

El relato anecdótico y el tremendista venían a confluír en su intrascendencia social, al igual que ocurría al relato fantástico.

Si la creación novelística se limitaba a un puñado de nombres independientes, el cuento sufre aún más el efecto de la miseria económica y cultural. “En los años 40 no es que no se escribieran cuentos, es que apenas se editaban libros”⁶². Hemos de destacar que entre la novela y el cuento de los años 40, 50 y 60 hay un gran paralelismo.

Al referirse al cuento de los años 40 y 50, Fraile afirma:

los cuentos fabulísticos, recreativos o ideáticos – con excepciones antes y después, como siempre – dejan de ser la tónica de la narrativa breve. Se estrelló el cántaro de la lechera y muchos no esperan otra cosa que un presente precario.⁶³

Había poco lugar para la fantasía, pero Óscar Barrero acentúa esas excepciones de las que hablaba Fraile al referirse al cuento:

⁶¹ Ibidem, pp. 12-13.

⁶² Ibidem, p. 16.

⁶³ Fraile, Medardo, *Cuento español de postguerra*, Cátedra, 1994, Madrid, p.23.

*Apurando, sin embargo, las posibilidades del ejercicio comparatista, quizá cabría hablar, frente a la ausencia de fantasía en la novela de aquel tiempo, de un mayor gusto por ella en las figuras más representativas del cuento de los años 40. José María Sánchez-Silva firmó relatos breves como “El que descendió del castillo”, “Profeta de incógnito”, “Sueño de la mujer sin cara” – los tres incluidos en el libro *No es tan fácil* (1943) – o “La señal” (de *La ciudad se aleja*, 1946) ráfagas de ficción fantástica en una postguerra narrativa marcada por el realismo, también puesto en entredicho por las abundantes notaciones antirrealistas constatables en la producción del más prolífico cuentista de entonces, Tomás Borrás.⁶⁴*

Nosotros podríamos añadir novelas, calificadas por la crítica como excelentes, tales como *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flores y *Cerca de Oviedo* (1945) de Francisco García Pavón, y cuentos como *Cómo se fue Miguela* (1944) de Miguel Delibes y los incluidos en *Miedo* de Noel Clarasó (1948) y en *Historias e invenciones de Félix Muriel* (1943) de Rafael Dieste (en el exilio).

Los cuentos de Sánchez-Silva se encaminan hacia la existencia del hombre contemporáneo, y, al igual que otros autores de la época, la sitúa en momentos extremos que ponen a prueba la condición humana. A pesar de ello, las dominantes en el cuento de los años 40 son la enajenación, el desencanto y, sobre todo, la falta de compromiso.

La situación del cuento en los años 50 fue radicalmente diferente a la década anterior. La eclosión de calidad y cantidad literaria, y cuentística en particular, se debe a unos puntos fundamentales:

⁶⁴ Barrero, Oscar, op.cit., p. 17.

1. Decae la situación y el concepto de postguerra: España es aceptada por Europa e ingresa en la OTAN en 1958. Se produce la normalidad económica y social en 1959 con el programa estabilizador de Ullastres y Navarro Rubio.
2. Publicación abundante de cuentos: editar un libro de cuentos ya no era imposible.
3. Se reconstruye el mercado editorial.
4. Aparecen decenas de revistas no oficiales donde poder publicar cuentos (*Ínsula, Ágora, Índice, Alcalá, La estafeta literaria, etc.*).
5. Aparecen importantes convocatorias de premios para cuentos (*Sésamo, Leopoldo Alas, La hucha de oro...*).
6. Conciencia de grupo: a este respecto opina Óscar Barrero:

Si en los años 40 todos los narradores son independientes, en el sentido de que no forman grupos definidos, tendencias que el crítico pueda diferenciar con claridad, ni representan cohesión temática o formal en sus obras, la década de los cincuenta ofrece un panorama bien diferente; la mayoría de los miembros del neorrealismo y el socialrealismo estaban unidos por lazos de amistad, y, en el segundo caso, también por comunes objetivos sociales o políticos.⁶⁵

7. Acercamiento a la realidad de España.

Respecto a este importante punto hemos de destacar que lo anecdótico e intrascendente que caracterizó la década anterior deja paso al reflejo de una realidad viva y localizable. El autor se compromete con la realidad de su tiempo y con el lector. “Se iniciaba la incorporación del hombre real, con sus problemas cotidianos, a la

literatura narrativa española”⁶⁶. El lector se sentía identificado, cosa harto difícil con el tremendismo.

La llamada generación del medio siglo cultivó un cuento lleno de contenido y calidad, que ocupa un lugar muy destacable en nuestras letras: Ignacio Aldecoa, Medardo Fraile, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité...

Al hablar de la importancia del cuento en la postguerra, M. Fraile decía:

*Los desaires que ha recibido en España son de peso. Mencionaré sólo la pérdida de un libro de cuentos que fue Premio Nacional de literatura Con el alma aparte de Samuel Ros (1944). No obstante, en la década de los 50, el cuento se lo disputaban tirios y troyanos como fruto original, maduro, cuyo alcance y valor superaban con mucho los de la novela.*⁶⁷

El cuento adquiere amplia difusión porque los jóvenes autores los leían en tertulias, colegios mayores, etc., y podían publicarse en revistas y en pequeñas editoriales. Esta conjunción de cantidad y calidad de los cuentos produce varias antologías del género; la más destacable es la que realizó un propio cuentista: Francisco García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1959.

La generación del medio siglo quiere contar la verdad de una España que no le gusta. Las características de este cuento son, según Fraile, “empeño ético, lenguaje coloquial, pasividad denunciadora de tantos personajes, testimonio social o situaciones

⁶⁵ Ibidem, p. 30.

⁶⁶ Ibidem, p. 18.

existenciales”, y la más importante y “quizá la más conmovedora y expresiva sea la del final abierto, que deja un regusto de melancolía y esperanza, de carencia o de pérdida”⁶⁸.

Tras la etapa de plena postguerra (hambre, muerte, destrucción, represión...) comienza la necesidad de los cuentistas por reflejar los males de una sociedad adormecida por las consecuencias del conflicto bélico, pero sin un afán lacrimógeno sino reflexivo: surgen el neorrealismo y el social realismo. O. Barrero secunda esta idea:

El neorrealismo daba los primeros pasos para que se formase la edad de oro del cuento contemporáneo español. Nunca en nuestro siglo, antes o después, alcanzó este género una difusión tan considerable; nunca se valoró (por los creadores, por el lector y también por los editores y responsables de publicaciones periódicas) en tan alto grado; nunca, tampoco, la nómina de cuentistas, permanentes u ocasionales, sería tan nutrida.⁶⁹

El neorrealismo pretende un acercamiento a la realidad con una fina carga de crítica social. Al contrario que el socialrealismo, el neorrealismo antepone los valores artísticos al propósito crítico. Realismo, pues, pero contrapesado por valores estéticos, cercano al retrato fotográfico.

En estos años se produce cierta relajación de la censura que permite el descubrimiento de los grandes renovadores de la literatura occidental y las nuevas formas artísticas. El término neorrealismo procede del cine italiano (Fellini, Visconti...).

⁶⁷ Fraile, Medardo, op. cit., p. 16.

⁶⁸ Ibidem, pp. 22-23.

Pretendía un realismo objetivista mediante un lenguaje cinematográfico que caracteriza a los personajes fundamentalmente a través de lo que dicen o hacen, de lo que se puede ver desde fuera, de lo que la cámara puede registrar. Esta técnica llevada a la narrativa terminó con el narrador omnisciente. Los autores neorrealistas se basan en las teorías de la psicología conductista o behaviorista, que considera el comportamiento humano como una serie de respuestas a determinados estímulos externos.

La narrativa neorrealista utiliza diversas técnicas: reducción al mínimo de la presencia del autor, limitación del protagonismo de los personajes, caracterización externa de los personajes, sencillez estructural y estilística y concentración espacio-temporal.

Ignacio Aldecoa es la figura más importante del cuento neorrealista. Sus cuentos son un testimonio valioso de su época; giran en torno a los temas del trabajo, la guerra, la burguesía, los niños, los viejos, gente triste y resignada, amarga y tierna de la España de postguerra.

A pesar de que la mayoría de autores neorrealistas simultanearon novela y cuento, la mayoría se decidió por el cuento quizá por su capacidad de súbito impacto. El cuento tenía una gran facilidad para captar la instantaneidad cotidiana. El socialrealismo fue una corriente mucho más crítica con la realidad social, política y laboral de España.

Detrás de muchos autores sociales estaban ideologías socialistas, anarquistas y marxistas. Según O. Barrero:

⁶⁹ Barrero, Oscar, op.cit., p.21.

*El socialrealismo de López Pacheco y J. M. de Quinto fracasó por sus rígidos planteamientos sociales con caducidad temporal y por la utopía de llegar a un público que no leía porque no sabía ni tenía tiempo (obreros, campesinos...).*⁷⁰

Los neorrealistas, por el contrario, podían tratar temas que, por su carácter existencial, son intemporales.

Más impacto produjeron las obras que ponían de manifiesto la inmoralidad de la burguesía; corriente que llegaría con más fuerza a los años 60 (Goytisolo, Marsé, García Hortelano). El empeño del Socialrealismo por criticar las injusticias sociales produce la ausencia de complejidad en los personajes hasta llegar al simplismo en la construcción de caracteres. El cuento socialrealista “anula al lector como intérprete en un relato en el que todo se le da ya hecho”⁷¹. La evidente carga crítica resalta en una primera lectura. No hay sugerencia.

Destacamos dos colecciones de cuentos, *Doce cuentos y uno más* (1956) de Lauro Olmo y *Las calles y los hombres* de José María de Quinto (1957). Los títulos de las novelas son más ilustrativos de las variables socioeconómicas que querían reflejar:

- *La mina* de López Salinas
- *Taller* de Mercedes Ballesteros
- *La piqueta* de Ferrer
- *Central eléctrica* de López Pacheco

A pesar de que las mismas etiquetas nos hablan del realismo imperante en los años 50, otras obras ponen de manifiesto la abundante producción de género fantástico en esta época. Por ejemplo, destacaremos novelas como:

⁷⁰ Ibidem, p. 21

⁷¹ Ibidem, p. 21

- *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio (1951)
- *La bomba increíble* de Pedro Salinas (exiliado) (1952)
- *El futuro ha comenzado* de Carlos Rojas (1958)
- *La puerta de paja* de Vicente Risco (1952)
- *Josep Torres Campalans* de Max Aub (exiliado) (1958)

Y en 1957 publican sus primeras novelas dos de los tres gigantes de nuestra literatura fantástica: Joan Perucho con *El libro de caballerías* y Álvaro Cunqueiro con *Merlín y familia*. Ambos cultivarían el cuento y la novela, especializándose en el cuento el catalán y en la novela el gallego.

En las novelas fantásticas citadas podemos observar dos vertientes: la crítica a los peligros del progreso y la que se evade de una realidad degradante. Ambas tendencias serán también objeto de análisis en los cuentos seleccionados.

Los temas que definen la década de los 50 serían: la soledad, la incertidumbre y la inserción o deserción en la masa social. Se bascula con la identidad personal dentro del colectivo y se reflejan estados de pobreza material. La tendencia social nos dirige hacia el vivir de la colectividad en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución. En esa colectividad, en esa masa informe, se produce la anulación de la persona porque no se conoce bien.

A causa de la censura, la narrativa social ofrece una modalidad testimonial del enunciado, que presenta y no dice, que sugiere y no explica. Temas, todos, nada ajenos al cuento fantástico que se producía en la misma época.

En los años 60, olvidado el concepto de postguerra, la producción narrativa española abre nuevos caminos por los trillados senderos del realismo precedente que terminó por cansar al lector. Según O. Barrero:

La individualidad exaltada, el subjetivismo, la renuncia a ataduras de cualquier tipo (generacionales, estilísticas, temáticas...) caracterizan la producción novelística posterior a Tiempo de silencio (1962), producción convertida así en un repertorio de nombres engarzados por datos vagamente conexos: el interés por el experimentalismo (casi por completo ausente hasta entonces), la recuperación de la fantasía, el retorno al Yo tras la excursión por la realidad circundante que sedujo al neorrealismo y al socialrealismo.⁷²

Esta liberación formal y temática se produjo básicamente por tres motivos:

1. El llamado “boom” de las letras hispanoamericanas, que trataba insistentemente los temas fantásticos, llegó a España. Borges, Cortázar y Juan Rulfo influyeron decisivamente sobre nuestros cuentistas.
2. La “ley de prensa” promulgada por Fraga Iribarne en 1966 permitía una mayor libertad expresiva, limitando la censura.
3. La expansión económica debilitó las bases de los socialrealistas.

