



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

*Contracorriente: novela maravillosa
en la España del realismo social (1951-1968)*

Tesis

que para optar por el grado de:

Doctora en Letras Españolas

Presenta:

Jael Tercero Andrade

Comité Tutor:

Dra. María de Lourdes Franco Bagnouls
(Instituto de Investigaciones Filológicas)

Dr. Rafael Olea Franco
(Programa de Posgrado en Letras)

Dr. José María Villarías Zugazagoitia
(Facultad de Filosofía y Letras)

México D. F., noviembre 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	4
Territorios de lo maravilloso	17
1. La maravilla como criatura literaria	17
2. Del mito al ‘cuento de hadas’. Parentescos de lo maravilloso	26
3. Lógica estructural: el viaje del héroe	38
4. Nivel semántico: configuración diegética	48
5. Nivel pragmático: pautas éticas	60
<i>Industrias y andanzas de Alfanhuí: lo maravilloso en carnaval</i>	71
1. Consideraciones previas	71
2. El recorrido iniciático de Alfanhuí	76
3. Lo maravilloso carnavalesco	101
3.1 Realidad y fantasía	102
3.2 Espíritu de carnaval	124
4. El ojo luminoso en medio de la oscuridad	132
<i>Las crónicas del sochantre: crónica de una novela espec(tac)ular</i>	143
1. Consideraciones previas	143
2. Una heroica travesía musical	151
3. Maravillas en el espejo	166
3.1 Ordinario/extraordinario	167
3.2 Parodia, ironía y carnaval en sinfonía barroca	178
3.3 Función de <i>Romeo y Julieta</i> : la espec(tac)ularidad	193
4. La imaginación creadora	211

<i>Las historias naturales: la versión vampírica del carlismo</i>	218
1. Consideraciones previas	218
2. Un viaje intertextual	222
3. Maravillas fantásticas: el misterio de lo extraordinario	240
3.1 Maravillas en segundo grado	257
4. Nostalgia irónica	270
Reflexiones finales	279
Biblio-hemerografía citada	296

Introducción

La fantasía en la novela del medio siglo español

Las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XX español comúnmente se definen por las publicaciones de un grupo de escritores que, preocupados por el ambiente social y político del país durante la dictadura franquista, se dedicaron a la creación de una literatura crítica y objetiva. Con sus respectivas particularidades, las obras de la conocida “Generación de medio siglo” contribuyeron a que el realismo se consolidara como el paradigma estético de la época, que a la vez se convertiría en el paradigma crítico de una historiografía literaria en favor del canon.

No obstante, al tiempo que el interés general se orientaba hacia los presupuestos de una literatura comprometida que buscaba reflejar los problemas de la sociedad, una minoría optó por explorar formas alternas en la configuración de mundos de ‘fantasía’.¹ En cierto modo se trata de un contraste similar al que se dio a mediados del siglo XIX entre realismo y fantasía. Sabido es que, pese a la norma estética en boga, algunos narradores mantuvieron la inclinación romántica por el misterio, lo sobrenatural y lo extraordinario, que en el

¹ Aunque la definición en forma de los conceptos empleados en la investigación será detallada en el apartado teórico, cabe señalar desde ahora que empleamos ‘fantasía’ como un término general –no genérico ni equivalente a ‘lo fantástico’– que designa las diversas manifestaciones narrativas que trascienden el código vigente de realidad, entre las que destacan tanto lo maravilloso como lo fantástico y la ciencia ficción.

periodo finisecular se vio reforzada por el gusto modernista hacia lo exótico, el ocultismo y la ciencia ficción. Mientras se publicaron grandes novelas como *Fortunata y Jacinta* y *La Regenta*, la prensa periódica fue el espacio ideal para ese tipo de literatura ex-céntrica, la cual se manifestó en la narrativa breve e iba dirigida a un público más bien popular. Incluso autores consagrados al realismo –Benito Pérez Galdós, Clarín y Juan Valera– se vieron atraídos por la fantasía gracias al incentivo económico de periódicos y revistas. Así lo informa Molinas Porras en el estudio introductorio de su famosa antología, *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, a cuyo título alude claramente el de la presente investigación para manifestar la productiva inspiración que le ha significado.

Sin embargo, el periodo que nos ocupa responde a una naturaleza del todo distinta. Por una parte, cuenta con un factor contextual determinante: el horizonte inmediato de la Guerra Civil de 1936-1939, un duro periodo de posguerra y la imposición de una dictadura fascista; por otra, de haberse refugiado en cuentos esporádicos, la fantasía se extendió al uso de la novela. Las mismas circunstancias que encumbraron el realismo social como una necesidad de denuncia y reflexión, propiciaron que unos cuantos novelaran horizontes inéditos. Significativamente, en estos años de intolerancia política se dejó de lado el interés por el efecto fantástico para abocarse al desarrollo de la maravilla y de la ciencia ficción.

A manera de antecedente, en los cuarenta se publicaron dos libros compuestos por relatos inspirados en el folclore gallego con una visión poética y animista de la naturaleza: *El bosque encantado* (1945) de Wenceslao Fernández Flórez, y *Los paisajes iluminados* (1945) de José María Castroviejo. Mas la narrativa maravillosa despuntó notablemente en la novelística de los cincuenta con la original *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) de Rafael Sánchez Ferlosio, la lograda combinación de folclore y universalismo de *Merlín e familia* (1955; *Merlín y familia*, 1957) y *As crónicas de sochantre* (1956; *Las crónicas del*

sochantre, 1959) de Álvaro Cunqueiro, y la primera novela de Juan Perucho, *Llibre de caballeries* (1957; *Libro de caballerías*, 1968), en la que su particular juego entre fantasía e historia ya estaba presente. Asimismo, el auge de la maravilla atañó a su versión cristianizada, según se aprecia en *Marcelino, pan y vino* (1952) de José María Sánchez Silva, *La puerta de paja* (1953) de Vicente Risco, o *Narciso bajo las aguas* (1959) de Luis Buñuel, obras que con un marcado uso de la alegoría y el simbolismo religioso se erigieron en defensa de la moral establecida.

Esta década también destaca por representar el inicio de la asimilación de la ciencia ficción en la novela española. Junto con las copiosas traducciones de los clásicos del género, la colección *Nebulae* (1955-1967) de Editorial Edhasa tuvo la primicia de incluir en su catálogo a autores nacionales como Antonio Ribera (*El misterio de los hombres peces*, 1955), Francisco Valverde Torné (*La gran revelación*, 1959), Domingo Santos (*Gabriel, historia de un robot*, 1962) y Juan G. Atienza (*Los viajeros de las gafas azules*, 1967). Paulatinamente aparecieron otras colecciones especializadas, pero dieron menos importancia a la producción española: *Ciencia Ficción* (1960-1963) de Ediciones Cenit, los únicos dos números de *Constelación* (1963) de Plaza y Janés, *Galaxia* (1963-1969) de Vértice, *Infinitum* (1964-1968) de Editorial Ferma, y la tardía distribución de la argentina *Minotauro*, novedosa por la calidad de sus traducciones.

Por su parte, Tomás Salvador se desligó de la corriente realista para promover la ciencia ficción con *La nave* (1959), novela con la que pretendía ser el primero en abrir brecha a un género que consideraba de alcance universal. Si bien se trataba de una fase incipiente en un país donde la ciencia y la tecnología estaban del todo rezagadas, los pioneros de la ciencia ficción en España tuvieron el mérito de haber explorado una forma narrativa que denotaba su interés por plantear mundos novedosos que cuestionaban el

rumbo de la sociedad y lo intrínseco a las relaciones humanas. Entre ellos merece mención especial Domingo Santos –seudónimo del barcelonés Pedro Domingo Mutiño (1941-)–, con cuya labor de autor, traductor y editor desempeñó un papel central de difusión.² Pese a que el panorama parecía prometedor, la ciencia ficción se estancaría a finales de los sesenta por diversos factores: las dificultades del mercado editorial, un reducido público lector –de perfil popular y poco exigente– y unos narradores que, en su mayoría, no dominaban el oficio del escritor.

A la par, en los sesenta Cunqueiro y Perucho dieron continuidad a sus fecundas trayectorias literarias en el campo de la maravilla con *Las mocedades de Ulises* (1960), *Si o vello Sinbad volvese ás illas* (1961; *Cuando el viejo Simbad vuelva a las islas*, 1962) y *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969), el primero; y con *Les històries naturals* (1960; *Las historias naturales*, 1968), el segundo. Una vez que el realismo social cayó por su propio peso, agotadas sus posibilidades, no pocos de sus afiliados incursionaron también en alguna de las formas de fantasía. Sirvan de famosos ejemplos el de Alfonso Sastre, con dos novelas cortas de forzada intención fantástica y una serie de relatos misteriosos que conforman *Las noches lúgubres* (1964), o el de Daniel Sueiro con la futurista *Corte de corteza* (1969). Cabe decir que no sería sino a partir de los setenta, a raíz de una mejor aceptación de la crítica y del público en general, que lo propiamente fantástico comenzaría a prosperar.

