



# Algunas consideraciones en torno al cuento fantástico en España: Antonio Ros de Olano

YOLANDA VALLEJO MÁRQUEZ

Grupo de Estudios del siglo XVIII

En el último tercio del siglo XVIII, Alemania asiste a un avance del movimiento romántico en el llamado *Sturm und Drang*, denominación bajo la que se agrupan entre 1767 y 1785 una serie de autores que rompen con los principios de la Ilustración alemana. La conciencia moderna, plenamente desarrollada desde finales del XVIII se va a ver alterada por el profundo cambio en las ideas estéticas que supone este movimiento, evidenciado en la aparición en el hecho literario de elementos y espacios *malditos* como fuente generadora de placer estético <sup>1</sup>.

Contravenir las fuerzas de la naturaleza nos sitúa en el campo de la marginalidad. Esta afirmación parece aceptada en toda la literatura fantástica europea <sup>2</sup>, que hunde sus raíces en una concepción mitológica re-

1. IÑÉZ, E.: «El prerromanticismo en Alemania. Sturm und Drang», en *Las literaturas en el siglo XVIII*. Barcelona: Bosch, 1990, pp. 173-185. Véase además MAYER, Hans: «Marginalizados intencionales y existenciales», en *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual, el judío*. Madrid: Taurus, 1982, pp. 15-19.

2. Véanse los trabajos de BARRENECHEA, Ana María: «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica» en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*. Caracas: Monte Avila, 1978, pp. 87-103 y «Tipologías de la literatura fantásticas» en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972, pp. 393-403. Resultan obvias las referencias a los trabajos de TODOROV, T: *In-*

lacionada con elementos sobrenaturales reconocidos por el lector y casi nunca puestos en duda. En el caso de España el asunto es mucho más complejo, si tenemos en cuenta el carácter ambiguo y polivalente que el cuento fantástico español parece manifestar. El cuento decimonónico sigue una evolución íntimamente emparentada con el periodismo, y en él tienden a fundirse varios géneros de la época: la leyenda, el cuento fantástico, el artículo de costumbres... Los espacios, de forma obligatoria, tienen que cumplir una serie de condicionantes para que el hilo argumental se desarrolle sin que supongan un obstáculo para el lector, y donde convivan la realidad del mundo interior, subjetivo, con igual dignidad o mayor que la del mundo real <sup>3</sup>.

Como una prolongación más de la novela gótica, el cuento fantástico es, quizá, uno de los productos más característicos de la narrativa del siglo XIX <sup>4</sup>, que busca, como señalábamos anteriormente, un equilibrio entre el mundo que habitamos y el mundo del pensamiento. De aquí que los espacios habituales sean *precisamente* espacios no-habituales: viajes a otros mundos, desfases temporales, pérdida de memoria, de sombras, espejos...

Sin embargo, el *Romanticismo Negro* tal como podemos entenderlo en la literatura europea apenas incide en la producción española. No hay que perder de vista que en los cuentos del que, quizás, sea el más representativo de este movimiento, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann se puede apreciar nítidamente que lo natural y lo sobrenatural aparecen integrados en la cotidianeidad, mientras que en España —Bécquer, Espronceda o Zorrilla— <sup>5</sup> el carácter *legendario* que impera en los relatos parece negar la supuesta realidad de la historia que cuentan.

Esta negación de la realidad puede hacerse efectiva a través de distintos mecanismos; uno de ellos es el espacio en que se desarrollan. Si el

*roducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972 y PRAZ, Mario de: *Le Chair, Le Mort et Le Diable. Le romanticisme noir*. Paris: Denöel, 1977, así como el estudio introductorio de Italo Calvino en *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1987.

3. Véase BAQUERO GOYANES, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1949; véanse también los trabajos de RISCO, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987, *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982, y *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982.