A los cuentistas de los años 60 sólo les une su afán de experimentalismo (Benet, García Pavón, Perucho, González Suárez...). A pesar de ello, un gran número de narradores no dejaron de denunciar mediante sus obras la dictadura y sus efectos (Goytisolo, Marsé, Olmo, Matute...).

⁷² Ibidem, p. 33.

Uno de los aspectos más notorios que distingue una década de otra es el cambio del “nosotros”, como reflejo de la colectividad y la solidaridad, al “yo”, que define la tendencia experimentadora y subjetiva de los años 60.

Es una época en que “la España cerril y oscura, triste y gris dejaba paso a la modernidad en las artes y en la moral”⁷³. Esta modernidad y libertad creativa hacen frecuente la manifestación del género fantástico, sobre todo en el cuento. Mencionaremos algunas novelas:

- *Don Juan* (1963), G. Torrente Ballester
- *Las mocedades de Ulises* (1960), A. Cunqueiro
- *Un hombre que se parecía a Orestes*, (1969), A. Cunqueiro
- *Las historias naturales* (1969), Joan Perucho
- *Corte de corteza* (1969), Daniel Sueiro

La experimentación se nota sobre todo en la forma, heredera de la Nouvelle Vague y el arte Pop. La estructura de las novelas llega a ser lo más importante de las obras. A este efecto se podrían señalar novelas de Cela como *San Camilo 1936* (1969) y cualquiera de Juan Benet (*Volverás a Región*, 1967, compuesta de varias anécdotas contadas fragmentariamente, pasando de unas a otras con saltos inesperados, sin orden cronológico, sin facilitar la identificación de los personajes y de la relación que se establece entre ellos).

A la renovación de los escritores de generaciones anteriores (Cela, Matute, Torrente Ballester) se suman otros autores que comienzan a escribir a finales de los sesenta y comienzos de los setenta abiertos totalmente ya a las influencias extranjeras.

⁷³ Ibidem, p. 33.

Prosigue, pues, la búsqueda de nuevas formas de narrar; la efervescencia experimental alcanzará, durante unos años, extremos insospechados.

La presencia de lo imaginativo, lo onírico, de lo absurdo, nos indica que seguimos lejos del realismo. Y ello va acompañado por toda clase de investigaciones en el campo de las estructuras narrativas y el lenguaje.

Sin embargo, tras unos pocos años, el frenesí renovador lleva a un callejón sin salida y se produce cierto desconcierto. Se desechan muchas audacias y experimentalismos, y, aún sin renunciar a las nuevas aportaciones, se vuelven también los ojos hacia ciertos aspectos de la novela tradicional y de género.

Se recuperan ciertos géneros “marginales” como el relato fantástico, la ciencia-ficción, la novela policíaca, la de aventuras y el folletín. Se recupera, a partir de novelas como *La saga/fuga de J. B.* y *La verdad sobre el caso Savolta*, el interés por contar, por la trama.

En los años 70' es, pues, difícil sacar a la luz alguna tendencia que agrupe a los escritores, quizá por falta de perspectiva y alejamiento histórico. El ambiente histórico fue turbador: primero Mayo del 68 y, en 1975, fin de la dictadura con la muerte de Franco. Se vivieron momentos de alegría, tensión y esperanza en la Transición. Todo ello tuvo reflejo en la narrativa. Gonzalo Sobejano da unas pautas al referirse a la novela:

Aún es demasiado pronto para definir este clima, como no sea con el término ruptura, cuyo significado, por mucho que se quiera paliar, ha ido verificándose más cumplidamente. En tal clima parece haber adquirido vigor un nuevo tipo de novela cuyos rasgos determinantes, por paralelismo o confluencia, vendrían a ser la

*memoria en forma preferentemente dialogada, la autocrítica de la escritura y la fantasía.*⁷⁴

Memoria autobiográfica dialogada de una época que se acaba:

- *Diálogos del anochecer*: J. M. Vaz de Soto (1972)
- *Retahílas*: C. Martín Gaité (1974)
- *Las guerras de nuestros antepasados*: M. Delibes, (1975)
- *Luz de la memoria*: Lourdes Ortiz (1976)

Importantes son las novelas fantásticas que se publicaron por entonces:

- *La torre vigía*: Ana M. Matute (1971)
- *La saga/fuga de J. B.*: Torrente Ballester (1972)
- *El cuarto de atrás*: C. Martín Gaité (1978)

La novela de Ciencia Ficción surge en España en 1958 con *La nave* de Tomás

Salvador, pero es en los años 70' cuando aparece un aluvión de obras de calidad:

- La trilogía *Y* (1971), *T* (1973) y *K (Killer)* (1974) de Tomás Salvador
- *La máquina de matar* y *Los viajeros de las gafas azules* de Juan G. Atienza
- *Un mundo sin luz* de Carlos Buiza
- *Gabriel* de Domingo Santos
- *El señor de la rueda* y *Viaje a un planeta Wu-Wei* de Gabriel Bermúdez

⁷⁴ Sobejano, Gonzalo, "La novela en los años sesenta y setenta" en *Historia y crítica de la literatura española*, volumen 8, Barcelona, Crítica, 1980.

EL CUENTO FANTÁSTICO ESPAÑOL

1939-1975

La época que circunda el objeto literario de nuestro análisis no es la más propicia, como ya hemos visto, para la creación y lectura de cuentos fantásticos. A la escasa producción editorial y a la situación social, que urge retratar fielmente en los cuentos, se unen otros dos motivos fundamentales: la censura y la cerrazón de la crítica a valorar obras ajenas al tradicionalismo (*ABC, La hora...*) o al Realismo de moda en nuestras letras.

Los escritores que se alejaban de las corrientes de moda eran automáticamente marginados por el público y, sobre todo, por la crítica. Ejemplos de ello fueron Zamora Vicente, García Pavón, Mihura, Ferrer-Vidal, Castillo-Puche...

Para agudizar el problema, la mayoría de autores asiduos a la fantasía se encuentran en el exilio, provocando que la recepción de sus obras se diese tardíamente en nuestras letras: Max Aub, Pere Calders, Ramón J. Sender, Rafael Dieste, Pedro Salinas... Nuestros exiliados se refugian en un simbólico y mágico encantamiento a los fantasmas de la memoria. Todos buscan al pueblo perdido por la guerra, la nostalgia de la tierra, la recuperación de la infancia, de la inocencia, de la magia..., y vienen a encontrarlos en una angustiosa situación de incertidumbre.

La fantasía hispana es muy heterogénea. No se pueden aplicar las rígidas normas de Todorov a nuestra fantasía, pues en ella aparecen lo extraño, absurdo, satírico, surrealista, alegórico, llegándose a fundir con lo real en un juego muy sugestivo.

En el cuento fantástico entre 1939-1975 se muestran claramente dos corrientes:

1.- Fantástico de tipo lúdico o evasivo:

Estos autores crean su propia realidad como negación a la que están viviendo. Bien se remontan a épocas antiguas y exóticas. bien a mundos totalmente ficticios. Joan Perucho y Álvaro Cunqueiro suelen usar la fantasía para ilustrar la especulación

intelectual sobre hechos culturales, literarios e históricos. La ironía y el humor bañados en bella prosa se pliegan sobre estos creadores de mundos e historias muy alejados de la triste, gris y monótona España.

En este apartado podemos incluir a Noel Clarasó, Carlos Edmundo de Ory y Gonzalo Suárez, autores que no ponen de manifiesto los problemas y males de distinto signo que sucedían en la España de su época.

Este tipo de cuento se enmarca en las constantes antes definidas: falta de compromiso con la realidad, ausencia de movimientos que los agrupe, tristeza y, en algunos casos, moralina cristiana.

2.- Moderna alegoría:

Es una forma indirecta de criticar la realidad. Todas las constantes que aparecían en el cuento realista de los años cincuenta aparecen también en el cuento fantástico de la misma época: soledad, incomunicación, existencialismo, crítica social, abulia, indiferencia, marginación, desesperación, inserción o deserción dentro del grupo social... Todo bajo una envoltura fantástica, bien hiperbolizando la anécdota o bien produciéndose un hecho anómalo de la personalidad tanto física como psíquicamente (fantástico por metonimia, según Antonio Risco, 1982) llegando a la animalización o cosificación total (fantástico por metáfora).

ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

La intención del presente estudio no es ofrecer un análisis exhaustivo de naturaleza estructuralista, narratológica o de otro tipo, sino un acercamiento que ponga de manifiesto los elementos sobrenaturales que cada cuento posee y situarlos en relación con la tradición literaria y con su contexto socio-histórico.

Hemos seleccionado las colecciones completas de cuentos fantásticos y relatos sueltos de autores que no crearon una colección completa del género pero que son por sí mismos significativos de una época. Algunas de estas colecciones de cuentos fueron publicadas en editoriales menores, de corta tirada y, en ocasiones, sin reedición. Más difícil ha sido descubrir cuentos fantásticos en la obra de estos autores y lograr localizarlos para su lectura y análisis, pues estaban descatalogados y algunos de ellos no figuran ni siquiera en las bibliografías oficiales de los propios escritores.

En ocasiones no sólo hemos tenido que recurrir a los fondos de la Biblioteca Nacional o de la Universidad de Barcelona, sino que también buscamos insistentemente, y a pie, en las librerías anticuarias de Madrid y Valencia.

Gracias a las antologías de José Luis Guarnier y Alejo Martínez Martín (citadas en la bibliografía) pudimos recopilar buena parte de este material y ofrecerlo al posible lector a modo de sucinto análisis y, en ocasiones, de reseña, muy a nuestro pesar, debido a la escasez de estudios teóricos sobre dichas obras. La inclusión de unas obras y la exclusión de otras se debe, básicamente, a dos motivos fundamentales: la imposibilidad de conseguir las o el tratamiento difuso o marginal de lo fantástico.

No citaremos las fuentes en cada apartado para no ser reiterativos y facilitar la lectura; al final del presente estudio estarán debidamente citadas.

Deseamos que este estudio sirva para futuros análisis que superen el acercamiento histórico-literario que pretendemos hacer.

RAFAEL DIESTE: *HISTORIAS E INVENCIONES DE FELIX MURIEL* (1943)

Escrito en el exilio, recuerda las historias y leyendas gallegas así como las gentes, paisajes y costumbres de su tierra. Dieste es un observador que humaniza a los marginados y objetiva las leyendas y supersticiones gallegas, de carácter sencillo e imaginativo. Estas historias aparecen depuradas de elementos claramente sobrenaturales pero mantienen una magia natural gracias a la visión recreadora de Félix Muriel (de niño o adolescente).

El protagonista presenta un retrato del pueblo gallego que fabrica leyendas para explicar los misterios y desgracias de seres como la bruja Juana Rial y la loca Eloísa. Con el contacto humano de Félix Muriel con ellos, el mito se desvanece. Se trata del descubrimiento del fondo humano que yace por debajo de los mitos colectivos.

El narrador cuenta desde su visión de adulto las vivencias que presenció de niño, tal y como las sintió. Pero el resultado desde la distancia temporal y la objetividad racional del adulto es desmitificador.

La visión de Félix Muriel de su entorno como niño queda reflejada claramente en “De cómo vino al mundo Félix Muriel”, historia eufemística del nacimiento de los niños que su madre le cuenta y que el niño completa con su mundo infantil, con su propia lógica y fantasía. Como es recordada por un adulto, se insiste en afirmar que es solamente la fantasía de un niño, en su primigenia forma de aprehender el mundo. Este relato posee un lenguaje lírico que reafirma la poética percepción del entorno del niño. A sus ojos, todo es trascendente.

La prosa de Dieste es a la vez de sabor popular y pulida, llena de lirismo: abundancia de metáforas, adjetivos inusitados, desvío semántico, que encaminan al modo surrealista antes de retomar su línea realista.