Ahora bien, en un principio nos propusimos abordar la producción novelística de estas dos líneas narrativas que, en lugar de ocuparse en el presente, optaron ya fuera por dirigirse al pasado mítico de la tradición de lo maravilloso o proyectarse hacia el futuro

² En reconocimiento a su desempeño, en 1992 se instituyó el Premio Domingo Santos para narraciones de ciencia ficción, fantásticas o de terror en español.

posible de la anticipación científica. El hecho de enfocarnos en la novela en lugar del cuento nos pareció pertinente como un indicio de que la fantasía se abría camino mediante el uso de una forma canónica por excelencia. Con un trabajo de esta índole, que abarcara las importantes décadas del cincuenta y sesenta, queríamos enfatizar la necesidad de volver la mirada a una época fundamental que asentaría en buena medida las bases de la producción literaria de los años posteriores: el medio siglo español, visto como una especie de caldo de cultivo de nuevas propuestas y, en general, de otra forma de entender la literatura.

Sin embargo, la tarea no sólo se volvió desbordante para una investigación constreñida a los plazos académicos, sino que además el proyecto inicial no pudo menos que verse modificado al reparar en la complejidad que ofrecía la maravilla. Comprendimos entonces que concentrar la atención en lo maravilloso –que por demás siempre ha parecido fácil de obviar en beneficio de lo fantástico– era una tarea pendiente para poder asir ciertas novelas que se encontraban sujetas a una trayectoria crítica muy inestable dada su originalidad y que, estudiadas en conjunto, podían contribuir a enriquecer la noción que tenemos del ámbito literario que se formó a raíz de la Guerra Civil. Definimos, pues, llevar a cabo el análisis de la novela maravillosa en la España del realismo social.

Estudios previos

Una reciente línea de estudio se ha dedicado a la construcción de una nueva historia de la literatura española a partir de las obras de fantasía que fueron quedando al margen del canon realista. No obstante, bajo este afán reivindicador suele defenderse la existencia de una sólida ‘tradición fantástica’ en las letras españolas, marginal pero siempre presente. Con la finalidad de demostrar esta supuesta tradición se han hecho recuentos casi

arqueológicos de todo lo que parece contener elementos no realistas según la visión actual – y muchas veces arbitraria– de los críticos. Entonces se han calificado de ‘fantásticos’, por ejemplo, tratados, misceláneas renacentistas y bestiarios. A este respecto coincidimos con César A. Molina en que la fantasía, lejos de ser una tradición consolidada históricamente, fue algo que se filtró y se dosificó hasta entrado el siglo XX;³ así lo indica no sólo su escasez, sino también el hecho de que no era objeto de estudio ni sus pocos lectores críticos parecían saber cómo entenderla en sus distintas manifestaciones.

Aunque destaca el esfuerzo de los números monográficos de las revistas *Camp de l'arpa* (1982) y *Anthropos* (1994) sobre literatura fantástica española –con especial atención a las regiones de Galicia y Cataluña–, los primeros intentos académicos por elaborar una reflexión teórica sobre los géneros de fantasía y su presencia en España se deben a Antonio Risco. En *Literatura y fantasía* (1982) se acercó al tema todavía con una perspectiva dicotómica que agrupaba el grueso de la literatura de fantasía en oposición a la realista, dedicándose mayormente a elaborar un registro minucioso de las principales obras de ese tipo en Hispanoamérica. Ya en *Literatura fantástica de lengua española* (1987) ahondó en la materia para caracterizar y ejemplificar las principales formas de la fantasía (lo fantástico, lo maravilloso y la ciencia ficción) según tres niveles: el de la expresión, el diegético y el referencial, el cual habilitaba en todos los casos una interpretación ideológica. Risco dio un gran paso, pero su visión de la diégesis maravillosa seguía siendo muy limitada, al tiempo que abarcaba una ingente cantidad de obras de diferentes épocas que le impedía llegar a conclusiones más específicas.

³ Vid. César Antonio Molina, “Editorial”, en: *Camp de l'Arpa*. Año v, núm. 98-99 (abril-mayo, 1982), p. 5.

En cambio, la tesis doctoral de Lidia Bardina Molina, “El componente fantástico en la narrativa española contemporánea (1945-1985)” (1993) trata el periodo de nuestro interés, pero con un *corpus* irregular: en contraste con la novela aislada de Sánchez Ferlosio (*Industrias y andanzas de Alfanhuí*) incluye la novelística completa de Cunqueiro y Perucho, además de añadir la cuentística de Pere Calders. La autora sostiene un concepto muy laxo de ‘fantástico’ –que incluye la ciencia ficción, no obstante dejada de lado por Bardina– como un componente presente en toda la literatura desde sus orígenes en relación variable con el mimético, una imprecisión teórica que ocasiona dispersión en su análisis de las obras en tanto que analiza elementos aislados y heterogéneos en cada una de ellas. En consecuencia, algunas de sus conclusiones generalizan indebidamente ciertos aspectos o enfatizan otros que deberían ser el punto de partida para la valoración de tales obras desde lo maravilloso. Si bien su estudio contiene observaciones afortunadas, en éstas se echa de menos mayor profundidad.

En “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas del Mediosiglo (años 50 y 60)” (2009), Ana Casas defiende por igual una estable tradición de la fantasía en España, por lo que el periodo que trabaja –y que coincide del todo con el nuestro– no representaría más que una continuidad lógica. Atribuye la inclinación hacia lo maravilloso a escritores de mayor edad (como Cunqueiro y Perucho, Castroviejo, Risco y Cela) y señala que la atracción por lo fantástico sedujo a los jóvenes neorrealistas de la Generación de medio siglo, quienes lo habrían empleado en su cuentística para reflejar el conflicto entre realidad-mundo adulto e imaginación-infancia. Desproporcionadamente, Casas se limita a mencionar las obras maravillosas para engrosar la ‘cuantiosa’ producción no realista en estas décadas mientras dedica todos sus comentarios a cuentos cuya ‘fantasticidad’ es discutible.

Con sus aportaciones, estos estudios colaboraron con la apertura de una línea de investigación en la que hacen falta más aproximaciones desde nuevas perspectivas conceptuales. Por una parte, las investigaciones precursoras tienden a colocar todo en la categoría de lo ‘fantástico’ como cajón de sastre, por lo que los análisis resultan imprecisos y dispersos; por otra, las más recientes privilegian aquello que consideran ‘fantástico’ como asunto de mayor calidad o interés teórico sobre lo ‘maravilloso’, una circunstancia que impide valorar las propuestas e innovaciones estéticas de la maravilla.

La novela maravillosa en la España del realismo social

Para llevar a cabo un estudio sistemático de las características de lo maravilloso que se desarrolló durante el auge y primera decadencia del realismo social conformamos un *corpus* de tres novelas representativas de los autores más sobresalientes al respecto, quienes pertenecen a un amplio rango generacional que va de 1911 a 1941. Por orden de aparición, abordaremos *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) de Rafael Sánchez Ferlosio (1927-), *Las crónicas del sochantre* (traducción de Francisco Fernández del Riego, Premio Nacional de Literatura 1959; *As crónicas do sochantre*, 1956) de Álvaro Cunqueiro (1911-1981), y *Las historias naturales* (1968, traducción de Josep Corredor Matheos; *Les històries naturals*, 1960) de Juan Perucho (1920-2003). Los años delimitados en nuestro estudio obedecen así a las fechas de publicación en cuestión: de 1951 a 1968. En el caso de las obras de Cunqueiro y Perucho –escritas primero en gallego y catalán, respectivamente–, elegimos trabajar con las traducciones a pesar de que no pertenecen a su autoría debido a que fueron esas versiones las que circularon entre los lectores de la época en el contexto español que nos incumbe, por lo que apelamos a un criterio de circuito de lectura común para justificar el manejo del *corpus* en castellano.

En cuanto a la pertinencia de estos autores y obras en concreto, en primer lugar reconocemos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* un parteaguas en el panorama literario de su época porque habría marcado el inicio de la escritura moderna de la fantasía a través de lo maravilloso en España. Antes de convertirse en un destacado exponente del objetivismo, Sánchez Ferlosio hizo una valiosa aportación al terreno de la maravilla con su temprana y primera novela. Por su parte, Cunqueiro y Perucho son indiscutiblemente figuras imprescindibles en el tema no sólo por la originalidad de sus propuestas, sino porque además la constancia de sus narrativas en torno de la fantasía significó una lucha por reivindicarla en tiempos adversos. Aunque ambos cuentan con novelas anteriores que también responden a lo maravilloso, consideramos importante centrarnos en las seleccionadas por su calidad y relevancia dentro de la producción completa de cada uno. En apoyo a esta preferencia, varios críticos coinciden en valorarlas entre lo mejor de sendas plumas e incluso los propios autores llegaron a ponderarlas puntos clave de sus trayectorias.

Con su estudio conjunto, nos proponemos trazar una línea de coherencia estética que atravesase estas novelas a partir de su pertenencia al ámbito de lo maravilloso. De esta manera, aspiramos a dar seguimiento a la investigación sobre la fantasía en la mitad del siglo XX desde la maravilla literaria, un campo poco transitado. Tenemos la hipótesis de que los rasgos que compartan podrían apuntar a la conformación de un maravilloso moderno en España, regido por un espíritu lúdico y ambivalente derivado de una visión irónica del mundo. Dado que encontrar esos puntos de convergencia nos llevará necesariamente a reconocer sus particularidades, esperamos por igual que cada análisis represente una pequeña contribución al estudio de la obra general de sus respectivos autores.