4. Véase CALVINO, Italo (ed.): *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1987.

5. La posible existencia de un romanticismo negro en España hace pensar en Bécquer y sus *Leyendas*, aunque no cabe duda de que se trata de una literatura fantástica bastante influenciada por la novela gótica de Walter Scott. Al margen, *El estudiante de Salamanca*, *Margarita la Tornera* o *El Capitán Montoya* sólo representan una tímida incursión en el género, pero los resultados parecen escapar de lo que, en rigor, llamamos literatura fantástica.

espacio es lo suficientemente ambiguo como para que la historia quede en la dudosa frontera entre lo verosímil y lo inverosímil, el relato puede tener validez<sup>6</sup>. En este sentido, precisamente uno de los espacios donde con mayor nitidez se aprecian estos condicionantes es el *Carnaval*, o las formas carnavalizadas de determinadas actitudes.

Dejando a un lado las *Leyendas* de Bécquer, *El Estudiante de Salamanca* o *Margarita la Tornera*, encontramos una tímida producción fantástica en Valera, Alarcón; Núñez de Arce, Pardo Bazán, Clarín<sup>7</sup>..., pero es precisamente un autor menos conocidos que los anteriores quien más se aproxima en España al cuento fantástico *estilo Hoffmann*, aunque no puede decirse que su prosa sea heredera directa de la del alemán<sup>8</sup>. En efecto, Antonio Ros de Olano se perfila como uno de los sucesores del cuento fantástico europeo, pero no llega a desprenderse de esa impronta *realista* que suele caracterizar a gran parte de la literatura española. Es por eso que, en su producción, encontramos un gran número de relatos donde la imaginación se entiende como negación de un discurso racional; esto se manifiesta en uno de sus más logrados cuentos *La noche de máscaras*<sup>9</sup>.

Sin entrar en un análisis pormenorizado de cada uno de sus relatos, podemos afirmar que en todos se observa una cierta insatisfacción ante los modelos temáticos impuestos por el Romanticismo, temas que Ros de Olano trata de una forma ambigua o escéptica. Se detecta un planteamiento grotesco que reúne y agrupa, —hace convivir— elementos genéricamente irreconciliables en una especie de Carnaval que permite la coexistencia de actitudes racionalmente opuestas. En casi todos los relatos se destruyen las unidades argumentales, consiguiendo que la estructura logre superar los convencionalismos habituales y se base en un supuesto

6. Véase VAX, Louis: «La naturaleza de lo fantástico» en *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus, 1981, pp. 15-40, así como el trabajo del mismo autor: «Les frontières du fantastique» en *L'Art et la littérature fantastiques*. París: Presses Universitaires de France, 1974, pp. 5-20.

7. Véase cualquiera de los trabajos de Antonio Risco anteriormente citados. En todos ellos se puede encontrar un recorrido por la producción fantástica española en el siglo XIX.

8. A este respecto, véase el prólogo de Enric Cassany a *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, de Antonio Ros de Olano. Barcelona: Laia, 1980. Para un estudio detallado de su biografía y su obra, se pueden consultar los trabajos de CORTON, A. R.: *Antonio Ros de Olano y su tiempo*, 1889, o los estudios más recientes de Salas Lamamié de Clairac, María del Rosario: *Ros de Olano, un general literato romántico*. Madrid: Complutense, 1985 y FRADEJAS LEBRERO, José: *Antonio Ros de Olano* [conferencia]. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1989.

9. Este cuento fue publicado por vez primera en *El Pensamiento*, I, 1841, pp. 145-155. Véase la edición a cargo de Enric Cassany anteriormente citada.

logre superar los convencionalismos habituales y se base en un supuesto código carnavalizador que comparte con el lector <sup>10</sup>.

La aparición de personajes de apariencia paródica –enanos, gigantes– así como de actitudes anómalas –ninfomanía, zofilia, relaciones incestuosas, brujería, satanismo– hacen que gran parte de su obra se sitúe en espacios muy similares a los del Carnaval. *La noche de máscaras*, en este sentido, representa la integración de todos los elementos transgresores que aparecen en la obra de Antonio Ros de Olano.

Este cuento será la base del análisis que proponemos, pues, como ya habíamos adelantado, sintetiza la intención *desnaturalizadora* del autor. *La noche de máscaras* relata los avatares de un joven enamorado de la esposa de su padre, con la que mantiene una extraña relación que sólo es posible en un baile de Carnaval. El código de permisibilidad que impone esta fiesta es el que va a autorizar que el cuerpo de la protagonista, María, se divida en dos para amar al padre y al hijo.