Por medio de la poesía del lenguaje, la visión y sensibilidad de Félix Muriel exacerban la presencia de elementos tan cotidianos como la oscuridad, la luz y el aire. Es, sin duda, un precedente del realismo mágico en español. Sorprende la coincidencia temporal con *Ficciones* de Borges (1944), que lanzó el realismo mágico hispanoamericano al mundo. Anderson Imbert lo definió así “En vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica”. Dieste prefiere darle un sesgo mágico a la realidad: el niño observa con ojos fascinados un mundo anárquico e hiperbólico donde los adultos hacen su vida normal.

El cuento “El libro en blanco” reelabora una tradición folclórica universal: el encuentro con el diablo. El anciano protagonista es un ser con una aguda sensibilidad que le permite percibir las maravillas cotidianas, del agro o de los elementos, y asombrarse de continuo ante ellas. Está atento a los más auténticos milagros de la vida y la naturaleza. Todo ello le impresiona más que los trucos mágicos del diablo, al que reduce a la categoría de simple prestidigitador. La técnica poética ayuda a tal percepción. Aunque en principio puede parecer ajeno al eje desmitificador de leyendas, acaba incluyéndose en él.

Cuando aparece este libro en 1943, no hay nada comparable en la narrativa española dentro del país ni tampoco en el exilio. *La familia de Pascual Duarte* y *Nada* son grandes obras pero están llenas de testimonios de violencia o de ecos de la Guerra Civil. La literatura en el exilio estuvo un tiempo también impregnada por la Guerra Civil, con obras como las de Ramón J. Sender o Max Aub que, sin embargo, a finales de los años cuarenta y cincuenta se ocuparían del género fantástico.

GONZALO TORRENTE BALLESTER: “CÓMO SE FUE MIGUELA” (1944)

Sutil historia sobrenatural ambientada en Galicia, en la que la tradición oral cobra singular importancia: “Antonia, la galana, me lo contó, y no es leyenda, porque están vivos muchos otros que lo podrán testimoniar”. Pero el narrador deja bien claro que nadie vio la escena sobrenatural: voz en una noche ventosa que se parece a la del marinero desaparecido, huellas en la arena... Sólo queda claro que la mujer del marinero y su hijo desaparecieron aquella noche. Es una historia de amor más allá de la muerte porque el marido le prometió que siempre volvería. La belleza del cuento reside en la descripción que el narrador hace del amor que los gallegos sienten por el mar.

JOSÉ MARÍA SÁNCHEZ-SILVA: “LA SEÑAL” (1946)

Además de cultivar el relato infantil y el religioso, escribió un tipo de cuento fantástico plagado de situaciones existenciales y límites con la razón; son relatos que transmiten una profunda tristeza; además, el cristianismo del autor se nota en cada una de sus creaciones.

En este cuento aparece un narrador implícito (“Cuántas veces, sin embargo, se ha equivocado”, p.55) que asume la digresión inicial sobre el paso del tiempo y la muerte prematura con una sencilla reflexión teológica.

El tema principal es frecuente en la narrativa de posguerra: la alienación del hombre. El protagonista es un ser neurótico que teme la muerte y “Siempre ha creído, por otra parte, que el hombre es avisado de la inminencia de la muerte”. Un día cree que esa señal ha llegado. Se dirige a casa de la amada, pero nota que se ha vuelto invisible y nadie se percata de su presencia. No sabe cómo ni por qué ha muerto. Vuelve a casa y se encuentra a sí mismo durmiendo. ¿Ha sido todo un sueño? No lo sabemos pero el narrador sí nos da el resultado:

Se levantó con frío de la butaca, cerró la ventana y, consultando su reloj no pudo por menos de reconocer que también la señal de la mariposa había resultado una señal falsa. (p. 59).

NOEL CLARASÓ: *MIEDO* (1948)

En su colección de relatos *Miedo* (1948), Clarasó crea cuentos clásicos de misterio y terror, suaves y con moralina, cercanos a la “Ghost Story” victoriana. La virtud de Clarasó es nacionalizar este estilo, localizándolo en la geografía española.

Muchos de estos cuentos giran en torno al tema amoroso, tratado al modo decimonónico. Por ello predomina el tono melodramático, los diálogos interminables, que prolongan el suspense, y una moral en ocasiones reaccionaria. Pongo como ejemplos “Era una presencia muerta” (p.51), “Tú serás mío” y “El fantasma de Anita Flores”.

En el primero, la amante paga la infidelidad:

Y las dos mujeres muertas acudieron allí desde no se dónde para impedir el pecado. ¿Puede ser esto una explicación? Tal vez.

Los otros dos cuentos recuerdan en cierto modo a “La promesa” de G.A. Bécquer. En “Tú serás mío” se explica el conflicto entre sexos de forma ingenua y reduccionista, y utiliza eufemismos para describir la escena de sexo. A pesar de todo, la crítica a los donjuanes que prometen amor eterno cuando sólo pretenden acostarse con las mujeres y marcharse es clara. De amores prometidos y olvidados también trata “El fantasma de Anita Flores”, pero lo que más destaca de los últimos cuentos mencionados es que, junto con “Más allá de la muerte”, tratan del amor, en efecto, más allá de la muerte.

Mucho más interesantes resultan cuentos con menos digresiones, tono melodramático y ninguna intención moralizante.

De hecho, “La cueva del paraíso” contiene un importante grado de humor, ironía y desenfado pretendidamente sensual para la época (no olvidemos que estamos en la España de 1948).

“El paraíso” se encuentra en Mallorca. El narrador (el propio Clarasó aparece como personaje) describe el hotel donde se hospeda, Mallorca, sus gentes, sus rincones.

Al propio Clarasó un pescador le cuenta una leyenda y él la vive en todo su esplendor: una misteriosa y laberíntica cueva a la que sólo se puede acceder en barco. Cuenta la leyenda que nadie puede entrar más de tres veces, una más y jamás saldrá.

Todos los cuentos comienzan con un breve comentario personal sobre el tema a tratar. Aquí el autor da a conocer su posición y, casi siempre, la moraleja del cuento.

También la totalidad de los cuentos están narrados en primera persona, en aras de una mayor verosimilitud. A ello contribuye la tradición oral y la historia que pasa de boca en boca.

En “La bruja de Lló” un protagonista de la historia cuenta lo que un pastor le narró al calor de un fuego. Por ello se inscribe en la tradición del cuento con marco. Recoge tradiciones atribuidas a las brujas y una historia particular hecha a base de rumores y especulaciones donde la tradición oral es fundamental:

- *Se cree que tienen el cuerpo lleno de viento, aunque no se sabe bien. (p. 229).*

- *Pero todo esto no es muy seguro. Son cosas que dice la gente y no están comprobadas. (p. 230).*

Esa misma tradición oral es muy importante para la articulación del cuento “El jardín del Montarto”. El secreto sólo pasa a un privilegiado: “*buscaré a un joven que me guste y le contaré esta historia*” (p.152).

En esta colección, el origen de la fantasía suele ser incierto o desconocido:

Hace muchos siglos un sabio descubrió la manera de entrar en la apariencia de otro. Y entró. Pero no descubrió la manera de salir con vida de la espantosa prueba (p. 138).

En esta cita extraída de “El secreto” comprobamos la indefinición del año, del nombre del sabio y del modo de entrar en la apariencia de otro. Quizá a Clarasó sólo le interesa el miedo que estas historias puedan provocar en el lector.

Miedo se erige como paladín del cuento fantástico español en plena posguerra, aunque bascule entre el pudor de la mayoría de cuentos y el atrevimiento temático, nunca formal, de otros.

ROSA CHACEL: "FUERON TESTIGOS" (1951)

Aunque el narrador aparece con una perspectiva observadora y externa, al progresar la narración se torna omnisciente pues sabe todo sobre los personajes.

El narrador insiste en mostrar una realidad cotidiana: calle urbana de cualquier ciudad a la hora de comer. Aparece por la calle un hombre de apariencia normal:

No había nada en su aspecto ni en sus ademanes: era simplemente, un hombre que venía por la acera de enfrente (p. 264).

Su muerte pasa por una caída/desvanecimiento, una cosificación en masa homogénea y un paso a estado líquido que se pierde entre las losas de la calle y el alcantarillado. En ese proceso, el hombre lucha internamente con espasmos.

Los testigos se encuentran paralizados y mudos por el terror. No hacen nada, sólo uno de ellos llama a una ambulancia. Finalmente, cuando se dispersan los testigos, todos se sienten liberados. El comerciante sirio que posee la tienda enfrente del lugar donde ocurrió el extraño hecho no puede olvidarse de él: todos los días mira el sitio esperando que algo suceda de nuevo, incluso que algún perro con su especial sentido se pare a husmear en el lugar.

La cosificación del ser humano (reducción a objeto inerte, a la nada) es una recurrida y clara metáfora del cuento fantástico de posguerra. La animalización se da en las mismas circunstancias. Ambos son ecos del conflicto bélico que asoló el país: dictadura que reduce al individuo y reflejo de la brutalidad que condujo a la Guerra y que aún estaba presente.

FELIPE XIMÉNEZ DE SANDOVAL: “EL HOMBRE Y EL LORO” (1951)

Curiosa historia de transplante de almas entre un hombre y un loro. El narrador nos sitúa primeramente en la perspectiva del loro para luego situarnos en la del hombre. De este modo sabemos lo que sienten en cada momento del proceso. En todo el cuento podemos entrever un resentimiento contra el ser humano:

Las llagas del cuerpo, con el hambre y la sed de justicia, la soledad, la ingratitud y la maldad con que le cercan sus semejantes, forman la corona de espinas del justo (p. 304).

En el transplante de almas se vuelve a manifestar del mismo modo:

Y aplicó sobre el cuerpo del loro el aparato de los rayos infraverdes para localizar el alma del loro:

-¡Es como me la imaginaba... Y para defender eso, tanta tenacidad y tanta violencia (...). ¡Ahora me explico por qué repites cuanto escuchas y por qué halagas tanto a las gentes! Reproduces como un espejo los dichos ajenos y cada cual ve reflejado en tu voz su propio pensamiento. (p. 305).

Al comportarse el protagonista en sociedad igual que un loro, quiere cambiarse el alma por la de éste.

En el transcurso de la dramática operación, el protagonista se mira al espejo; el hombre, sin alma, no es más que “una monda calavera de dientes sin encías, boca sin labios, nariz sin carne, cuencas hondas sin pupila.”

Refleja la dureza de un mundo en el que la posesión de una personalidad mecánica e insensible es la única garantía para acceder al triunfo y al éxito, reflejo, sin duda, de la propia vida diplomática y social del autor.

MAX AUB: *CIERTOS CUENTOS* (1955)

A pesar de sus continuas defensas del Realismo literario para retratar los males que, a partir de 1936, le ocurrirían a España y a Europa, y que quedaron reflejadas en su ciclo sobre la Guerra Civil española (*Campo de sangre, Campo francés, Campo del moro...*) y en sus obras teatrales, cultivó el género fantástico. Ese interés no era por el Realismo decimonónico sino por usar la realidad como objeto de creación novelística.

Antes de la Guerra Civil y la II Guerra Mundial, Max Aub escribió relatos fantásticos con asiduidad. En su exilio retomaría el género y publicaría *Ciertos cuentos* en 1955 y la novela *Jusep Torres Campalans* en 1958.

En los años veinte y treinta las Vanguardias influyeron en la narrativa española: Max Aub, Benjamín Jarnés y Gómez de la Serna.

El exilio de Ramón J Sender y Max Aub les hacen recuperar las tradiciones precolombinas en sus relatos mítico-legendarios. Sender se centra en la historia de México y publica *Mexicayotl* a comienzos de los años cuarenta. Aub no se queda ahí y recrea mitos que explican los orígenes de pueblos de África (“Uba-Opa”) o Asia (“La verdadera historia de los peces blancos de Patzcuaro”).

En “Uba-Opa”, Aub aparece como narrador heterodiegético: le han contado una historia y él nos la cuenta a nosotros, según sus palabras. El humor tiñe esta historia mitológica que explica el origen del río Nilo y la existencia del hombre blanco:

Los negros lo éramos todo (...). Tú no eres más que un negro desteñado. (p. 25).