Conforme con la conceptualización sobre los géneros literarios de Tzvetan Todorov, entendemos que la narración de lo maravilloso constituye un género porque posee propiedades distintivas en tres niveles básicos: el sintáctico (estructura), el semántico (configuración de mundo) y el pragmático (efecto comunicativo). De acuerdo con esto, los análisis individuales de nuestra investigación seguirán un orden tripartita que conserve el de la aproximación teórica. En primer lugar, se buscará definir un eje estructural según la lógica del viaje maravilloso a raíz de las aportaciones de Vladimir Propp: la transición del héroe de un plano ordinario a otro extraordinario en el que interviene de manera positiva en medio de la interacción de elementos extremos (bien/mal, individuo/comunidad) para conducir una situación de desequilibrio inicial o provocado a una de equilibrio equivalente al final feliz o a la proyección de una mejor forma de vida.

Enseguida se examinará la configuración de un mundo extraordinario que admite el prodigio como componente fundamental de su funcionamiento, en tanto que lo caracteriza establecer una relación no conflictiva entre dos planos o códigos (ordinario/extraordinario) que se complementan. Con base en la teorización de Jean-René Valette sobre lo maravilloso, en este nivel nos preguntaremos por la modalidad de la maravilla, los elementos poéticos que la producen y las estrategias que la sustentan en las novelas del *corpus*. Por último, habrán de indagarse las pautas éticas e interpretativas que el contexto comunicativo de las obras proyecta al lector implícito, pues –de acuerdo con las investigaciones de Jack Zipes– lo maravilloso constituye un discurso de incumbencia social que refuerza, corrige o modifica las normas de convivencia vigentes para proponer un orden que se considera mejor en la medida en que aborda valores y modelos de conducta.

Previo a la exposición de cada análisis, consideramos oportuno hacer un breve repaso por la recepción crítica que acogió estas obras en su momento para contextualizar el

estudio actual. Esto dará cuenta de la evidente oscilación clasificatoria de críticos y reseñistas que, al encontrarse ante textos que no seguían el concepto decimonónico de ‘novela’ –en tanto desarrollo psicológico de personajes con temas de actualidad– ni el acostumbrado estilo realista, preferían incluso designarlos ‘colección de cuentos’ con una adjetivación indistinta de sus contenidos entre ‘fantástico’ y ‘maravilloso’. Con este sucinto preámbulo nos interesa resaltar que las obras en cuestión aparecieron en medio de un uso indiscriminado de términos que exhibe no sólo la inexistencia coetánea de una tipología de la fantasía en literatura como herramienta analítica, sino la clara incompreensión ante una forma narrativa entonces tan marginal. Una vez referido el panorama de esas primeras lecturas, procederemos a dialogar dentro del análisis con la crítica posterior para demostrar que la estructura, tratamiento y contenido de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, *Las historias naturales* y *Las crónicas del sochantre* corresponden a lo maravilloso.

Hay que decir que ni siquiera los autores se mostraban conscientes de una noción genérica distintiva, pues para ellos lo ‘fantástico’ y lo ‘maravilloso’, la ‘fantasía’ en general tampoco constituían categorías diferenciadas sino una postura estética. En una consulta hecha en 1967 a algunos novelistas y críticos importantes de la época sobre su definición de ‘literatura fantástica’, el mismo entrevistador se sorprendía no sólo de la dispersión y contradicción de las respuestas, sino de la franca incapacidad que demostraron para delimitar lo relativo a una forma narrativa que a todas luces era inusual y –más allá de rechazada o no– poco comprendida.⁴ En la misma situación se encontraban, sin duda, los

⁴ De los treinta consultados se dice que la mitad prefirió guardar silencio. Entre los que aceptaron participar se encuentran Baltasar Porcel, Caballero Bonald, Julián Ríos, Rosa Chacel, Juan Perucho, Torrente Ballester, Luis y Juan Goytisolo. Curiosamente, pese a que algunos refieren a este último como ejemplo de escritor fantástico, el mismo Goytisolo declara lo contrario: “en general no soy muy entusiasta de la literatura fantástica”. Javier Goñi, “Los escritores opinan”, p. 57, en: *Camp de l’Arpa*. Año v, núm. 100 (junio, 1982). // También con base en los artículos de la época, Soldevila observó que incluso en los años cuarenta ‘fantasía’ “no se oponía a mimesis, sino que se confundía [...] con imaginación, con el derecho de ‘inventar’ acciones y

autores tratados en el presente estudio, que incurrían igualmente en la confusión terminológica entre literatura fantástica y maravillosa. En este aspecto, partimos de la hipótesis de que esa libertad de formulismos previos les permitió explorar y jugar con el potencial de un género cuyas características básicas habrían asimilado a través de lecturas pertenecientes a dicha tradición genérica.

El análisis de los principios genológicos en estas novelas podrá contribuir a señalar de modo significativo qué clase de narración maravillosa se produjo en España durante un periodo de literatura comprometida; por qué y con qué recursos la fantasía se convirtió en una opción narrativa para algunos escritores ante un entorno social conflictivo. Por supuesto, suele argumentarse que en oposición al compromiso sólo existe el escape; entonces se subestiman como ‘evasionistas’ las obras que decidieron renunciar a una realidad desagradable en favor de una fantasía compensatoria sin límites. Esta solución es tentadora, pero engañosa en su comodidad, ya que nace de una conceptualización prejuiciada de lo maravilloso como acrítico y, por tanto, ideológicamente aséptico. Desde una perspectiva teórica que desmitifique los atributos de la maravilla, apreciaremos que, si bien estas novelas dan la espalda al compromiso social, no son de ningún modo vehículos estetizantes de escape ideológico: muy lejos de la versión ‘evasionista’, comprobaremos que representan una ingeniosa respuesta estética al contexto social que las origina.

Finalmente, habremos de reflexionar sobre la relevancia de las aportaciones de estos textos en el asentamiento posterior de las formas no miméticas en España, asunto que nos llevaría a reconocer la importancia de la época en cuestión. En contra de la opinión de que

personajes sin tomarlos directamente de la experiencia, pero respetando la regla de verosimilitud”. Señala la excepción que significaba al respecto la distinción entre ‘maravilloso’ y ‘fantástico’ de Ramón Menéndez Pidal en su *Historia general de las literaturas hispánicas* (1949), donde sentenciaba el carácter realista de la literatura española. [Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol 1. Madrid: Cátedra, 2001, p. 118.]

este periodo supuso una simple continuidad dentro de una tradición ‘fantástica’ bien establecida, podría resultar que estos años y estas obras representen una etapa fundamental de innovación en la escritura de lo maravilloso que habría contribuido a la institucionalización posterior de la fantasía española; es decir, a fomentar una determinada producción, distribución y recepción favorables a este tipo de narraciones. Los cimientos de dicha institucionalización no se hallarían entonces en los escasos y muchas veces sobrevalorados cuentos ‘fantásticos’ o de dudosa interpretación fantástica, sino en el cambio de la manera de concebir la fantasía en la configuración de un maravilloso moderno que habría colaborado a construir un nuevo perfil de lector y abriría camino a la regularización de un gusto estético.

Territorios de lo maravilloso

1. LA MARAVILLA COMO CRIATURA LITERARIA

De entre la exótica fauna literaria del reino de la fantasía, probablemente la maravilla sea el género sobre el que más ignoramos. Sus ejemplares, de manera reiterada, han sido clasificados de diurnos, inermes, de presencia universal y costumbres invariables, por lo que el especialista de este peculiar ecosistema suele creer que domina cada espécimen de grupo tan doméstico al invocar todas las características distintivas de su comportamiento con un denominativo infalible: ‘cuento de hadas’. La atención del estudioso se ve atraída entonces a explorar otro género indómito de escurridizos hábitos nocturnos: lo ‘fantástico’. En otras palabras, la asiduidad y contundencia de la actividad gregaria de las maravillas motivaron que el observador considerara innecesario preguntarse por sus facetas individuales, omisión que ha impedido conocer mejor su comportamiento. No obstante, ¿qué es, después de todo, un ‘cuento de hadas’, si no en todos los relatos de este tipo figuran dichos seres?; y aun antes que eso, ¿a qué nos referimos cuando hablamos de ‘género’ en el campo de la ‘fantasía’?