En *La noche de máscaras* abundan los personajes y las actitudes grotescas, relacionadas siempre con el ámbito de lo sobrenatural, al estilo del cuento fantástico alemán, pero en espacios que puedan ser *verosímiles*; es decir, Hoffmann no parece preocuparse demasiado por la credibilidad de los espacios que presenta, sin embargo, la historia que cuenta Ros de Olano sólo puede desarrollarse de esta manera porque así lo permite el Carnaval <sup>11</sup>.

La disposición de los personajes, incluido el atuendo que visten está mediatizada por los condicionantes espaciales de la obra. El vestido increíble que luce la protagonista tiene explicación lógica ajustándose a las claves del disfraz. Incluso se establece un disparatado juego de confusiones a modo de parodia:

–¡Qué! ¡Será posible! ¡Te has casado! no: tú vistes la blanca vesta de las doncellas de Diana. ¡Ah, no! tu cuerpo ciñe la cándida túnica de las vírgenes del Señor! Cuánto idealismo se encierra en los pliegues de tu ropaje...

–Veo que eres un zote.

–¡María!

10. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.* Introducción.

11. Es decir, el espacio condiciona a la acción. De este modo, un tema que podría no tener cabida en la literatura española es perfectamente «creíble» por las circunstancias temporales –la noche– y espaciales en que se desarrolla. Véase PONT, Jaume: «Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano», en *Actas del IX Congreso Internacional de Hispanistas*. Barcelona: 1992, pp. 1041-1048.

—Sí, no distingues que lo que traigo son las sábanas de mi cama... Esta mancha es de papilla de los niños; esta mancha me da ira y acabará por desesperarme, la he lavado, sí, la he lavado con mis manos, con mis pies, la he puesto en prensa entre mis dientes, todo, todo cuanto hay que hacer, y la mancha siempre sobre mí como una llaga <sup>12</sup>

Se observa, además, cierto paralelismo con *El canto de la campana* que Schiller publicó en 1800 donde el alemán elogia, sin reservas, a la *reina de la casa, dueña y señora de la ropa blanca* <sup>13</sup>. No hay que olvidar que hacia mediados del siglo XIX las heroínas suelen aparecer como mujeres que odian o aman más allá de la medida humana, repitiendo tópicos perversos y fundamentalmente infantiles. Las mujeres en Ros de Olano se manifiestan en una doble configuración, de un lado, aparecen como virtuosas y domésticas, y por otro, aparecen poseídas por Satanás como se comprueba en *La noche de máscaras* <sup>14</sup>.

En otro orden, Leoncio, el protagonista, luce una máscara que reproduce su rostro a la perfección pero que incomprensiblemente le hace irreconocible ante los otros. El carácter satánico de las máscaras queda de manifiesto a lo largo del cuento, así como el poder maligno que estas ejercen sobre los demás. El carácter transgresor del Carnaval posibilita que Dios y el diablo convivan de manera afable. Las constantes alusiones a Dios y las repetidas apariciones de miembros de la iglesia entre los asistentes al baile en el Salón Oriente hacen que el Carnaval recupere todo su carácter religioso-festivo: *El cristianismo tiene sus bacanales ¡y qué! ¿no soy yo cristiano? viva el Carnaval, vámonos a las máscaras, vámonos a Oriente* <sup>15</sup>, dice, desde un confesionario, uno de los frailes que aparecen en el cuento.

El sentido ritual del baile también está presente en el relato. María, la protagonista, como la bíblica Salomé <sup>16</sup> consigue despertar pasiones en

12. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, p. 89-90.

13. A este respecto, véase HANS, Mayer: «Judit y Dalila» en *Historia maldita de la literatura. La mujer, el homosexual y el judío*. Madrid: Taurus, 1982.