En “La verdadera historia de los peces blancos de Patzcuaro” recrea irónicamente una leyenda de la cultura china anterior a la tradición clásica de la propia

China. Lo sobrenatural aparece en la personificación del lago, del viento, en la aparición de personajes mitológicos como Poseidón, peces que cantan, hielos que huyen... Aub hace un pastiche de cultura grecolatina y oriental para explicar sus oscuros orígenes.

En *Ciertos cuentos*, el relato “La gran guerra” posee un acento mítico que caracteriza su estilo narrativo. Sus protagonistas son serpientes que ante la destrucción de la naturaleza por parte del hombre, reivindican su importancia histórica (*Biblia...*) y arrasaron los Estados Unidos de América como venganza.

“La invasión” es el mismo cuento pero visto desde la perspectiva de un soldado humano que describe su miedo ante la guerra, esta vez contra las serpientes. Su carácter futurista puede tener una lectura alegórica ante la sensación apocalíptica de los años cuarenta y cincuenta.

Un motivo fundamental en la narrativa breve de Max Aub es la trasgresión de la naturaleza por parte del hombre y la venganza de ésta, de ahí procede lo sobrenatural.

Lejos de los tintes míticos, “La verruga” se nos presenta como un relato grotesco donde un padre cuenta en monólogo cómo su hijo se arrancó una verruga y ésta creció hasta taparlo. El proceso de cosificación es común en los cuentos fantásticos de postguerra (“Un pobre hombre”, “Fueron testigos”...).

En “La lancha” y en “La ingratitud” se produce la fusión hombre-naturaleza. “La lancha” es una historia popular vasca que define a la perfección su idiosincrasia: fusión hombre-naturaleza, amor por el mar, mundo localista y cerrado.

Es fantástico porque el marinero cumple lo que ve en un sueño: convertir el roble en lancha. A su vez, la madera rezuma agua sin explicación, él rema pero la barca no se mueve. Parece la venganza del roble cortado. El cuento acaba con las frases del

narrador, siempre omnisciente, que transmite los rumores que circulan por el pueblo tras su desaparición.

“La ingratitud” es un triste cuento alegórico, donde una anciana, viuda y sola, espera en la puerta de casa a que su hija recién casada venga a llevársela. Su hija no llega y la anciana, de tanto esperar, se seca y se convierte en un árbol feo y seco. La imagen de la realidad se convierte en fantasía por efecto metonímico (según la teoría de Antonio Risco).

El movimiento del absurdo también influye en Aub, aunque de forma heterodoxa. Quizá se vea más claramente en “El monte”, donde ante la desaparición de un monte la pareja protagonista reacciona sin estupor, buscándole utilidad: “Así podremos ir más rápido a casa de mi hermana”. El cuento responde a la máxima que aparece en la propia historia: “¿Por qué no podemos tomar las cosas como vienen?” La modernidad del cuento reside en su brevedad y en su capacidad de sorpresa, algo que a partir de “El dinosaurio” de Augusto Monterroso se ha llamado microrrelato.

Con menos optimismo, Aub nos presenta “La trampa”, historia kafkiana con atmósfera onírica y de pesadilla, que se instala en un orden que sólo puede ser interpretado como una alegoría existencial. A la situación absurda y sin salida del encierro en un extraño habitáculo se une la desazón y la desesperanza que sufre el protagonista.

En esta misma colección de cuentos, Aub parodia suavemente una historia clásica de fantasmas al modo decimonónico titulado “La gabardina” que guarda evidentes relaciones con el cuento “Anita” de Zamora Vicente.

Ciertos cuentos se enmarca en la recuperación, a partir de 1949, de la fantasía y la recreación de mundos imaginarios y alegóricos de Aub, cansado ya de retratar los acontecimientos sociales y bélicos con formas realistas.

ALONSO ZAMORA VICENTE: *SMITH Y RAMÍREZ S.A* (1957)

Los escasos artículos, estudios o prólogos sobre las obras seleccionadas repiten la afirmación de la atipicidad y soledad de las mismas en el marco de la prosa española de la época. Jesús Sánchez Lobato no es una excepción:

*Con la publicación de Smith y Ramírez S.A en 1957, Zamora Vicente se desmarca de la prosa oficial al uso de la época, e introduce aquí, en España, nuevos aires literarios de la mano de narraciones fantásticas y del absurdo agrupadas en torno a Smith y Ramírez S. A.*⁷⁵

La razón acompaña a Sánchez Lobato pues el uso de la fantasía, cercano al absurdo, y las técnicas narrativas suponen una novedad literaria (aunque apenas tuvieron repercusión), pero los temas que subyacen a los cuentos entroncan perfectamente con las constantes de la narrativa de posguerra, que se manifestaban claramente en el cuento de los años cincuenta.

Las siete narraciones de la obra participan del motivo típico en la narrativa española de la época: la alienación del hombre.

El español de los años cincuenta está confuso porque vive en una sociedad opresiva y totalitaria. La vida es un absurdo después de las guerras y con la presente miseria. El hombre no puede realizarse, luego no puede conocer sus posibilidades de expresión: no se conoce, no es dueño de sí, otros lo son.

⁷⁵ Sánchez Lobato, Jesús, "En torno a *Smith y Ramírez*" en *Lucanor*, número 3, Pamplona, 1989, p. 55.

Lo dicho nos permite clasificar estos cuentos en dos grandes apartados temáticos:

1.- Confusión de la personalidad: en “Apiguatay” y en “Un pobre hombre”.

Esta confusión también viene provocada por un hecho anómalo físico o mental, claramente definido en el texto: tanto en “Pasado mañana” como en “Tren de cercanías” las protagonistas están perturbadas mentalmente, en el primer caso por el fallecimiento del amado, y en el segundo, de más difícil explicación, por la presión social de las clases más pudientes que provoca el suicidio de la protagonista..

El no poder controlar la propia vida es expresado por el autor de forma más explícita en “De segunda mano”. Su protagonista sufre la sorprendente desaparición de su mano, pudiendo, gracias a una avanzada tecnología, implantarse sucesivas manos humanas.

2.- Inclusión o exclusión de la sociedad:

En “Smith y Ramírez S.A” y en la propia “De segunda mano” se manifiesta más claramente la crítica social por encima de la existencial, predominante en el otro apartado. Pero en todos los cuentos aparecen rasgos deshumanizadores como la soledad, la incomunicación, la intolerancia, además de temas tabúes en la época como el suicidio, la muerte de niños, el asesinato, la crítica al clero...

La tristeza que emanan estas historias, a pesar del humor absurdo que puntualmente presenta alguna de ellas, se acentúa por la presencia en casi todos los cuentos de la muerte: presente o pasada, pero con influencia en el presente (“Un pobre hombre”, “Anita”, “Pasado mañana”).

Según Sánchez Lobato:⁷⁶

En Smith y Ramírez S.A, el tema de la muerte es la consecuencia lógica a la vista del mundo absurdo y futurista que envuelve el relato; es un elemento más del absurdo.

Vida futura que se manifiesta en el avance tecnológico en “De segunda mano” y en los productos y organización de los grandes almacenes en “Smith y Ramírez S.A.”, aunque sean una representación del presente del autor.

Sánchez Lobato clasifica los cuentos en orden de relatos “eminentemente fantásticos” y en relatos del absurdo.

Al ámbito fantástico pertenecerían “Anita”, “Pasado mañana”, “Apiguatay” y “Un pobre hombre”.

Técnicamente conserva una clara unidad: la creación simbólica, que proviene de todos los cuentos de la inserción de lo irreal en el mundo real⁷⁷

Estoy de acuerdo, a excepción de “Pasado mañana”, porque la confusión realidad- fantasía se produce en la mente perturbada de la protagonista.

“Un pobre hombre” es uno de los cuentos más complejos, brillantes y tristes de nuestra narrativa. Esta historia nos ofrece un ejemplo de borrosidad de los límites de la personalidad. La falta de nitidez entre la vida y la muerte es puesta de manifiesto por la

⁷⁶ Ibidem, p. 69.

⁷⁷ Ibidem, p. 56.

ambigüedad y la perspectiva de la doble personalidad. La impresión que nos queda es la de la no distinción entre vida y muerte. El cadáver se convierte en un extraño polvo; sufre una cosificación parecida a la del cadáver de “Fueron testigos” de Rosa Chacel.

Al ámbito del absurdo pertenecerían “De segunda mano”, “Smith y Ramírez S.A” y “Tren de cercanías”:

El mundo absurdo, formal y estilísticamente presentado en la mayoría de los cuentos por medio de amplificaciones y enumeraciones caóticas, que brota de los relatos de Alonso Zamora Vicente no pertenece al mero mundo de las ideas o de lo abstracto, sino que, muy al contrario, se muestra inmerso en la vida cotidiana de nuestro acontecer social.⁷⁸

La inclusión en el apartado del absurdo del cuento fantástico “De segunda mano” es justificado por Sánchez Lobato porque ante el acontecimiento de la pérdida de una de las manos del protagonista (algo sobrenatural), éste reacciona más preocupado por el qué dirán que por la pérdida en sí. El estilo de narración enumerativo, caótico y humorístico contribuiría a incluirlo dentro del absurdo.

“Anita” es la única historia desmarcable de los rasgos expuestos, y encuadrable dentro del cuento de miedo tradicional.

El estilo se basa en el impresionismo; ya sea en las descripciones, enumeraciones o imágenes, se nos muestra plásticamente lo que siente el personaje en una determinada situación.

La imagen es, según Sánchez Lobato, fundamento estilístico de la colección de cuentos:

⁷⁸ Ibidem, p. 60.

*Por consiguiente, es relativamente fácil deducir que el uso de imágenes y comparaciones en la narración constituye una peculiaridad estilística de manifestarse el autor.*⁷⁹

Un claro y sugerente ejemplo de uso de imágenes aparece en el cuento “Un pobre hombre”:

Me crecía la cólera desde el codo abajo y a él le nacía una lejana noche desolada en los hombros. (p. 72).

El estilo impresionista favorece la fusión del estilo directo e indirecto:

Seis veces el mismo apelonamiento de gente y de cansancio en la salida, y los gritos de ¡taxi! ¡taxi! y ¿Busca hotel? ¿Pensión económica?

Los monólogos en los que los personajes narran su historia, como en “Un pobre hombre”, expresan lo que piensan o hacen con una enumeración yuxtapuesta de situaciones y pensamientos sin apenas conectores o pausas, reflejo de la neurosis de los personajes (“Smith y Ramírez S.A”, “De otra mano”...).

Sin duda, todas estas técnicas afirman el sentido de hastío y desesperanza de las historias de *Smith y Ramírez S.A*, que cobran hoy singular importancia por ser un ejemplo, de estilo muy personal, de la España de los años cincuenta.

⁷⁹ Ibidem, p. 63

RAMÓN J. SENDER: "EL BUITRE" (1961)

Despiadada crítica hacia el género humano proveniente de un buitre, el cual, a pesar de ser carroñero, no caza ni mata a sus semejantes. Las alusiones a la guerra son obvias, pues durante el tiempo que dura el cuento el fragor de los cañones se escuchaba en el valle.

Es una animalización intelectual, que no física, pues se califica al hombre como el peor de los seres vivos.

Lo curioso es que Sender no cae en el recurso fácil de entregar la palabra al animal. El relato está narrado en tercera persona, pero siempre desde la perspectiva mental del buitre.

ANA MARÍA MATUTE: *TRES Y UN SUEÑO* (1961)

En 1996 publicó *Olvidado rey Gudú*, novela que ha supuesto un hito en la literatura fantástica española. Su éxito la animó a escribir otra obra de similares características titulada *Aranmanoth* y publicada en el año 2000. No hacía más que retomar un género que no le era en absoluto desconocido. En 1971 publicó su primera novela fantástica, *La torre vigía*, y previamente había visto la luz un breve libro de cuentos titulado *Tres y un sueño* (1961). A pesar de la distancia temporal, estos cuentos poseen el mismo sentido de lo maravilloso de sus últimas novelas, además de varias de sus constantes literarias: pérdida de la infancia/inocencia, un final triste y la mixtura del sabor del cuento popular e infantil con una narrativa amarga y seca dirigida a un público adulto.