Ya sin tomar en cuenta sus acepciones especializadas –como la musical o la filosófica–, el uso común del término ‘fantasía’ puede evocar diferentes connotaciones,

todas amparadas por la ambigüedad de su definición oficial: “Facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales.” (RAE). Mas en la teoría literaria se ha vuelto un apelativo amplio que abarca aquellas obras narrativas que tratan sobre hechos no sólo imaginarios –según toda ficción implica–, sino imposibles según las leyes de lo que se entiende por ‘realidad’ en un contexto histórico. Aunque las especies endémicas de la fantasía a veces se reproducen sin discriminación de límites o categorías y pueden coexistir en simbiosis, sus principales clases conceptuales se observan en: la maravilla sorprendente de ‘lo maravilloso’, la anticipación especulativa de la ‘ciencia ficción’ y en el desconcertante fenómeno sobrenatural de ‘lo fantástico’ el cual, por azares terminológicos, deriva del nombre de la familia entera pero no debe confundirse con ella; la especificidad genérica de ‘lo fantástico’ no es equiparable con la generalidad implícita en la ‘fantasía’.⁵

Sabido es que a partir del trascendente estudio de Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica* (1970), que las reivindicó como géneros literarios poseedores de una estructura, temática y función específicas, las formas de fantasía salieron definitivamente de la sombra de la subliteratura para ingresar a la luz académica. Pese a que aquí no pretendemos adoptar la ya tan discutida clasificación de Todorov, sí haremos eco de su definición de género literario: un principio organizativo no inmutable sino sujeto a la realización histórica de los textos de acuerdo con propiedades discursivas que tienen en común en tres niveles básicos, según el modelo de Charles Morris sobre los estadios del

⁵ Aunque algunos críticos optan por entender lo fantástico como un modo amplio en lugar de género, también señalan la inoperancia de identificarlo con otras formas de la fantasía. A este respecto, además de haber llamado igualmente la atención sobre la multiplicidad semántica que la palabra ‘fantasía’ tiene en ciertas lenguas, Ceserani defiende que lo fantástico es un modo literario (transgenérico) en contra de otras tendencias teóricas: la que lo limita históricamente al concepto de género –como para él lo son el cuento de hadas, el *fantasy* o la novela gótica–, y aquella suprahistórica que lo extiende a todas las expresiones no realistas. [Remo Ceserani, *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999, pp. 12-18.]

signo: el sintáctico (estructura), el semántico (representación) y el pragmático (efecto o intención comunicativa).⁶ Consciente o inconscientemente, cada autor asimila las convenciones que conforman un género mediante su conocimiento de obras vinculadas a una cierta tradición de la cual, por ende, también participa; en este sentido, “no reconocer la existencia de los géneros equivale a pretender que la obra literaria no mantiene relaciones con las obras ya existentes”.⁷

Por supuesto, cada vez parecería más ocioso intentar discernir entre categorías que tienden a mezclarse y a transformarse: “Como que no estamos muy seguros todavía de si puede hablarse, en lo que toca a la literatura del presente, de maneras fantásticas o maravillosas como de realismos, sean o no mágicos”.⁸ Sin embargo, no ha llegado el momento en que deje de ser necesario crear vías ordenadas de estudio para hacer frente al archipiélago literario. Por ello consideramos pertinente la aproximación genológica, siempre y cuando no ambicione consolidar modelos concluyentes o excluyentes, lo cual de antemano debe reconocerse imposible e indeseable. Consecuentes con esta perspectiva, las siguientes páginas estarán dedicadas a establecer sólo una guía sistemática de referencia teórica que sirva de apoyo para el análisis particular de las obras de nuestra incumbencia a partir de sus rasgos genéricos.

El interés está encaminado, pues, a indagar en los tan conocidos y a la vez inexplorados territorios de esa criatura literaria que es la maravilla.⁹ La escasez de estudios

⁶ No incluiremos el aspecto verbal que agrega Todorov a la triada para “englobar todo lo que atañe a la materialidad misma de los signos” por no considerarlo determinante en lo maravilloso. Después de todo, como él mismo justifica su prioridad al rasgo pragmático, “ciertas propiedades discursivas son más interesantes que otras”. [Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, en: Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 37 y 38.]

⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ed. Coyoacán, 2005, p. 11.

⁸ Antonio Risco, *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982, p. 24.

⁹ Morales también alude al descuido crítico de “lo maravilloso, frontera que posiblemente sea la más mencionada y menos explorada por los especialistas de lo fantástico”. [Ana María Morales, José Miguel

especializados en el tema, prácticamente inexistentes antes de 1980, propició que unas cuantas ideas folcloristas se convirtieran en dogmas literarios: “before 1980, one could virtually argue that there was no such thing as fairy-tale studies proper. The literary fairy tale was a marginalized genre and, if it was taken seriously, then it was by folklorists”.¹⁰ Se constituyó entonces el credo de que el cuento de hadas es, por antonomasia, literatura infantil: creado en los tiempos inmemoriales de la infancia de la humanidad para ser escuchado, leído luego, por los niños. Con el encanto de la simpleza, facilitaría a su cándido público un plácido escape de la realidad para instruirlo sobre las esferas abstractas de la moralidad.

¿Sería, entonces, el eterno cuento de hadas literatura con caducidad? Si se entiende que su lector específico la abandona al volverse adulto, ¿podría ser lo maravilloso una forma en desuso para una sociedad que ha alcanzado su madurez cultural? No ha faltado quien sentenciara que el surgimiento de lo fantástico cual narrativa desencantada y, después, el de la alteridad crítica de la ciencia ficción tornaran obsoleto el optimismo de la maravilla. No obstante, incluso una estudiosa que ve en lo fantástico el relato por excelencia de una sociedad incrédula, señala que “the survival of the ‘marvellous’ in twentieth-century works indicates that mode’s continuing seductiveness”.¹¹ Claro que preguntarse por el motivo de la atracción que sigue ejerciendo requiere determinar la función que cumple en la comunidad que lo acoge. La explicación más aceptada es que, de pertenecer a una época que creía en un mundo bien organizado al que reforzaba, lo maravilloso pasó a cultivarse en otra que ha dejado de tener fe en ese orden para evadir su

Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), “Prólogo”, en: *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 10.]

¹⁰ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge, 2006, p. xi.

¹¹ Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*. Bristol: Routledge, 1988, p. 18.

ausencia a través del refugio nostálgico de ese pasado ideal. Pero esta respuesta tiene algo de tautológica, ya que las dos funciones (reforzar y compensar) son una misma: estimular un orden, ya sea que éste tenga o no correlato extratextual. Según este razonamiento, actualmente el adulto volvería a los cuentos de hadas para sentirse niño otra vez, liberándose de los apremios de su realidad gracias a esa ingenuidad restablecida. Se ha forjado así una concepción tan ahistórica y didáctica, tan inmutable y omnipresente del género como lo han sido los prejuicios que le rodean, erigidos en obviedades.

El principal desacierto ha consistido en obliterar que el objeto en cuestión es un artificio literario, un producto cultural no ya debido a la sempiterna sabiduría popular o a un estado esencial del hombre sino a la individualidad de un autor ubicado en un determinado contexto histórico e ideológico. El verdadero ‘poder mágico’ del género residiría en esta perfecta paradoja que tan sólo han observado con agudeza algunos críticos: el relato maravilloso se ha dedicado durante siglos a llamar la atención para pasar inadvertido; exhibe lo extraordinario de sus maravillas al tiempo que oculta los conflictos e intereses que le ocupan.

En opinión de Zipes, el cuento de hadas ha persistido a lo largo de la historia porque ha logrado implantarse en la mente del hombre como si fuera una idea innata a él, reproduciéndose así con éxito cual unidad de información cultural (“*meme*”);¹² y, al crear “parameters for a discourse of the mores, values, gender and power”,¹³ ha tenido una participación privilegiada en el proceso de civilización. De ninguna manera se trata de ver en ello un embaucamiento literario aposta –el autor advierte–, sino tan sólo de reparar en la

¹² Zipes explica que un ‘*meme*’ es una representación pública entendida cual unidad de información cultural: se instala, reproduce y adapta al medio como un gen que evoluciona para defender su supervivencia y primacía. Vid. Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006.

¹³ Zipes, *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Kentucky: Kentucky University Press, 1994, p. 8.

mitificación de un género que, junto con su discurso ideológico, cristalizó en una supuesta herencia colectiva con mensajes tan bellos como incuestionables debido a las circunstancias que conformaron su canon.

Hasta aquí el uso indistinto de ‘maravilloso’ y ‘cuento de hadas’ ha sido intencional. Al igual que en toda materia sujeta a definiciones conceptuales, la variación terminológica es un asunto para precisar en nuestro tema. En tanto que el primer término proviene de la ‘*mirabilia*’ medieval que yace en el seno del desarrollo de esta forma narrativa, el segundo es traducción de la expresión francesa ‘*conte de fées*’ con la que se divulgaron las obras que la consolidaron como género literario, con su respectiva traslación al inglés ‘*fairy tale*’ y al alemán ‘*Kunstmärchen*’. Para Zipes ‘*conte merveilleux*’ o ‘*Zaubermärchen*’ equivalen al ‘*wonder folk tale*’; es decir, corresponden a una rama específica del cuento folclórico (narración oral) que induce a la maravilla. Su preferencia por el vocablo ‘*fairy tale*’ sobre ‘*wonder tale*’ tiene el objetivo de diferenciar la realización literaria del primero respecto de la oral del segundo. No obstante, de acuerdo con Neemann, ‘*conte de fées*’ no es más que la denominación popular de ‘*conte merveilleux*’, que sería la designación académica más indicada por su generalidad.¹⁴ Después de todo, los cuentos de este tipo pueden prescindir de la especificidad de las hadas, mas no de las maravillas.¹⁵

Asimismo, Valette informa que el uso sustantivado del neutro ‘*le merveilleux*’ se registra desde finales del siglo XVII, cuando se consolida el género en su versión clásica,

¹⁴ Harold Neemann, *Piercing the Magic Veil: Toward a Theory of the Conte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999, p. 11. En expresión suya: “the *conte de fées* or *conte merveilleux* (the first term merely being a popular designation of the latter) [...]”.