14. Véase «Judit y Dalila» en MAYER, Hans: *op. cit.* De la misma obra son interesantes los capítulos «EL segundo sexo y sus marginados» y «Vidas burguesas como alternativa». En ellos, el autor hace notar que la integración propuesta por el ideal ilustrado no se hace cargo de los elementos «anómalos» y extraños, y comenzó a desarrollar formas «nobles» y «degeneradas» de vida; el fracaso del intento de igualdad entre hombres y mujeres ocasionó la postura de ciertas mujeres —siempre personajes literarios— que no aceptaron vivir como una minoría marginada: Madame Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores, serían un perfecto ejemplo de este intento de integración llevado a cabo desde la marginalidad.

15. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, p. 76.

16. MAYER, Hans: *op. cit.*

el hijo de su esposo, convertido vagamente, en un amante ocasional al que traicionará finalmente mientras la otra mitad de su cuerpo lucha por el bien, en un parodia carnavalesca de la doble configuración de la heroína romántica *ángel-demonio*.

Otro de los personajes que Ros de Olano sitúa en la comprometedora frontera entre lo *moral* y lo *inmoral*, y que tiene cabida en este baile de Carnaval, es el homosexual. Homosexual no travestido, pero con profundas *actitudes* femeninas, tales como la *delicadeza* o el *ahorro doméstico*. La homosexualidad, desde la antigüedad clásica ha estado sometida al doble prisma de la moral. Subvertir el orden social, adoptar posturas contradictorias sólo es posible, o *creíble* en espacios claramente delimitados, como el Carnaval. La doble moral de la existencia homoerótica ya se hizo patente en el siglo XVIII. La Ilustración burguesa estableció –por principio– que la disposición natural había de interiorizarse. Desde entonces, la homosexualidad busca y encuentra su identidad en unos escenarios determinados, a espaldas de la sociedad, integrándose desde la doble vida en aquellos lugares donde la permisibilidad se hace más elástica <sup>17</sup>. En *La noche de máscaras* aparecen varios homosexuales que, a pesar de lo dicho, se convierten en el centro de las burlas del autor:

*Al primer grito acudió un mozo corriendo sobre las puntas de los pies con pasitos muy menudos, y al llegar a nosotros nos hizo una cortesía femenil de esas que nuestras mujeres han aprendido de las damas francesas. Tendría este criado como veintitrés años de edad: su cutis era blanco y sonrosado, sus facciones más bonitas que varoniles [...] y aquel botarate del género común de los dos se fue luego haciendo pinitos, hasta donde le diera la gana, porque yo desdeñé seguirlo con la mirada* <sup>18</sup>.

Apuntábamos anteriormente la recurrencia en la literatura fantástica de los espejos y las sombras. Como ya dijimos, la literatura española, con un carácter mucho más realista, no permite la pérdida de la sombra, tema que forma parte de un acervo común en Europa y que entronca con uno de los grandes temas del psicoanálisis, la amargura pesimista con respecto a sí mismo, el deseo de ser otro, algo que obsesionó a Hoff-

17. Hans Mayer hace un interesante recorrido por aquellas etapas de la historia que han manifestado una mayor flexibilidad en su márgenes morales. Cuando llega al Renacimiento no olvida casos como el de Leonardo o Miguel Ángel, pero hace un especial hincapié en el modo en que las prostitutas venecianas consideraban lucrativo atraer a sus clientes vestidas de hombre. *Op. cit.*, pp. 159-170.

18. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, pp. 99-100.

mann en *La noche de San Silvestre* <sup>19</sup> y que Andersen retomará en *La sombra* (1847). Antonio Ros de Olano aborda el tema de las sombras y los espejos en *La noche de máscaras*, pero siempre desde el punto de vista de la parodia carnavalesca <sup>20</sup>.