Los protagonistas de estos tres cuentos son niños de una fina sensibilidad, con un mundo interior cerrado porque no aceptan el de los adultos. Por este motivo sufren la incomprensión. En el primero, titulado “La razón”, un chico huérfano tiene la capacidad de ver a los duendes, tragos, elfos y demás seres fantásticos condenados a desaparecer si nadie cree en ellos. El último gnomo ejerce como guía del niño para enseñarle los sueños de la gente y la realidad del mundo. Pero el tiempo pasado fuera de la casa, donde estaba acogido por unos huraños granjeros, y la pérdida de la infancia, provoca que le olviden y desprecien.

Esto mismo ocurre con la niña protagonista de “La oveja negra”. Este cuento posee elementos poéticos y surrealistas que remiten a Federico García Lorca (la luna, espadas de lirio).

-¿Eres una brujita?

Negó con la cabeza, le mostró las manos y dijo:

- Soy una niña.

En el cuento titulado “La isla”, un niño criado por su aya porque sus padres están todo el día fuera de casa, decide conocer el barrio al que tenía prohibido entrar. En el barrio de “los pobres” conoce la forma de vida de la gente humilde, se dirige con los chicos del barrio a una feria y gana una isla en un puesto; de pronto desaparece de la feria y aparece sólo en la isla. Pasa el tiempo y unos padres encierran al aya en un asilo, triste desde su desaparición, y el niño se dirige con su isla a buscarla:

- Aya, ven a mi isla.

- (...) ¿Sabes? Todos los niños hablan de su isla. Luego, crecen.

- Sí, pero recuerda que yo no me hice hombre.

ALFONSO SASTRE: *LAS NOCHES LÚGUBRES* (1964)

Sastre ha sido, sobre todo, dramaturgo. Sus obras teatrales destacaban por su realismo milimetrado, tratando temas políticos y sociales que así lo requerían, obediente a la máxima de:

*en esta época, el teatro no debe constituir una mera diversión, sino un revulsivo donde el espectador entre en la necesidad de crítica y preocupación por su sociedad.*⁸⁰

En los años cincuenta y sesenta cultivó un realismo que pretendía acercarse a Brecht. Pero este acercamiento lo consigue con el efecto fantástico de “El escenario diabólico” (obra que incluye “Ejercicios de terror” y “Las cintas magnéticas”). En palabras de Sastre:

*El escenario diabólico no es un cuerpo extraño a mi labor. El tema del terror me ha interesado siempre desde todos los ángulos tanto políticos hasta metafísicos. Piso territorios fronterizos con el realismo, pero me encuentro lejos, creo, de lo maravilloso o de la alegoría; estoy en el costado fantástico del realismo*⁸¹.

El terror ya había sido tratado antes por Sastre de forma natural en sus obras antibélicas y políticas (*Escuadra hacia la muerte*, *En la red...*) y de forma sobrenatural en el drama metafísico *El cuervo*, todas en los años cincuenta.

⁸⁰ Sastre, Alfonso, *Drama y sociedad*, Bilbao, Iru, 1994.

⁸¹ Sastre, Alfonso, *Drama y sociedad*, apud Medina Vicario, Miguel Ángel, “Alfonso Sastre desde su prólogo hasta su epílogo” en *Alfonso Sastre*, editor Mariano de Paco, *Cuadernos de la universidad de Murcia*, número 60, 1993, pp. 174-175.

En el teatro español de esa época predominaban dos corrientes: la de evasión y la social-realista. Sastre despotrica contra la primera y defiende a ultranza la segunda (ver su obra *Drama y sociedad*):

*pero el público, es decir, la burguesía, pide magias, evasión y ensueño*⁸²

Por ello, Sastre, al no poder vencer a su enemigo, usa sus mismas armas contra él: crea, mediante la fantasía, formas de provocar la catarsis en el espectador.

Pretende dinamitar la clase burguesa introduciendo el miedo y la provocación en su vida, quiere mover contra la pasividad al lector-espectador, implicándole en la obra (*Ejercicios de terror*), haciéndole consciente de los problemas y dramas del mundo, mostrándole cara a cara, pero con una estética especial, la tortura, la represión y la barbarie.

Si en *El cuervo* Sastre se sirve de la estética tradicional, en *El escenario diabólico* presenta un cambio cualitativo en el tratamiento de los recursos escénicos y de los géneros. Es el mismo fin catártico, ahora revestido de fantasía desbordante, y con humor altamente corrosivo. La provocación llega de la mano de lo grotesco. Así, Sastre recoge una tradición que parte, modernamente, de Carlos Arniches y que Valle-Inclán llevó al cenit con el esperpento.

*Hemos perdido la capacidad de admiración y podemos presenciar en directo la muerte de un hombre mientras tomamos una taza de café sentados.*⁸³

⁸² op.cit., p. 177.

⁸³ op.cit., p. 178.

De alguna forma, Sastre hacía pública su búsqueda de otras facetas genéricas para mostrar la realidad, usando prolíficamente una sucesión de elementos espectrales y provocativos.

Sastre refleja acontecimientos de su época, como la guerra en Vietnam en *Ejercicios de terror*, donde unos soldados se mutan en hombres lobo. Su objetivo es denunciar la opresión, la pasividad ante la injusticia, el terror de la tortura, las guerras, etc. El arte es un medio para mover a la sociedad.

Estos mismos elementos configuran su obra fantástica en prosa *Las noches lúgubres*. Sastre divide este libro en tres partes: *Las noches del espíritu*, *Delirium* y *Las células del terror*.

La primera parte está subdividida en dos. Tienen en común la presencia en ellas de un elemento puramente fantástico: el vampiro.

No es una narración maravillosa o alucinada, sino que parte del más puro realismo. Las especulaciones del protagonista y los rumores sobre vampirismo que recorren la localidad no dan por sentado la tesis del vampirismo, es decir, de lo sobrenatural. El lector lo intuye, lo siente, y no de otra forma, porque la narración es deliberadamente ambigua.

En toda la obra, excepto en *Delirium*, el narrador es protagonista y narra en primera persona; consecuentemente sólo podemos conocer sus impresiones.

A partir de los años sesenta, Sastre añade a sus obras elementos de humor (grotesco o no) e ironía. Aquí, estas notas de humor se vuelven inseparables de lo fantástico y lo terrorífico y no restan fuerza a la crítica o al efecto terrorífico sino que lo agudizan, poniendo al descubierto el absurdo de las situaciones objeto de crítica, implicando al espectador de forma intelectual y no emocional (se acerca a Brecht).

En la primera parte, Sastre nos describe el Barrio de Espíritu Santo, rayano con lo marginal: chabolas, miseria, degradación, gentes humildes que sufren la intolerancia (los supuestos vampiros son marginados por ser protestantes) y la inhumanidad (los poderosos raptan a niños para hacer transplantes a sus seres queridos con enfermedades o compran la sangre a los pobres). En este contexto realista, Sastre sitúa a unos supuestos vampiros. Pero el verdadero vampiro es aquel que compra la sangre a los pobres porque éstos no tienen otra forma de poder comer, o el Estado, que no vela por los más desfavorecidos

Para nuestro autor, los bancos de sangre son los actuales castillos de los Cárpatos, donde el vampirismo moderno se refugia. Amalia es una mujer pálida y delgada con larguísimos dientes postizos, y, al igual que Aspad Varzary, retrato del clásico y elegante vampiro (protagonista de la segunda parte), mueren de una estaca clavada en el corazón. A pesar de que la ambigüedad domina el relato, llegamos a pensar que esa raza existe.

Delirium es una larga narración de carácter casi onírico. El matrimonio que protagoniza la acción cae en un manicomio en 1953, viven unos días en 1948, ven crímenes, escenas extrañísimas. Cuando logran salir y denunciar el caso, son de nuevo ingresados en el manicomio como locos. Pero el lector queda con la duda: ¿son locos escapados del manicomio o es un complejo complot nazi como el propio autor deja entrever en el epílogo final?

De nuevo, el humor está presente en las explicaciones que los propios protagonistas dan a su relato:

Yo, para disimular mi existencia, decidí estar quieto, en aquel coche fúnebre, en aquella carroza siniestra. (Una antigua broma de mis amigos consiste en decir que nuestro coche parece una carroza fúnebre). (p. 167).

La parte que más nos interesa es la última: *Las células del terror*.

En la actualidad estos breves relatos serían calificados de microrrelatos, a pesar de la diversa longitud de estos veinte cuentos. Tratan temas muy diversos, aunque predomina el miedo: a la muerte, a la tortura, a la guerra, a la opresión, a la falta de libertad, que suele despertar la neurosis en los protagonistas (“Quemado”, “Cargamento de muertos”, “La Santa Hermandad”). Esta sensación se agudiza a causa de que todos estos relatos están narrados en primera persona. Ese realismo que Sastre pretende para sus historias se manifiesta en esta parte del libro por su precisa localización geográfica (diversas calles y barrios de Madrid) o temporal (bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki).

La brevedad permite a Sastre transmitir una crítica intensa e impactante en “El rostro” y “Nagasaki” (reproducimos el cuento íntegro):

Me llamo Yanajido. Trabajo en Nagasaki y había venido a ver a mis padres en Hiroshima. Ahora ellos han muerto. Yo sufro mucho por esta pérdida y también por mis horribles quemaduras. Ya sólo deseo volver a Nagasaki con mi mujer y mis hijos.

Dada la confusión de estos momentos no creo que pueda llegar a Nagasaki en seguida, como sería mi deseo; pero sea como sea, yo camino hacia allá.

No quisiera morir en el camino. ¡Ojalá llegue a tiempo de abrazarlos!

El miedo al desastre atómico está presente en “El descendimiento”, en “Resplandor y estrépito”, donde destaca el humor al describir los efectos físicos que sufren los habitantes de un destruido Madrid, y en “Nagasaki”.

La animalización de policías, políticos, abogados o funcionarios es común en toda la obra de Sastre (recordemos los soldados de *Ejercicios de terror* o los policías de *La tragedia de la gitana Celestina*). En *Las células del terror* aparece este caso en “El rostro” y en “Metamorfosis de un abogado”:

Pues a pesar de todo yo me encuentro mejor que nunca y en todo lo demás soy un ciudadano normal, apolítico y respetable, que cumple escrupulosamente su sagrado deber de funcionario público. (p. 264).

“En un entierro” y “Quemado” reflejan una realidad de la vida del propio Sastre: su militancia comunista y antifranquista.

También utiliza temas tradicionales de la literatura fantástica como presencia del propio entierro (“En un entierro”) y la rebelión de los muertos que no quieren estarlo (“Cargamento de muertos”).

Sastre pretende exponer los males de nuestra sociedad actual y de la que está por venir, basándose en un realismo con elementos sobrenaturales o en escenas totalmente fantásticas que dejan, sin embargo, entrever un terrible acontecimiento contra el ser humano. Su humor inevitable entronca con la tradición satírica que ya en nuestro Siglo de Oro tanto nos deleitó y despertó nuestra capacidad crítica.

GONZALO SUÁREZ: *TRECE VECES TRECE* (1964)

Cuando en 1963 Gonzalo Suárez publica su primera novela, la fantasía, la metaficción y demás planteamientos imaginativos eran insólitos en el panorama literario nacional, pero la narrativa social presentaba ya las primeras grietas que conducirían a su disolución.

En el prólogo a *Su literatura*⁸⁴ editado por Alfaguara, Juan José Millás define el arte breve de Suárez:

Sus cuentos están dotados de un raro instinto circular en cuyo interior quedaba atrapado el lector como si formara parte de un experimento.

La extraordinaria capacidad inventiva y asociativa de Suárez permite enlazar asuntos en apariencia muy alejados entre sí por medio de diálogos breves y paradójicos, en los que se advierte que es dueño de un sistema lógico capaz de rasgar más allá de las apariencias. Es habitual que al final de sus relatos la historia dé un quiebro y tome una dirección sorprendente.

Millás da otra de las claves para desentrañar el mundo literario de Suárez:

Quizá sea esta manera de enfrentarse a lo real como a algo fantástico y a lo fantástico como a una cosa cotidiana, lo que produce efectos tan sorprendentes y desencadena esos relámpagos de inteligencia capaces de dar sentido a la tarde de un lector.

⁸⁴ *Su literatura*, Madrid, Alfaguara, 1997.