¹⁵ Tampoco ignoramos que las posturas estructuralistas no ponderan el elemento mágico o extraordinario como rasgo distintivo porque priman la disposición de la trama. Referimos en concreto a Tiffin: “While the magical –enchantment, transformation, curses, spells, and magical objects or creatures– is an unquestioned aspect of many fairy-tale narratives, not all fairy tales are necessarily magical narratives”. [Jessica Tiffin, *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Michigan: Wayne State University Press, 2009, pp. 6-7.] No obstante, desde nuestra apreciación y la de la mayoría, el suceso extraordinario resulta decisivo en su interacción con el resto de los componentes narrativos en juego.

por lo que el empleo de dicho vocablo no debería prestarse a confusión con una etapa preliteraria.¹⁶ Si por añadidura consideramos que hay “not only literary re-explorations of the tale as short prose form but also excursions into the novel [...]”,¹⁷ podemos justificar nuestra adopción de las locuciones ‘lo maravilloso’ o ‘narración maravillosa’ por su carácter más inclusivo en cuanto a contenido y extensión, referidas en todo momento a una realización literaria –al menos que se especifique lo contrario: ‘lo maravilloso oral’. Reservamos entonces la expresión de ‘cuento de hadas’ para una determinada etapa: el modelo canónico.

Porque ya no es posible aproximarse a la maravilla omitiendo su índole histórica, antes de la exposición teórica será oportuno dar cuenta de su trayectoria, la cual describe una clara evolución que no sólo refuta su mal adjudicado estatismo estético, sino también demuestra la medida en que la maravilla ha sido agente de discusión sobre los asuntos que han preocupado al hombre en diferentes épocas. Enseguida, de acuerdo con las condiciones establecidas –y pese a que muchos la han dado ya por superada debido a su carácter esencialista–, revisaremos la *Morfología del cuento maravilloso* de Vladimir Propp para trazar el nivel estructural. De entrada renunciamos al sentido prescriptivo de su esquema invariable, mas nos apoyaremos en sus aportaciones vistas a la luz de las de otros teóricos para identificar una tendencia, una lógica estructural flexible pero con una base distintiva que gira en torno al viaje del héroe.

En el recuento de la configuración semántica nos dedicaremos a indagar qué tipo de mundos maravillosos son representados y qué estrategias se emplean en ello. Como puede

¹⁶ Vid. Jean-René Valette, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*. Paris: H. Champion, 1998, p. 28. Con sus palabras: “il faut attendre la fin du XVII^e siècle pour voir apparaître l’emploi substantivé, à valeur de neutre, que nous connaissons aujourd’hui: *le merveilleux*”. De modo similar a Zipes, cabe destacar que Valette considera al ‘cuento maravilloso’ perteneciente al ‘cuento folclórico’, de tradición oral, y lo diferencia del ‘cuento de hadas’ o ‘lo maravilloso’, de tradición literaria.

¹⁷ Tiffin, *op. cit.*, p. 1.

apreciarse, la conceptualización con que abordaremos este nivel elude la frecuente pero falaz línea crítica que suele atribuir una temática taxativa a la caracterización de los géneros literarios. Para nuestro propósito acudimos principalmente al estudio poético de Jean-René Valette, quien entabla un interesante análisis de la maravilla como espectáculo, escenificado por la mirada que lo percibe. En este nivel se reivindica la condición mediadora de lo maravilloso entre realidad y fantasía, lo ordinario y lo extraordinario, en un procedimiento que los concilia tras haberlos contrastado. Se ofrece, además, como territorio propenso a estrategias de reflexión literaria al mostrarse consciente de su bien codificado juego creador de ficciones extraordinarias. Hallaremos, en consecuencia, un campo fecundo para el humor mediante la ironía y la parodia, recursos narrativos que pueden devenir metaficción.

Por último, nos basaremos en los trabajos de Jack Zipes para comprender la faceta pragmática de un género que, al referir un sistema de valores y adoptar una posición ante él, también es propicio a la reflexión ideológica. Desde las teorías esteticistas que lo limitan al simple entretenimiento hasta las psicoanalíticas que lo coartan a la mera alegoría de procesos internos, suele coincidirse en que el prodigio “pone de manifiesto que el cuento de hadas no está interesado en una información útil acerca del mundo externo”.¹⁸ En estos casos, la magia se interpreta como el cumplimiento de un deseo incuestionado o de un instinto incuestionable en lugar de abrirse a la opción de concebirlas como deseo meditado de transformar un entorno o circunstancia en la proyección de nuevas (im)posibilidades. Más allá de la postura por la que una obra se incline dentro de un rango que va de lo reaccionario a lo progresista, importa identificar la motivación común que conduce a la creación de la maravilla en despliegue de una función social. En este punto nos unimos a la

¹⁸ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, 2007, p. 31.

labor desmitificadora del espejo mágico hecha por Zipes para dilucidar qué comunican las narraciones de lugares y seres encantados en un mundo de desencanto.

Precisamente, en una atractiva propuesta Bacchilega señala como metáfora emblemática de lo maravilloso el “*magic mirror*, because it conflates mimesis (reflection), refraction (varying desires), and framing (artifice).”¹⁹ El relato maravilloso es así visto como un espejo distorsionante que refleja las normas de la realidad al tiempo que las refracta a través del deseo que las proyecta y, al final, las enmarca en un artificio que pasa por natural. Con base en esta lectura especular, la autora destaca cómo las realizaciones más recientes –lo que llama ‘*postmodern fairy tale*’– han aprovechado de manera innovadora e irreverente las características propias al género para evidenciar la existencia de ese marco condicionante al igual que sus discursos sociales, provenientes de un deseo particular mas transmitidos por el canon en calidad de verdades impersonales y absolutas de generación en generación.

Al contrario de lo que suele darse por hecho, en conjunto tendremos oportunidad de apreciar que dentro de su constancia lo maravilloso es una forma versátil con gran capacidad de adaptación, fusión y recreación gracias a una dinámica mediadora. En efecto: “It is the special peculiarity of the fairytale that it can pick up elements which occur in the real world or have actually been developed in other narrative genres and fit them in and adapt them to its overall structure”.²⁰ Sin duda, esta insospechada habilidad prometeica ayuda a entender su permanencia al paso de los siglos, hasta adquirir la renovada actualidad y fascinación que posee desde hace unos años hasta la fecha.

¹⁹ Christina Bacchilega, “Performing Wonders: Postmodern Revision of Fairy Tales” en: *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997, p. 10.

²⁰ Max Lüthi, *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Indiana: Indiana University Press, 1987, p. 102.

2. DEL MITO AL 'CUENTO DE HADAS'. PARENTESCOS DE LO MARAVILLOSO

Se ha dicho que el origen de la narración maravillosa se pierde en la sombra de los tiempos. La teoría más consensuada es aquella que aduce su proveniencia del mito degradado o desacralizado, si bien algunos han creído a la inversa en la posterioridad del mito, nacido de un cuento popular elevado; otros sostienen que ambos existieron e interactuaron simultáneamente del mismo modo en que convivieron con la leyenda, la saga, la fábula y demás tipos de narración folclórica. No obstante, es imprescindible aclarar que, mientras los inicios de lo maravilloso oral o folclórico son verdaderamente imposibles de precisar,²¹ por el contrario lo maravilloso literario supone un registro textual rastreable del cual daremos cuenta en su momento.

Sin certeza entonces sobre la dirección de la influencia, se impone la evidente cercanía entre cuento popular y mito dado que comparten el desarrollo iniciático del héroe e involucran hechos fabulosos que ofrecen pautas de conducta. Por otro lado, guardan entre uno y otro grandes diferencias, como la distancia de una mayor conciencia de artificialidad respecto de una mentalidad que concede pleno crédito y que equivaldría a –según la define Valette– ‘lo maravilloso sin maravilla’.²² Asimismo, el final con frecuencia trágico del héroe mítico –quien ni gracias a su condición sobrehumana puede evadirlo– se aparta del estado de fortuna que le espera al héroe folclórico, el más ordinario e incluso débil entre los hombres. La hazaña del primero suele ser un sacrificio en favor de la colectividad, mediante el cual accede a la esfera de lo divino; el segundo verá fructificar sus esfuerzos en el ámbito de lo humano para bien suyo y de su gente. La oposición alto/bajo, que se

²¹ Las hipótesis son varias: desde las monogenéticas de la teoría indoeuropea, que valora el cuento folclórico propio a la tradición europea de los primitivos arios, la específicamente indianista o la finlandesa; hasta la antropologista, que favorece la poligénesis en todo el planeta con base en la mentalidad universal del animismo y totemismo.

²² Vid. Valette, *op. cit.*, p. 109.

desenvuelve en un sentido cósmico para el mito, se tiñe de significado social para el cuento: éste presenta al individuo como factor de cambio en beneficio propio en cuanto que su éxito no depende más de los dioses, sino del esmero personal que le hace merecedor de ayuda mágica y recompensa.