Con todo, la fiesta, la atmósfera festiva de libertad, determinan el argumento de *La noche de máscaras*. La comida, la bebida y la actividad sexual tiene en los relatos fantásticos un carácter festivo, de carnestolendas. El *banquete* con que culmina el cuento que analizamos, entronca directamente con la *gran comida* de la fiesta popular <sup>21</sup>. La sensación de hambre que experimentan los protagonistas *La noche de máscaras* está muy cercana a la gula y al exceso que suelen caracterizar este tipo de celebraciones. Los asistentes al baile del Salón Oriente comen de forma tan desordenada como grotesca:

*Allí las mujeres, se reposaban con molicie, desvelados los rostros y gargantas, comían con un desembarazo insultante a la pulcra redondez de sus facciones pequeñuelas o reían a carcajadas [...] El abandono con que estas partes de ambos sexos dejaban solazar sus cuerpos, el desorden de las viandas y manteles, los trajes abigarrados y exóticos, la intemperancia, el ruido, la apicarada franqueza y el desprendimiento con que se gastaba allí el dinero, confundía la razón* <sup>22</sup>.

El comer colectivo no aparece como un acto biológico, sino en cualquier caso social. Las conversaciones en el banquete suelen ser charlas

19. Véase la introducción de Italo Calvino a *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1987.

20. La obsesión de Ros de Olano por los espejos adquiere siempre un carácter festivo que no aparece en Hoffmann o Andersen:

«He aquí este salón lleno de luces que a pesar de estar encendidas no alumbran, parecen las llamecitas lancetas recortadas con tan vivísimos reflejos y desvanece mirar en ellos la multitud de grupos animados que pasan, corren, vuelven, andan, se paran, bailan, ríen, lloran, se amedrantan, se abraza, se persiguen, se alcanzan, se barajan y confunden. ¡Gran cosa son los espejos! porque revelan el fondo de las casas, enseñan sus muebles, el movimiento interior; descubren las acciones, todo cuanto pasa dentro, en fin, secretos de tocador, de alcoba, de despacho, de antesala y de estrado, secretos que son el alma del hogar doméstico y la clave ignorada del mundo, con la cual se gobiernan las familias sin escándalo. Los hombres debiéramos tener un espejo en no sé que parte, para ayudar a los médicos en sus diagnósticos, y para que los unos a los otros no nos condenásemos al infierno de la duda», p. 77.

21. Véase BAJTIN, Mijail: «El banquete de Rabelais» en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad, 1990, pp. 250-272.

22. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, p. 96.

bufonescas. Asistimos en *La noche de máscaras* a lo que en palabras de Bajtin *está indisolublemente unido al infierno por el vínculo del comer* <sup>23</sup>. En este sentido, la comida y la bebida, en el relato de Ros de Olano, proporcionan a los protagonistas un carácter maldito y satánico que confunde al lector, pero no lo engaña, pues siempre queda la persimibilidad del Carnaval como un substrato que *normaliza* la trama. Los alimentos cobran vida, la bebida arde, los comensales se abandonan a sus más bajos instintos:

*Comía el coronel a dos carrillos cuando María se preparaba a imitarlo y escupió; yo que seguía con los ojos todos y cada unos de los movimientos de aquel Ángel de Estradella, de aquel ángel caído, que me traía vertiginoso, enamorado y loco, miré también la curva que describía la gota de rocío vertido de sus labios; y vi que caía en los ladrillos; pero en aquel mismo instante y de la misma saliva se cuaja un sapo que dio tres brincos* <sup>24</sup>.

Todo esto nos lleva a concluir que los cuentos de Ros de Olano parecen conjugar perfectamente el difuso límite entre lo racional y lo irracional sirviéndose de determinados espacios que, en principio, permiten actitudes más cercanas al mundo de lo marginal. En Ros de Olano se observa una extraña pero correcta amalgama de la contraposición del orden de lo natural con el orden de lo sobrenatural. Todos sus cuentos plantean un juego de espejos encontrados en el que el lector no puede quedarse como un mero espectador; la explicación lógica no siempre es la más racional:

*Eché a andar desvencijado el cuerpo, y sin sombrero, hasta que al fin dando regates y pegando tumbos topé de bruces contra la puerta de mi casa. Entré a tientas, subí las escalera a gatas, y los criados me trasladaron en hombros a la cama* <sup>25</sup>.

23. Véase BAJTIN, Mijail: «Rabelais y Gógol (el arte de la palabra y la cultura popular de la risa)» en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 487-500.

24. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, p. 97.

25. ROS DE OLANO, Antonio: *op. cit.*, p. 102.