La aparición de lo sobrenatural va en la mayoría de los casos ligada al humor y a lo irrisorio. Es capaz de elevar cosas cotidianas a un primer plano y de recurrir a temas o situaciones tradicionales en la literatura fantástica (Villiers, Poe...) para reelaborarlos a partir del sarcasmo y distorsionarlos para un fin distinto, ineluctablemente propio a su estilo. Combina, pues, tradición e innovación desviando formas y géneros tradicionales: novela de espías, policiacas, terrorífica, de humor...

En las historias de *Trece veces trece* (1964) los referentes de Suárez son el cine, la literatura, la publicidad y los mass-media, que bombardean a diario la mente colectiva produciendo la confusión personal.

En “Un paciente impaciente” aparece un referente cinéfilo que provoca la confusión de personalidades. En “Trece veces trece” un profesor paranoico confunde a sus alumnos con canarios. “Al volver de Z” presenta una confusión de personalidades porque la resucitada estaba enamorada de sí misma con vida, confundiendo así vida-muerte.

La neurosis colectiva provoca “Epidemia” (con referente metaliterario) y “¿Quiere usted rabiar conmigo?” donde se hiperbolizan las anécdotas.

El humor también es protagonista en “Deshacerse de Crisantemo”, irónico cuento que narra la historia de un comerciante despiadado que se aprovecha de las familias de recién fallecidos enviándoles libros a cargo del muerto, el cual no lo había solicitado: “Yo sólo quería elevar el nivel cultural de todos los muertos de España”.

En dicho cuento lo sobrenatural aparece cuando el comerciante convierte a su nuevo socio en jirafa, gracias a la magia africana, para librarse de él. El socio cree que su transformación se debe a un exceso de trabajo, cuando el lector sabe que la pereza era su forma de vida.

Este componente sobrenatural aparece también en “Al volver de Z”, historia de un amor extraordinario: una mujer vuelve a la vida por amor a ella misma. Como un nuevo Narciso, la mujer se enamora de su imagen. Suárez insiste en la importancia que la sociedad contemporánea da al culto a la imagen, a la apariencia, al cuerpo, llevándolo él en este cuento al límite: la resurrección.

“El cadáver parlanchín” contrasta irónicamente la posibilidad sobrenatural de un acontecimiento trascendente con la explicación efectiva (aunque no racional) en un plano cotidiano y hasta vulgar. El cadáver de una mujer emite unos extraños sonidos. Su marido intenta buscar explicaciones biológicas que los médicos descartan para acabar descubriendo que su fallecida señora repite el estribillo del anuncio que estaba viendo por televisión cuando pereció. Suárez no hace más que exagerar de forma satírica el problema del advenimiento de los mass-media en los años sesenta: su poder inmenso y desconocido como instrumento de dominio social y de alienación colectiva al servicio del poder económico y político.

En estas historias, los medios de masas (cine, radio, televisión, publicidad...) dictan a los personajes su visión de la realidad, les despojan de su identidad.

Suárez, sin embargo, no critica nunca abiertamente: se limita a presentar de modo sarcástico los problemas de la nueva civilización de masas, de un mundo urbano absurdo, anárquico y contradictorio.

A modo de divertimento también plantea una serie de brevísimas anécdotas o cuentos estructurados bajo premisas lógico-cómicas que recuerdan vagamente las *Greguerías* de Gómez de la Serna. Están numeradas del 1 al 13 y, aunque el aspecto lúdico es el que predomina, se dejan entrever ideas antieclesiásticas y antibélicas.

FRANCISCO GARCÍA PAVÓN: *LA GUERRA DE LOS MIL AÑOS* (1967)

En los años sesenta, autores como Alfonso Sastre y García Pavón utilizan el género fantástico para criticar la realidad española.

García Pavón refleja la típica, gris y represiva España con todos sus tópicos: flamenco, velatorios, corridas de toros, predominancia del clero y, a su vez, avisa de los peligros del avance tecnológico que puede provocar la deshumanización de la sociedad mundial (“Cementerio capitoné”, “El rodeo”, “El mundo transparente”...).

La guerra de los dos mil años fue objeto de reivindicación literaria por parte de la profesora Ana Luisa Baquero Escudero en un hermoso artículo publicado en el número 14 de la revista *Lucanor*.

En un primer momento nos basaremos en su estudio para poner de manifiesto los ejes temáticos y estructurales que vertebran esta colección de cuentos, para posteriormente analizar cuento por cuento.

El mismo autor catalogó sus cuentos como “ciencia ficción ... pero española”⁸⁵ pues aluden a circunstancias típicamente nacionales que no pueden ser comprendidas sino desde nuestra idiosincrasia.

Pero Ana Baquero pone de relieve la finalidad satírica y crítica que rebasa lo puramente español. Según ella, estos cuentos combinan la modernidad (la ciencia ficción) y la tradición (la sátira bajo una envoltura fantástica):

*Destaca esa especie literaria en la que lo fantástico es utilizado fundamentalmente como envoltura externa recubridora de unas intenciones satíricas y en la cual aparece reproducida esa antiquísima estructura narrativa del viaje*⁸⁶

⁸⁵ *Cuentos*, volumen I, Madrid, Alianza, 1981, p.11.

En dicho viaje, un guía enseña a un guiado la verdad del mundo que se esconde tras la apariencia de lo real. Tradición que parte de Menipo y Luciano y que fue usado por nuestros grandes satíricos como Quevedo (*Los sueños*) y Vélez de Guevara (*El diablo cojuelo*).

Según Ana Baquero, en la tradición narrativa de fantasía crítica y satírica, el recurso fantástico estaba centrado en la adopción de un punto de vista privilegiado para subrayar los males de una sociedad. Ahora, el objeto criticado ya no resultará tan evidente, y será el propio lector quien, con su participación, vaya desentrañando los significados últimos que se ocultan tras tales fantásticas fabulaciones (alegoría moderna).

Esta forma literaria era excluida por Todorov en su consideración de lo fantástico, pues negaba que pudiese haber una lectura de lo fantástico alegórica o poética, ejes vertebradores de esta colección. Hemos de distinguir, como antes afirmamos, entre alegoría clásica y moderna.

Aunque no todos los relatos de *La guerra de los dos mil años* son encuadrables en la ciencia ficción, ni todos usan los mismos parámetros del género fantástico, sí poseen un denominador común: el antirrealismo. Podemos, de este modo, clasificar los relatos en tres tipos:

-Poético-surrealista: “Donde empieza el otoño”, “Las tres calles” y “Un paseo por el campo”.

- Fantástico puro: lo anormal irrumpe en el mundo cotidiano quebrando la lógica universal.

Si en estos relatos reconocemos aún nuestro mundo de hoy, distinta será la situación que encontremos en las narraciones de inequívoca filiación futurista, donde se

⁸⁶ Baquero Escudero, Ana Luisa “*La guerra de los dos mil años*, entre la tradición y la modernidad” en

ponen de manifiesto los peligros del avance tecnológico. En dichos relatos “como ocurre en la literatura fantástica del siglo XX, el fenómeno sorpresivo dejará de serlo, de manera que pronto se acomoda a este nuevo tipo de vida”⁸⁷. Los ejemplos más claros, y no exentos de humor, son “El avión en paz” y “El sueño cortado”.

Según David Pringle:

*La ciencia ficción, a diferencia de otros tipos de ficción fantástica, intenta siempre asentarse en el universo real, ofreciendo al lector relatos fantásticos que pueden explicarse en términos científicos, pero muchos autores se valen más de la prestidigitación que del auténtico conocimiento científico. Se distingue entre ciencia ficción dura, escrita por científicos y la ciencia ficción blanda, aquella en que el autor aparece más preocupado por cómo se siente el mundo tecnológico que por su funcionamiento.*⁸⁸

Y esta última aseveración caracteriza los cuentos de ciencia ficción de *La guerra de los dos mil años*. El autor insiste en resaltar los efectos que el exceso de mecanización de la sociedad, basado en la predominancia de las máquinas, provoca en la vida del hombre y su resultado negativo para la intimidad, salud, libertad y medio ambiente, cuestionándose la ética de científicos y gobiernos. El lector, en un somero análisis de estos cuentos, puede observar cómo García Pavón no se interesa por inventar, fabular o documentarse en la descripción de los aparatos y vehículos futuristas; todo lo contrario, son rudimentarios.

Tampoco, como buen satírico, pretende transmitir seriedad y rigurosidad a la hora de fabular nombres de personas o estados (Señorita Zupi, Capitán T...)

Lucanor, número 8, Pamplona, 1992, p. 108.

⁸⁷ Pringle, David, *Ciencia ficción, las cien mejores novelas*, Barcelona, Minotauro, 1995, p.15.

que den una verosimilitud total a sus relatos como suelen hacer los grandes autores de ciencia ficción. Sólo le interesan los efectos que el avance tecnológico puede causar al individuo y a la sociedad. No es su obra de ciencia ficción un género de ideas, como se ha catalogado siempre a este género.

Los cuentos de *La guerra de los dos mil años* que participan en la ciencia ficción son “El avión en paz”, “El sueño cortado”, donde predomina el humor, “El mundo transparente”, “La televisión del pasado”, “Los andamios” y “Coches todoterreno”.

“El mundo transparente” es una utopía basada en un logro de la ciencia, que en el relato no se especifica (el propio narrador dice que no le interesa la base científica). Desarrolla una idea con una incidencia desastrosa en la libertad e intimidad del ser humano: aparato televisivo que ve a través de las paredes y puede escuchar las conversaciones. García Pavón reflexiona sobre la sociedad de masas y los peligros del progreso, a la vez que es muy crítico con los gobernantes y el funcionariado público.

En “La televisión del pasado” el narrador aparece en el prólogo mostrando su postura filosófica, histórica y social, exponiendo los pros y contras del progreso. En este espléndido relato, las consecuencias negativas del avance tecnológico son medidas por los propios científicos. Mediante un aparato pueden visualizar el pasado, pero la señora de 1840 que aparece en las imágenes también puede verlos a ellos. Ante tal hecho, los científicos deciden acabar con el experimento tajantemente.

“Los andamios” y “Coches todoterreno” son dos partes de una misma idea: el desastre que puede llegar a producir el exceso de vehículos y la masificación de las ciudades. El poder aparece como opresor y manipulador en el primero, y en el segundo se destacan las graves consecuencias que los coches-oruga pueden provocar sobre el

⁸⁸ Ibidem, p. 14.

físico del hombre hasta llegar a la mutación: seres humanos con granos móviles y luminosos por todo el cuerpo.

En el apartado que hemos denominado fantástico puro, entendido como una intromisión de lo sobrenatural o misterioso en nuestro mundo conocido y acotado, podemos incluir los siguientes cuentos:

- “Cementerio capitoné”:

Lo sobrenatural se manifiesta en la humanización de las prostitutas grabadas en la pared de un burdel que dan cuenta de su desdichada vida. Este fenómeno se propaga por toda la ciudad, invadiendo con singulares tatuajes a todos aquellos que tienen algo que denunciar de su vida. Lo maravilloso es sentido por todos como tal y sólo al final, cuando desaparece el fenómeno, se instaura el “orden tradicional”. Los poderosos únicamente pueden triunfar con la fuerza de “la gran bomba”. Es una clara denuncia moral contra la hipocresía.

- “La fiesta nacional”:

El cuento entra en los parámetros de lo extraño pero no de lo fantástico, a excepción de la escena en la que aparece un coche en marcha sin conductor. Es extraño porque la plaza de toros se llena exclusivamente de sacerdotes presenciando y animando una corrida inexistente. La pareja protagonista muestra una actitud de asombro, a diferencia de la impassibilidad narrativa de “El rodeo”. Los propios sacerdotes se extrañan de la presencia de la pareja, pero después les invitan a cerveza. El único personaje que parece “normal” en el pueblo les dice: “Yo tampoco lo entiendo, pero siempre fue así”.

Los elementos tratados representan una crítica a la España más tradicional, lo que vuelve a ponerse de manifiesto en “Los judíos”, “Tablado flamenco” y “El velatorio”.

- “Los judíos”:

No es un cuento fantástico pero sí macabro y terrorífico. Critica la intransigencia y fanatismo, la exaltación de la raza en la Edad Media y épocas posteriores como reflejo de la intolerancia de la España franquista.