Lo maravilloso popular habría nacido entre las clases más humildes que en sus historias veían compensada una estricta jerarquía feudal, pues en ellas hasta el más insignificante de los hombres podía escalar socialmente, ya fuera emparentando con la realeza o recibiendo sus favores. Dado que la aventura de la que resultaba esa buena fortuna iniciaba por lo regular después del incumplimiento de una prohibición, el héroe era aquel que obtenía provecho por haber transgredido las normas. La motivación profunda del cuento no se debía, por tanto, a una noción universal de armonía sino a un concepto de poder que se tornaba accesible, además de lo relativo a su obtención y conservación. Debido a esta lógica narrativa del “might makes right”, el “threatening aspect of wondrous change, turning the world upside down”²³ fue objeto temprano de estigmatización por parte de las clases dominantes y el clero, las cuales lo relegaron a la superstición e incluso lo canalizaron mediante el código controlado del Carnaval antes de empezar a instrumentalizarlo en la literatura didáctica y de corte religioso.

En efecto, tras la caída del Imperio Romano y la consecuente pérdida de unidad política, la reciente unidad religiosa del cristianismo condenó durante la Alta Edad Media (siglos V-IX) el cuento de magia por considerarlo peligroso al alentar creencias paganas e ideas heterodoxas. Sin embargo –señala Le Goff–, en los siglos XII y XIII su conocimiento se extendió entre los miembros eruditos de la clase cortesana, quienes intentaron crear una cultura propia alejada de la eclesiástica de la aristocracia. Así se dio forma a uno de los

²³ Zipes, *Why Fairy Tales...*, p. 45.

parentescos más antiguos de lo maravilloso: el *romance* o novela de caballerías, que fusiona la estructura del cuento con la tradición épica “en esa busca de la identidad individual y colectiva del caballero idealizado”.²⁴

Ante la gran demanda de las novelas cortesanas, la Iglesia tuvo que condescender. En lugar de proscribir la fantasía, la usó en su beneficio; después de todo, investir a la maravilla de milagro representó un buen medio para propagar la fe y, con ella, sus normas de conducta. En caso de que el prodigio no recibiera una explicación religiosa explícita, su aprobación era condicionada a su carácter didáctico o a una posible interpretación alegórica dentro de las convenciones morales y sociales vigentes. Esta versión cristianizada de lo extraordinario se diversificaba en el *mirabilis*, de origen precristiano; lo *magicus*, que de haber sido neutro adquirió tintes maléficos y satánicos; y el *miraculum* o *milaculosus*, lo propiamente maravilloso cristiano, que en opinión de Le Goff restringe y tiende a hacer desaparecer la maravilla porque la reglamenta. Mientras que ésta podía ser producida por fuerzas y seres múltiples, el milagro tiene un solo autor (el santo), cuya presencia automatizada acaba racionalizando lo maravilloso al despojarlo de uno de sus rasgos esenciales: lo imprevisible.²⁵

En cambio, la versión cortesana “fue en definitiva una forma de resistencia a la ideología oficial del cristianismo”²⁶ puesto que contravenía su visión antropomórfica del humanismo. Si las maravillas orientales con frecuencia referían al hombre, en el Occidente medieval sucedía lo contrario: “Asistimos a una deshumanización del universo que se

²⁴ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 12. Podría agregarse que esa *queste* también se transfiere al “amante perfecto” de la novela sentimental. // Vid. Eleazar M. Meletinski, “Mito, cuento, epopeya” en: *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001, p. 253.

²⁵ “En la medida en que el milagro se realiza por obra de los intermediarios que son los santos, éstos están colocados en una situación tal que la aparición del milagro por obra suya es previsible”. [*Ib.*, p. 13.]

²⁶ *Ib.*, p. 15.

encamina hacia un universo animalista, poblado por monstruos o animales, hacia un universo mineralógico, vegetal”.²⁷ A diferencia del *miraculum*, esta interpretación de lo maravilloso destacó por expresar inconformidad ante lo ordinario y normativo de la vida cotidiana, organizándose “en una especie de universo al revés. Los principales temas son: la abundancia de comida, la desnudez, la libertad sexual, el ocio”²⁸ y el paraíso terrestre.

En suma, lo más destacable de lo maravilloso durante el Medioevo es que despliega una etapa intermedia entre lo preliterario y lo literario en una categoría que Valette denomina ‘lo maravilloso mitopoético’. A medio camino todavía entre la recreación de una mentalidad sobre ‘el mundo’ y el artificio de crear ‘un mundo’ (“du mythe ethno-religieux et du mythe littéraire”),²⁹ entre la difusión boca a boca y la escrita, sus modalidades desarrollaron temas, motivos y rasgos formales –presentes desde la época clásica– de lo que se consolidaría después en el cuento de hadas. Con lo maravilloso mitopoético inicia el proceso de estilización del prodigio que marca el paso de lo feérico a lo romanesco y gracias al cual se hace posible la “transformation du merveilleux en merveille”,³⁰ es decir, de ser sólo causa o móvil ‘natural’ del relato, lo extraordinario se convierte en *mirabilia*: en un efecto narrativo vinculado a un acontecimiento excepcional digno de admiración. Tampoco puede ignorarse que esta creciente conciencia sobre su artificio lo erigió en un recurso cultural susceptible de ser instrumentalizado con diferentes propósitos. Por supuesto, esto no significa que exista un maravilloso más ‘puro’ respecto de otros adulterados –como define Le Goff al reparar en el tema–, sino la manifestación de una

²⁷ *Id.*

²⁸ *Ib.*, p. 14.

²⁹ Valette, *op. cit.*, p. 152.

³⁰ *Ib.*, p. 179.

forma estética con la cualidad de adaptarse a diferentes contextos históricos e ideológicos, según se ha venido insistiendo.³¹

Los antecedentes medievales aportan en gran medida las bases poéticas que constituyen al género. No obstante, “there was no distinct and distinguishable genre in literature called the fairy tale [lo maravilloso] until the seventeenth century [...] because there was no *textual community* to cultivate and institutionalize it and because the vernacular languages had not yet fully developed into literary languages”.³² Sólo a partir del completo cambio de sensibilidad en la percepción del mundo que supuso el Renacimiento italiano podría hablarse de lo maravilloso como forma literaria concreta. La colección de cuentos de Giovanni Francesco Straparola, *Le piacevoli notti* (1550-1553), y el *Pentamerone* (1634-1636) escrito en napolitano por Giambattista Basile serían las primeras obras plenamente maravillosas, que darían forma moderna a algunos de los argumentos más trascendentes: el de la bella y la bestia, el primero, y la cenicienta, el segundo. Influidos ambos por Boccaccio, retoman elementos de la tradición popular y erudita, en tanto que las transformaciones extraordinarias de sus relatos parecen atender la nueva era cultural, que abría la posibilidad de mudanza de estatus social.

Sin embargo, la institucionalización del género se propició en Francia en el marco de la Ilustración desde finales del siglo XVII y alcanzó su clímax entrado el XVIII, cuando ya

³¹ Le Goff elabora una lista de variedades fronterizas, esto es, exiliadas del territorio maravilloso por no cumplir con puridad su ‘esencia’ imprevisible: lo maravilloso cotidiano, que participa de la noción de vida común; lo maravilloso cristiano o moralizante-simbólico; lo maravilloso político, usado para legitimar dinastías y propiedades de tierras; lo maravilloso científico, en el que los *mirabilia* son “fenómenos raros pero no sobrenaturales, una realidad no explicada pero no inexplicable”; y lo maravilloso histórico, que autentifica acontecimientos y fechas. Todas estas formas limitrofes, desde nuestra perspectiva, no serían más que expresiones de una sola con distintas funciones. [*Vid.* Le Goff, *op. cit.*, p. 16.]

³² Zipes, *Why Fairy Tales...*, p. 21.

era objeto de discusión crítica.³³ La consolidación de la maravilla literaria en el cuento de hadas se debió a un grupo de mujeres aristócratas que escribían cuentos para leerlos en los salones cortesanos a manera de entretenimiento edificante y que, tras ponerlos de moda, decidieron publicarlos. De hecho el término ‘*conte de féé*’ fue acuñado entre dos escritoras: Marie-Catherine d’Aulnoy, autora de *Les contes de fées* (1696) y *Contes nouveaux or les fées à la mode* (1698), y Henriette Julie de Murat, autora de *Contes de fées* (1698) y *Les nouveaux contes de fées* (1698). La predominancia de la visión femenina quedó plasmada en la figura de las hadas, seres mágicos con el poder de resolver o crear las vicisitudes de todos los personajes. Aunque el mensaje de las historias promulgaba la conducta adecuada de una mujer, obediente de los deseos y normas de los hombres, también defendía por primera vez la importancia de la educación femenina en la aristocracia –si bien con limitaciones– con la finalidad de cultivar su virtuosismo, al tiempo que se expresaba una necesidad sentimental de amor delicado.

Charles Perrault, participante asiduo de esos salones cortesanos, reafirmó el simbólico espíritu femenino de la literatura moderna en el cuento de hadas mediante el concepto de ‘dulce elocuencia’, que los doctos juzgaban exclusivo de las lenguas y obras clásicas grecolatinas. Defendió entonces lo maravilloso en el horizonte de la querella estética entre antiguos y modernos, ya que para él representaba una forma autóctona de la tradición francesa que las mujeres –ancianas y nodrizas– habían heredado a todos los niveles de la sociedad. El cuento de hadas en su *Histoires ou contes du temps passé* (1697) tuvo para él las proporciones de un proyecto cultural con el que podía ilustrarse al pueblo –

³³ Se entiende aquí ‘institucionalización’ del género en los términos que la define Zipes: “The institutionalization of a genre means that a specific process of production, distribution, and reception has become regularized within the public sphere of a society and plays a role in forming and maintaining the cultural heritage of that society”. [Jack Zipes, *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 2007, p. 22.]

y a la Corte— a través de sus propios recursos adaptados al espíritu de una nueva época de progreso, por lo que vació en versos modernos las historias de antaño.