- “Tablado flamenco”:

Visión onírica y fúnebre de un tablao flamenco. Usa los tópicos de este género musical (tan alabado en el franquismo) y del mundo castizo y artificial que lo rodea para hiperbolizarlo negativamente.

-“El velatorio”:

Lo sobrenatural se manifiesta en el hecho de que fallecido el poderoso del pueblo, temido y respetado, su barba crece sin parar y ocupa el pueblo como la lava. La alegoría es clara: sigue dictando en el pueblo aún después de muerto. Antonio Risco hablaría de fantástico por metonimia: una parte representa al todo.

En su sátira contra la triste costumbre del velatorio en casa, el autor nos lleva por sensaciones inquietantes y oscuras, gracias a los elementos estilísticos.

- “Las palabras prohibidas”:

Es un durísimo alegato contra la represión lingüística franquista. La niña protagonista llega a odiar a quienes la oprimen. La hipérbole llega en la escena en que el dentista del estado extrae las muelas a las personas que hablan en catalán. Lo sobrenatural se manifiesta en el hecho de que los lápices catalanes escriben en catalán y los castellanos en castellano.

Los dos últimos cuentos de la colección se apartan de los ejes que dominan los anteriores. La conversación guía-guiado conforma “Las palabras prohibidas” y “El paso de las aceitunas”, pues cada protagonista cuenta una historia.

- “El paso de las aceitunas”: Delicioso y nostálgico cuento en que lo sobrenatural se manifiesta en:

-Antepasados que aparecen para conocer a sus descendientes.

-Milagro de las aceitunas: se multiplican cada vez que una es engullida.

Tanto los niños como el camarero se percatan de la presencia de los ancianos pero sólo el padre sabe la verdad de sus identidades.

Sin numerar aparece una última historia, “La cueva de Montesinos” que cierra de forma trascendente y profunda la colección, pues supone una reflexión sobre la vida del hombre:

Tal vez, cuando acaba el otoño de nuestra vida, todos nos retiramos a nuestra Cueva de Montesinos, para ver y rever nuestro único descubrimiento e intentar explicarnos a través de él, el porqué de todo esto (p. 394).

La guerra de los dos mil años supone una de las cimas en la narrativa fantástica española y es, a la vez, un ejemplo significativo de literatura comprometida contra la intolerancia y la manipulación humana llevada a cabo en el franquismo. Por su valor literario y su valentía social debería ocupar un lugar destacado entre nuestras letras.

JOAN PERUCHO: *BOTÁNICA OCULTA* (1969)

Abogado, poeta, novelista, cuentista, articulista, crítico de arte y aficionado a la historia, gastronomía y acontecimientos sociales, Joan Perucho es el reflejo del hombre renacentista, del moderno humanista.

Su obra, escrita en gran parte durante la dictadura franquista, era acusada de no tener *“parentesco alguno en la tradición inmediata; no sólo no se hacía eco de la lucha de clases, sino que esta novedad incurría en una sospechosa falta de ardor patriótico”*.⁸⁹

A Perucho no le interesaba la narrativa social y reivindicativa de la realidad española. Su obra se enmarca en la representación, mediante la historia, la biografía, la ficción y el humor, de valores humanos universales con un fin irónico pero optimista sobre la condición humana.

Su producción breve no se enmarca en la definición tradicional de “cuento”: en su narrativa breve acumula acontecimientos históricos y datos vitales de personajes donde se mezcla la verdad y la mentira, la especulación y la ironía. Encontramos desde biografías imaginadas o apócrifas de personajes reales (Borges, Cunqueiro, Stoker) o biografías de personajes inventados hasta cuentos históricos donde no sabemos dónde acaba el erudito y dónde empieza el embustero. Repasa la vida con ironía, y gusta de los saltos temporales para poner de manifiesto cómo acontecimientos del pasado tienen relación con el presente. Usa citas verdaderas combinadas con las ficticias e inserta elementos apócrifos, mágicos y sobrenaturales en sus disertaciones sobre historia.

Al hablar de su relato “Con la técnica de Lovecraft”, Carlos Pujol afirma:

Todo el Perucho posterior está bien configurado en estas pocas páginas: la literatura sobre la literatura, el miedo inexplicable atenuado -o potenciado, nunca se sabe- por el humor, el misterio comunicándose extrañamente con la vida cotidiana, los saberes insólitos trufados de ironía y de invención; y el paso del tiempo, lo que se recuerda y se ha perdido de ayer que resucita en las palabras tiernamente zumbonas⁹⁰.

El aspecto irónico, culto y evasivo está bañado por una prosa cercana, en ocasiones, a lo poético. No en vano, sus inicios como escritor siguieron los pasos de la poesía. Pero ya en 1953 publica un libro de poemas en prosa titulado *Diana y el mar muerto*. Este cambio es capital porque le permite ensanchar infinitamente el territorio de la fantasía. En un breve repaso histórico-crítico a su producción veremos cómo la prosa le sirvió para tratar las constantes de su universo personal.

En 1957, con treinta y siete años, publica su primera novela *El libro de caballerías*. El de Perucho era libro muy distinto a lo que se publicaba en los años cincuenta, pues no sólo no quería copiar realidades circundantes, sino que les daba atrevidamente la espalda, mostrando una cara imaginativa del universo. Diez años antes de la publicación, y consiguiente impacto, de *Cien años de soledad*, escribir novelas históricas de fantasía parecía una frivolidad tan reprensible como antisocial. Aquel mismo año Álvaro Cunqueiro, gran amigo suyo, publicó la primera de sus novelas, *Merlín y familia*, impregnada también de magia y humor. Ambos proclamaban la rebeldía de la imaginación novelesca.

⁸⁹ Pujol, Carlos, *Perucho, el mágico prodigioso*, Universidad de Barcelona, 1986, p. 43.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 42.

A fines de 1960, aparece *Las historias naturales*, su segunda novela: un héroe naturalista y un malvado vampiro se retan en plena época de la Reinaxença catalana. Mientras el vampiro causa estragos, los españoles se matan en la primera Guerra Carlista. Esta obra, original y divertida, es calificada por Carlos Pujol de la siguiente manera:

*Magnífica historia en la que lo personal y colectivo, la realidad y lo sobrenatural, lo grave y lo burlón se concilian artísticamente en un estupendo logro*⁹¹.

En 1981 gana el premio Ramón Llul de novela catalana con *Les aventures del cavallès Kosmas* que dedicó a la memoria de Álvaro Cunqueiro, recientemente fallecido. Se traduce al castellano ese mismo año. Sin dejar de lado su estilo, nos encontramos con la mejor novela de Perucho, enriquecida con nuevos modos y matices, combinando sabiamente historia, humor, fantasía y cultura.

En 1983 publica *Pamela* y en 1984 *Los laberintos bizantinos o un viaje con espectros*, donde encontramos de nuevo sus constantes.

Centrándonos en su obra breve, destacamos la aparición en 1963 de *Galería de espejos sin fondo*, donde junto a artículos publicados en prensa, aparecen narraciones ficcionales, normalmente biografías imaginadas de personajes reales.

Biografías de este tipo aparecerán en *Rosas, diablos y sonrisas* (1965) junto con cuentos de humor y fantasía descabellados. Aparecen burlescamente personajes del folletín y la novela policiaca como Sherlock Holmes.

1968 es su año más fecundo. Publica *Aparicions i fantasmes* (que en castellano se tituló *Nicéfora y el grifo*). En esta obra aparecen historias apócrifas, entre ellas

⁹¹ Ibidem, p. 46.

algunas que completaban la leyenda de su caballero bizantino Kosmas, aguardando a su definitiva recreación novelesca. En 1969 publica *Botánica oculta o falso paracelso*. El reino natural también fue motivo literario en 1977 con *Bestiario fantástico* (influido por los bestiarios medievales). Justo un año antes (1976), en su discurso de ingreso en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona pronunció la lectura titulada *La zoología fantástica en Cataluña en la cultura de la Ilustración*. Él, más que nadie, supo aunar en su obra Ilustración y fantasía, dos conceptos al parecer incompatibles, pero que Perucho armonizó con humor.

Historias secretas de balnearios (1972) es uno de los libros más redondos de la madurez del escritor. Según Carlos Pujol:

*En estos balnearios se dan cita de modo incongruente personajes que no esperábamos encontrar aquí, y con la ayuda de numerosas citas verdaderas, que fuera de su contexto son de una comicidad irresistible, se justifican aventuras tan descabelladas como prodigiosas.*⁹²

Su obra, influida por Borges, Cunqueiro y Múgica Láinez, concilia extremos inesperados. La fantasía hace revivir un pasado oscuro o desconocido pero que Perucho ilumina con humor y humanidad.

Del reino natural se ocupó en *Botánica oculta* y en *Bestiario fantástico*. Plantas, animales o piedras no sirven para informarnos como lo hacían las misceláneas del Renacimiento, sino para divertirnos hasta la saciedad. Los lectores somos conscientes de la ficción y el autor insiste en el tratamiento lúdico.

⁹² Ibidem, p. 69.

Centrándonos en *Botánica oculta*, aparecen plantas desconocidas y usos inusuales de plantas conocidas, que nos curan de la diarrea o las piedras del riñón, plantas enamoradas del cine y otras que quieren acabar con los humanos. Todo nos sorprende, pues Perucho eleva las plantas vulgares.

La cultura de la humanidad se vierte a través de la historia de estos seres y organismos de la naturaleza. El trabajo de Perucho consiste en inventar formas nuevas para el mundo, nuevas posibilidades sorprendentes y divertidas de nombrarlo. En este libro nos sorprende con las propiedades inusitadas de las plantas más conocidas (higuera, rosa, haba...). Hasta los vegetales más inocentes tienen secretos que desazonan; pueden servir como afrodisíacos o para conjurar, pueden asesinar o proteger de mil asechanzas.

La figura del narrador se asemeja a la del estudioso que diserta sobre la botánica, añadiendo comentarios ajenos y referencias (falsas o reales). Usa un esquema fijo que varía en pocas ocasiones: explica la naturaleza, características y procedencia de la planta, su uso en diferentes civilizaciones y el poder real y mágico que se supone. Añade referencias de supuestos autores que han escrito sobre ellas. La disertación no siempre entra de lleno en los parámetros clásicos del género cuento, aunque sea puramente ficción.

“La planta de los barcos” es un cuento fantástico al uso, donde desaparece la figura omnisciente y externa del estudioso. De forma similar se nos presenta “La dama del velo negro” donde parodia las relaciones amorosas de fines del siglo XIX en un marco histórico real: la propuesta del gobierno español a Amadeo I para ser rey de España.

Perucho, adicionalmente, utiliza los motivos botánicos para parodiar acontecimientos sociales de los años 60. Habla irónicamente de la represión sexual, pero aplicada a las plantas: la higuera, la suplicante...

“El gholo” es una planta originada por los gases del automóvil: mutación por contaminación. El autor pretende explicarlo científicamente, pero acaba en broma.

Globalmente, el libro reivindica la naturaleza como algo vivo y sentido. El autor se manifiesta claramente en contra de los mecanismos de contaminación, y reflexiona sobre las relaciones entre el ser humano y el ser natural. Su carácter humanista subraya la armonización de lo, en principio, distante.

JUAN BENET

“REICHENAU” Y “TLB” (1971)

Si a Gonzalo Suárez y a C. E. de Ory los encuadramos en la fantasía evasiva, a Benet no lo podemos clasificar tan fácilmente. Su literatura posee elementos propios de la postguerra (soledad, alienación del hombre...) pero cambia radicalmente el tratamiento formal. Su literatura no es alegórica, parte de una narrativa que concede primacía a la estructura, y es ahí donde podemos encontrar las claves para analizar su literatura y ponerla en relación con el experimentalismo de los años sesenta y setenta, donde la literatura es una propia referencia.

Los relatos de *Cinco narraciones y dos fábulas*, al igual que *Una tumba*, han sido temáticamente clasificados por la crítica como relatos fantásticos. Además de los que vamos a analizar (“Reichenau” y “TLB”), aparecen “Catálisis”, “Viator” y “Syllabus”, también encuadrables en lo fantástico.

En “TLB” la escritura se refiere a otros espacios literarios: la propia “Región” de Benet, a *Macbeth* (señor de Cawdor) de Shakespeare, a la novela gótica por las descripciones y situaciones, etc. En los espacios fantásticos debe estar eliminado cualquier elemento superfluo que pueda desviar la atención del lector. Las descripciones deben constituir el marco en que se desarrollan los hechos, subordinándose a la trama. Ese espacio fantástico debe combinar lo sobrenatural y misterioso con lo realista (representativo del mundo empírico). Un lugar demasiado irreal o delirante no es adecuado para que se produzca un hecho fantástico, a ojos de finales del siglo XX. Por más realistas que parezcan estos espacios, siempre están contaminados por rasgos o indicios sobrenaturales o extraños.

La estructura narrativa sería la siguiente: la acción comienza “In media res”. La acción dura apenas unos minutos: un chico llama a la puerta de un molino ruinoso, donde ocurrió un suceso extraño años atrás, para ganar una apuesta. Como no es respondido se marcha. Seguidamente, unas voces surgen desde dentro invitando a entrar y se abre la puerta.

El final no cierra la historia: el narrador se retira y deja las posibles explicaciones a juicio del lector. Pero sí deja claro lo fantástico:

“Voces que no pueden ser percibidas”

En “Reichenau” lo fantástico aparece en risas y voces “a punto de materializarse” que provienen de algún rincón de la habitación del hotel. Pero el cuento plantea muchas más interrogantes, ¿cómo es posible que en dos hoteles diferentes el protagonista pueda identificar al dueño del primero en el segundo por las pisadas en la moqueta si sólo pudo verlo unos minutos tiempo atrás? Es una historia ambigua, abierta y difícil. El protagonista parece poder intuir la muerte. Pero lo único que se manifiesta es su soledad y su miedo a algo inconcreto. Incluso, al situarse la historia desde el punto de vista del protagonista (cambio de narrador), podría pensarse que sufre algún problema psíquico.

Al igual que en “TLB”, la historia acaba sin un final cerrado.

ANXEL FOLE: “DE CÓMO EL SASTRE BIEITO VOLVIÓ AL INFIERNO” (1973)

El narrador quiere dar la impresión de veracidad, de autenticidad: año, lugar, nombres de personas y lugares, historia de Galicia, etc; hasta el propio narrador se sitúa investigando los hechos: “Me encontraba en la villa de Ferreira...” (p.310). La historia se basa en la descripción de oficios y personajes, a los que satiriza con humor negro y puntual brutalidad.

La sanguinaria escena en el cementerio viene precedida de humor: viendo el enterrador que el sastre, al parecer muerto de gripe, resucita, le exhorta a que vuelva al infierno (313):

-¿No veis que estoy vivo?

-¿Vivo? Moriste de gripe complicada con pulmonía. ¿O es que quieres saber tú más que el medico que te extendió el certificado de defunción? (...)

Y le dio un golpe tal que le hundió la cabeza por la coronilla, echándole fuera los sesos.

No podemos cerrar este trabajo de investigación sin hacer referencia a los cuentos de ciencia ficción que invadieron las revistas literarias en los años setenta. *Nueva dimensión* fue la revista especializada más emblemática. Allí publicaron relatos Domingo Santos, José Luis Garci, y un largo etcétera. Verdaderos apasionados de la ciencia ficción, la concebían como un género de ideas. De una forma totalmente distinta concebían otros autores, ajenos al género, la ciencia ficción. La parodia y el humor ingenuo son la base de “El prodigioso viaje de Arsenio” de Antonio Mingote y “Venus en la luna” de Francisco Alemán Sainz, donde ponen de manifiesto el escaso interés por la fantasía y por los mecanismos y efectos del progreso humano.

CONCLUSIONES

El presente trabajo ha querido dar luz a una literatura desconocida no sólo por el gran público sino por un gran número de historiadores e investigadores de la literatura española.

En primer lugar, hemos pretendido justificar la creación de obras de género fantástico como forma de la misma importancia que el realismo literario, con nociones históricas, artísticas, filosóficas, sociales, políticas, religiosas y antropológicas.

Alejar los tópicos de que nuestra literatura de calidad era exclusivamente realista ha sido una tarea compleja, pero que hemos logrado mediante las opiniones afirmativas de grandes investigadores y la mención de un completo y continuo listado de obras publicadas en España desde el Siglo de Oro. En este punto, el listado ha sido más exhaustivo sobre cuatro décadas para reflejar la abundante presencia de narrativa fantástica durante la época franquista. La relación entre la literatura y la realidad social en estos años representa la concepción del arte como compromiso del autor con el momento histórico que le correspondió vivir. Algunos escritores creyeron oportuna su actuación por medio de las letras más incendiarias, otros, ante la censura, optaron por la mesura crítica decidiendo ser observadores de la miseria humana y social de la España de postguerra, y los menos, no por ello con menor importancia, decidieron evadirse de la triste, gris y monótona España usando la libre imaginación. Pero los une el uso de los elementos fantásticos más variados. Destacan por la nacionalización de los temas y técnicas procedentes de la tradición literaria foránea. Pero es la aparición del humor la que tiñe el fantástico español; Max Aub, García Pavón, Fole, Perucho, Cunqueiro, Gonzalo Suárez, Sastre... frecuentaron o necesitaron el humor y lo fantástico para deleitarnos o criticar la España de su tiempo. Para acercar los textos de diversos autores, tan distintos en su concepción de lo fantástico, hemos tenido que homogeneizar el

enfoque metodológico en lo estrictamente histórico-literario, pero destacando el modo de manifestarse lo fantástico.

Sería incorrecto afirmar que la literatura fantástica española tiene la misma importancia y categoría que la producida en el Reino Unido, Francia, Alemania o Estados Unidos, por el atraso cultural y científico respecto de estos países debido a circunstancias artísticas, políticas y religiosas. Pero obviar la existencia de la misma conduce al empobrecimiento de la historia de nuestra literatura. Algunos autores usaron lo fantástico para satirizar, otros con intenciones evangelizadoras o morales, la mayoría como género de evasión, de forma ortodoxa o heterodoxa, brillante o mediocre, original o imitativa; pero la crearon, existe y es nuestra obligación sacarla a la luz para futuros estudios. Estamos convencidos de la existencia de un gran número de cuentos fantásticos creados en esta época, que no hemos podido localizar y añadir a esta tesis de licenciatura. Por ello, deseamos que este trabajo sirva de base para futuros análisis.

Hoy en día, en las universidades españolas se acumulan los trabajos de investigación sobre géneros normalmente olvidados por la crítica tradicional (policíaco, aventuras, ciencia ficción...). Reflejo de ello es el creciente número de lectores adultos de estos tipos de literatura y el nacimiento y afianzamiento de revistas especializadas (*Gigamesh, Solaris...*).

Esperamos que el presente trabajo sirva para la consolidación en nuestro país de un género que tanto nos ha hecho soñar y disfrutar, a la vez que agudizaba nuestra percepción de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS ANALIZADAS.

1.- Libros de cuentos:

- AUB, Max, *Ciertos cuentos*, en *Escribir lo que imagino*, Madrid, Alba editorial, 1997.
- CLARASÓ, Noel, *¡Miedo!*, G.P., Barcelona, 1976.
- DIESTE, Rafael, *Historias e invenciones de Félix Muriel*, Madrid, Cátedra, 1985.
- GARCÍA Pavón, Francisco, *La guerra de los dos mil años*, Barcelona, Destino, 1971.
- MATUTE, Ana María, *Tres y un sueño*, Barcelona, Destino, 1999.
- PERUCHO, Joan, *Botánica oculta o falso paracelso*, Barcelona, Táber, 1969.
- SASTRE, Alfonso, *Las noches lúgubres*, Madrid, Júcar, 1978.
- SUÁREZ, Gonzalo, *Trece veces trece*, en *Su literatura*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- ZAMORA Vicente, Alonso, *Smith y Ramírez*, S.A, Barcelona, Círculo de Lectores, 1986.

2.- Cuentos individuales:

- BENET, Juan, “Reichenau” y “TLB” en *Cuentos*, Volumen I, Alianza, 1988.
- CHACEL, Rosa, “Fueron testigos” en *Antología española de literatura fantástica*, Alejo Martínez Martín (editor), Madrid, Valdemar, 1994.
- FOLE, Anxel, “De cómo volvió el sastre Bieito al infierno” en *Antología española de literatura fantástica*, Alejo Martínez Martín (editor), Madrid, Valdemar, 1994.

- JIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe, “El hombre y el loro” en *Antología española de literatura fantástica*, Alejo Martínez Martín (editor), Madrid, Valdemar, 1994.
- SÁNCHEZ-SILVA, José María, “La señal” en *Cuentos adultos*, Madrid, Fundación Central hispano, 1996.
- SENDER, Ramón J., “El buitre” en *Novelas ejemplares de Cíbola*, Barcelona, Destino, 1975.
- TORRENTE Ballester, Gonzalo, “Cómo se fue Miguela” en *Antología española de literatura fantástica*, Alejo Martínez Martín (editor), Madrid, Valdemar, 1994.

OBRAS TEÓRICAS

- ALBALADEJO, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
- ARISTÓTELES y Horacio, *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1991.
- BAQUERO, Ana Luisa, “La guerra de los dos mil años de Francisco García Pavón, entre la tradición y la modernidad” en *Lucanor*, número 8, Pamplona, 1992.
- BARELLA, Julia, “La literatura fantástica en España”, en *Anthropos: La literatura fantástica* (monográfico). Barcelona, 1992, número 154-155.
- BARRENECHEA, Ana María, “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica” en *Revista hispanoamericana*, número 80, Buenos Aires, 1972.
- BARRERO, Oscar, *El cuento español de postguerra 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989.
- BIOY Casares, Adolfo, *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1999.
- BORGES, Jorge Luis, y Ernesto Sábato, *Diálogos*, Emecé, Buenos Aires, 1976.
- CALVINO, Italo, *Cuentos fantásticos del siglo XIX*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996.
- CAMPS, Susana, “El cuento fantástico medieval en castellano”, en *Lucanor: El cuento fantástico* (monográfico), número 14, Pamplona, 1997.
- CORTÁZAR, Julio, *Último round*, México, Siglo XXI, 1969.
- ESTRUCH, Joan, ”Tipología del relato fantástico en el siglo XVII” en *Lucanor: El cuento fantástico* (monográfico), número 14, Pamplona, 1997.

- FRAILE, Medardo, *El cuento español de postguerra*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCÍA Berrio, Antonio, y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: Historia y sistema*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GUARNER, José Luis, *Antología de la literatura fantástica española*, Barcelona, Bruguera, 1969.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy, litterature of subversion*, Londres, Methuen, 1981.
- LLOPIS, Rafael, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid, Júcar, 1974.
- MARTÍNEZ Martín, Alejo, *Antología fantástica de la literatura española*, Madrid, Valdemar, 1994.
- PRIETO, Antonio, “El contar de las misceláneas del siglo XVI” en *Lucanor: El cuento fantástico* (monográfico), número 14, Pamplona, 1997.
- PRINGLE, David, *Fantasía, las cien mejores novelas*, Barcelona, Minotauro, 1995.
- PRINGLE, David, *Ciencia ficción, las cien mejores novelas*, Barcelona, Minotauro, 1995.
- PUJOL, Carlos, *Perucho, el mágico prodigioso*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1986.
- QUIROGA, Horacio, *Los desterrados y otros textos*, Madrid, Clásicos Castalia, 1990.
- RICO, Francisco, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- RISCO, Antonio, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982.

- RISCO, Antonio, *La literatura fantástica de lengua española*, Madrid, Taurus, 1987.
- SAIZ Cidoncha, Carlos, *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España*, Tesis doctoral de la universidad autónoma de Madrid.
- SÁNCHEZ Lobato, Jesús, “En torno a *Smith y Ramírez S.A.*” en *Lucanor*, número 3, Pamplona, 1989.
- SASTRE, Alfonso, *Drama y sociedad*, Bilbao, Iru, 1994.
- SERRA, Edelweis, “El cuento fantástico” en VALLEJO, Catharina V. de (coordinadora), *Teoría cuentística del siglo XX*, Miami, Universal, 1989.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- TRANCÓN, Montserrat, “Teorías de lo fantástico” en *Lucanor: El cuento fantástico* (monográfico), número 14, Pamplona, 1997.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid, Taurus, 1980.