Empero, Zipes y Neemann nos dan noticia de cómo esa buena intención de reivindicar el folclore fue irónicamente un modo de condenar, desde su nacimiento, el futuro del género al margen de la literatura canónica por su asociación directa con lo popular, femenino e infantil. La definición del parisiense aportó buena parte de los que habrían de ser dogmas teóricos para la posteridad: el tono inocente y la simplicidad como normas de autenticidad folclórica, cuando en realidad eran las estrategias que eligió para elaborar su interpretación literaria —y, por ende, artificial— de la oralidad. Y si sus textos pasaron a la historia en calidad de literatura infantil, fue porque se perdió de vista el trasfondo irónico con el que adoptó “la máscara de un *niño* librándose de toda polémica posible y desviando la narración a la prosa, tomando partido claramente por la *simplicidad ingenua*”³⁴ de su postura moderna.

En este punto resulta oportuno aclarar que tanto lo maravilloso folclórico como su forma literaria fueron creados por adultos para ser oídos o leídos por adultos, de lo cual deriva su incumbencia en temas de relevancia social y su expresión simbólica. Pese a que entre las verdades eternas suele darse por “sobrentendido que se trata de invenciones para divertir o aterrar a los niños”,³⁵ su acondicionamiento a un público infantil —inexistente como lector antes del siglo XVII— corresponde a una etapa posterior a su institucionalización. Algunos críticos elucidan que, debido a una temprana participación en la economía, el concepto de niño-joven era impreciso hasta que fue sujeto de una educación

³⁴ Ángela Olalla Real, *La magia de la razón (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*. Granada: Diputación Provincial de Granada-Universidad de Granada, 1989, p. 219.

³⁵ Roger Caillois, “Del cuento de hadas a la ciencia-ficción (La imagen fantástica)” en: *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona: Edhasa, 1970, p. 14. El esfuerzo de Caillois para distinguir lo fantástico de lo maravilloso —y, en sí, las diversas formas de fantasía— resulta tan didáctico como ilustrativo de los prejuicios sobre las maravillas.

específica con el establecimiento paulatino de la familia burguesa, momento en que se volvió un lector potencial. A raíz de las investigaciones pedagógicas de inicios del siglo XVIII, comenzó a dejar de ser un destinatario “irrelevante históricamente”³⁶ para convertirse en una figura importante del nuevo núcleo social. Se estima que el primer cuento escrito expresamente para niños sería “La belle et la bête” de Le Prince de Beaumont, publicado significativamente en *Le Magasine des Enfants* en 1756;³⁷ sin embargo, su ejemplo proliferaría tan sólo después de que las dudas sobre la conveniencia del cuento de hadas en los miembros más vulnerables de la sociedad superaran la oscura sospecha que seguía suscitando toda fantasía.

Lo maravilloso literario nació, entonces, como la apropiación erudita de una forma popular cuya función social se adaptó a las necesidades de su nuevo público: la aristocracia en declive, que lo usó para justificar y defender su legitimidad ante el poder sobre la creciente clase burguesa. Su buena acogida fomentó una rápida divulgación en ediciones de bajo costo, en especial la famosa Biblioteca Azul francesa (*Bibliothèque Bleue*) de principios del XVIII. Dado que aún había lecturas colectivas, se pusieron en recirculación oral las historias literaturizadas de tal manera que regresaron modificadas al pueblo, que a su vez las volvería a transformar de boca en boca según sucediera cuando el cuento folclórico acogía motivos del acervo culto. La evolución histórica de lo maravilloso continuó así un complejo proceso de intercambio entre tradición oral y escrita.

En la Alemania de finales del XVIII, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm seguirían los pasos marcados en Francia con su colección *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815). En primera instancia sus recopilaciones surgieron de un interés filológico, mas al percatarse

³⁶ Olalla, *op. cit.*, p. 208.

³⁷ Zipes, *Fairy Tale as Myth...*, p. 31.

de la provechosa capacidad didáctica de las historias fueron los primeros en depurarlas de pasajes obscenos, crueles o groseros para niños en sus consecutivas ediciones. Adecuaron asimismo sus versiones para favorecer los valores de una burguesía ya bien afianzada: el individualismo, una actitud industriosa, abnegación a un sistema patriarcal y moderación.

La búsqueda de la versión ‘original’, la supuesta fidelidad de sus transcripciones y la exaltación del cuento folclórico cual objeto colectivo e identidad pura de una nación, serían las premisas que acabaron de constituir el canon teórico alrededor de los presupuestos románticos de ‘pueblo’. Los cuentos que los Grimm rescataron en calidad de herencia prístina de los alemanes no sólo eran resultado de siglos de interacción cultural entre diferentes tradiciones, sino que además su fuente directa provino en varios casos de informantes educados o de clase media, a quienes tales relatos les habían sido contados de niños por nodrizas de clase baja pero habituadas a las costumbres de las clases altas.

A mediados del siglo XIX, el danés Hans Christian Andersen adoptaría el legado de los Grimm para crear su obra con base en una fórmula de éxito garantizado, la cual suplementó con un alto simbolismo cristiano desde 1835, con su *Eventyr, fortalte for Børn. Ny Samling (Historias de aventuras para niños)*. En sus relatos, el poder legítimo está en manos de una entidad superior que simpatiza con la clase media en lugar de hacerlo con las clases dominantes. Andersen escribió explícitamente para niños y adultos, pues desde las primeras décadas del siglo la plena aceptación moral del género le había reservado ya un lugar preferente en la literatura infantil y él acabó de asegurárselo.

A estas alturas se encontraba establecido del todo el modelo clásico o canónico de lo maravilloso en el cuento de hadas, cuyo riguroso convencionalismo se había prestado desde muy temprano a ser objeto de una mirada crítica por parte de algunos autores: “the *conte merveilleux’s invraisemblance* relative to the conventions of ‘normal’ reality, its

pueril style and its association with folklore all are subject to a great deal of irony”; “One may thus often analyze the marvelous as serving an ironic function”³⁸ ya en el siglo XVII. Mientras que la reiteración del modelo desencadenó la aparición de parodias, la plena autoconciencia sobre su condición de artificio literario le permitiría tomar distancia respecto de su lógica y hasta de ironizarla, en efecto, para confirmar o atacar ciertos valores.

En Inglaterra el *fairy tale* atrajo a escritores como Lewis Carroll, George MacDonald, Charles Dickens y Oscar Wilde, quienes intentaron darle nueva forma y mayores libertades en medio de la estricta normatividad social de la época victoriana rodeada de los estragos humanitarios de la Revolución Industrial. Cada uno a su modo supo proyectar sus preocupaciones sociales a través de sus inquietudes estéticas sin caer en el didactismo ralo. Para Víctor Bravo la narrativa maravillosa moderna inicia con *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) de Carroll, donde en la noción de juego “se encuentra la razón estética fundamental de un universo maravilloso contemporáneo”.³⁹

No obstante, la renovación más radical del modelo la llevaron a cabo los románticos alemanes. Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, Clemens Brentano y E. T. A. Hoffmann, entre otros, trabajaron contra los estereotipos del cuento de hadas para cuestionar el modo de vida burgués. En un tratamiento entonces inusual del género, el móvil de lo maravilloso dejó de girar en torno del poder para enfocar la necesidad de un orden social más humano en la celebración de la imaginación y la autorrealización, pues el interés de los protagonistas ya no derivaba en cómo triunfar sobre los demás, sino sobre las

³⁸ Neemann, *op. cit.*, p. 23. // En apoyo a la capacidad irónica y paródica de lo maravilloso literario vid. Valette, *op. cit.*, p. 151.

³⁹ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila, 1987, p. 247.

dualidades de su propia persona. Con el objetivo de expresar el compromiso ético y estético de sus historias, las situaron de lleno en el ordinario plano de la realidad, dotando al héroe del perfil del artista; gracias a su sensibilidad, éste accedía al reino de lo extraordinario donde podía desarrollar su talento en libertad. En general, “they dissolve normal sequential patterns and fuse the boundaries between fantasy and the real world”.⁴⁰ Semejantes manifestaciones del cuento de hadas, conscientes de ser un medio de reflexión social, ideológica y literaria, nacieron de la innovadora visión sobre la fantasía que también daría cabida a ‘lo fantástico’, el cual tomaría otros senderos.⁴¹

En buena medida herederos de la actitud romántica, los narradores del Modernismo hispanoamericano dieron continuidad a la exaltación de lo extraordinario como una postura de rebeldía artística contra la vulgaridad burguesa y su ideario positivista. La atracción por el exotismo, lo onírico, el espiritismo y la teosofía en el contexto finisecular del XIX quedó reflejada en originales relatos maravillosos –y fantásticos– de gran calidad. Algunas narraciones de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Amado Nervo o Ramón María del Valle-Inclán expresan a través de diversas modalidades de lo maravilloso la poesía de lo excepcional en contraste con la zafiedad de lo masivo, lo cual significó una vía estética para trascender los límites de la realidad social.

Por su parte, la vanguardia surrealista también retomaría algunos de los presupuestos románticos en su amplia concepción de lo maravilloso. Le concedió el mismo valor cognoscitivo de las tesis científicas porque no las consideraba menos extraordinarias que los cuentos antiguos, así que ambos códigos recibieron el mismo “valeur

⁴⁰ Jack Zipes, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales. (Revised and Expanded Edition)*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2002, p. 102.

⁴¹ Este periodo tan creativo puede ser polémico visto desde uno u otro lado, ya que por ejemplo Zipes habla del “E. T. A. Hoffmann’s fairy tale *The Sandman*” [Zipes, *Fairy Tales and the Art of...*, p. 172] cuando otros lo consideran uno de los primeros relatos fantásticos y, por si fuera poco, se trata del texto en el que se basa Freud para elaborar su teoría de lo ‘*unheimlich*’.

émotionnelle”. Con fundamento en la idea de que el hombre es una frontera entre dos mundos, el interior (“le moi indivisible qui est la vie réelle, inconnaissable directement”) y el exterior (“l’univers illimité, indéfiniment multiplié et divisé”),⁴² las maravillas surrealistas ahondaron en la exploración de ese mundo misterioso que es el dominio de lo otro y que se descubre incesantemente por medio de la imaginación, pues sólo ésta logra trascender las apariencias que los sentidos perciben engañosamente al primer contacto. A través de lo maravilloso, el hombre interroga al mundo, busca su verdadero sentido: “Il veut comprendre pour se rassurer, pour établir un contact, pour trouver place dans l’inconnu”;⁴³ advierte en la naturaleza una ley oculta, un orden enigmático cuyo arduo camino de acceso tratan las leyendas antiguas y los textos medievales, que “nous parlent de ce voyage de l’inié; toutes sont chargées de merveilleux”.⁴⁴

Así es como a partir del siglo XX lo maravilloso se ha vuelto estéticamente más complejo y sofisticado, al igual que más comprometido con su historia. Es de notar – comenta Zipes– que sus mejores realizaciones no pretenden distraer a los lectores de su contexto de realidad sino ayudarles, más bien, a enfocarse en aquellos temas o conflictos de preocupación social, ética o filosófica que pueden ser un factor de cambio en la estimación de los valores –y vidas– humanos desde las perspectivas inéditas de lo extraordinario.

En resumen, el balance histórico que aquí compendiamos de algunos de los estudios más lúcidos sobre la materia ayuda a entender la coyuntura de la noción mitificada que tanta repercusión ha tenido en la valoración de lo maravilloso. Detrás del pregonado estatismo de una narrativa rígida y pura, su trayectoria desvela una codificación abierta al cambio y a la reflexión. Claro que son los elementos convencionales y, por ende,

⁴² Pierre Mabille, *Le merveilleux*, México: Quetzal, 1945., p. 12.

⁴³ *Ib.*, p. 17.

⁴⁴ *Ib.*, p. 21.

reconocibles los que sustentan la existencia de un género. Conforme expresara Lüthi: “The fairytale is not ahistorical; it is subject to the tastes of times”, pero “it also displays important and characteristics elements which are timeless and independent of region or class”.⁴⁵ Aunque hay que tomar reservas respecto del halo esencialista que mantiene –pues toda convención es una elección histórica–, Lüthi sería uno de los primeros en bosquejar la dinámica paradójica de la maravilla: la firme estabilidad que hace posible la renovación. En lo que sigue, interesa destacar los principales pilares de esa consistencia, al tiempo que podrá corroborarse en sus distintos niveles una cualidad subestimada, a veces ignorada, por muchos; nos referimos a “the genre’s deeply ingrained adaptability and ‘evolvability’”.⁴⁶

3. LÓGICA ESTRUCTURAL: EL VIAJE DEL HÉROE

El cuento folclórico, en cuanto obra colectiva, perfeccionó un esquema que le aseguraba conservar su trama básica a pesar de las variaciones de cada nueva transmisión, apoyándose en estrategias narrativas tales como la brevedad, la repetición, el ritmo y la abstracción. En cambio, el relato literario desestabilizó el modelo popular al desplegar su potencial creativo en una extensión variable de acuerdo con una lógica estructural de carácter no prescriptivo sino distintivo; es decir, no se trata ya de una fórmula narrativa sino de una marca genérica en el nivel de la forma que permite identificar la relación maravillosa de una obra particular. La diferenciación entre uno y otro concepto, sin embargo, no debe desdeñar el vínculo que guardan en tanto que la estructura moderna deriva de la antigua.

Ahora bien, si aceptamos que la definición de un género no puede abarcar todos los ejemplares porque se basa en los más representativos de su clase, aquellos que se hallan en

⁴⁵ Lüthi, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁶ Zipes, *Why Fairy Tales...*, p. 92. Se trata de una capacidad por demás contenida ya en sus raíces folclóricas, que estaban en contacto y retroalimentación con otras formas populares.

las periferias de la norma no quedan consecuentemente fuera ni su existencia invalida la categoría. Al dedicarnos a describir el comportamiento estructural de lo maravilloso, estamos hablando de tendencias reguladas, de normas que en la práctica se hallan en incesante proceso de oscilación entre novedad y tradición. En palabras de Tiffin: “More than the simple shape of a text, narrative structure becomes a powerful tradition, a set of codes which is continually invoked, rediscovered, and recreated”.⁴⁷

En este sentido resulta esclarecedora la división que plantea Wanning Harries entre lo maravilloso ‘compacto’ y lo ‘complejo’: la primera modalidad recrea el modelo canónico; la segunda lo abre a nuevas posibilidades “determinedly and openly ‘intertextual’ and ‘stereophonic’”.⁴⁸ Mas en cualquiera de ambos casos se parte de una tradición que persiste, ya sea para acercarse o alejarse de ella, por lo que “this strong sense of structure is vital to the enactment of any fairy tale, classic or modern”.⁴⁹

Sin excluir entonces esa capacidad flexible, la maravilla sigue una estructura de gran afinidad con su ascendente popular. Coincidimos, por tanto, con Neemann en que las investigaciones folcloristas contribuyen en buena medida a la comprensión de las maravillas literarias, pues “to a large extent, they use the same thematic and structural devices as folktales”.⁵⁰ Así es como recurrimos al estudio de Propp sobre el cuento folclórico, sin la intención de adoptar su criterio funcional de modelo invariable

⁴⁷ Tiffin, *op. cit.*, p. 3. No obstante que la inclinación estructuralista de Tiffin la lleva a adoptar los presupuestos de la vieja escuela (ruptura con toda noción de realidad en la creación de mundos secundarios; ausencia de reacción ante la maravilla; referencialidad inexistente en beneficio de un carácter metaficcional; evocación de un lector pasivo ante un texto placentero), la perspectiva contemporánea de su estudio aporta observaciones muy inteligentes sobre el tema. Esta vuelta a la teoría estructuralista también debe entenderse como una necesidad de asir con objetividad una zona que en las últimas décadas los enfoques más ‘subversivos’ –como el de Zipes– abrieron hasta la indefinición.

⁴⁸ Elizabeth Wanning Harries, *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. New Jersey: Princeton University Press, 2001, p. 17.

⁴⁹ Tiffin, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁰ Neemann, *op. cit.*, p. 30. Antes: “Since folktales and fairy tales are inherently related genres in that they share important continuities, findings obtained by folklorists may well contribute to a better understanding of the literary fairy tale”. [*Id.*]

(compuesto por treinta y una funciones y siete figuras de acción), sino más bien con el objetivo de adaptar sus observaciones a una concepción dinámica de lógica formal. El interés que aún mantiene tan cuidadoso análisis será considerablemente más provechoso si logramos compensar las limitaciones de su campo de estudio (el folclore) y de su postura teórica (formalista: esencialista y ahistórica) con otros enfoques sobre el tema.

Propp anota que la trama inicia a raíz de una prohibición impuesta al héroe o de una proposición que se le hace; al ser desobedecida la primera o aceptada la segunda, se produce el encuentro con el agresor o con la situación adversa que provoca una carencia: la desgracia que motiva la salida y consecuente búsqueda por parte del héroe. De tal modo se desata la intriga, ya que “el objeto de la búsqueda se encuentra en ‘otro’ reino. Este reino puede encontrarse muy lejos en la línea horizontal o bien muy bajo o muy alto en línea vertical”.⁵¹ Comienza entonces un viaje (“fundamento estructural del cuento”) durante el cual el héroe tendrá que soslayar diferentes vicisitudes que prueben su valía con autosuficiencia o gracias a auxiliares mágicos que le ayuden a sortear tales obstáculos a lo largo del desarrollo de la trama.⁵²

En este punto se distinguen dos tipos de héroe: el buscador y el héroe víctima, del cual ejemplifica: “Si se rapta o se expulsa a una joven o a un muchacho y el cuento los sigue sin interesarse por los que quedan, el héroe del cuento es la joven o el muchacho raptado o expulsado”.⁵³ En tanto uno tiene que emprender una búsqueda activa para resarcir

⁵¹ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1985, p. 60.

⁵² De acuerdo con la reseña de Zipes sobre la investigación histórica de August Nitschke, en el cuento oral (remontable por lo menos hasta la Edad de Hielo) las formas de acción se habrían modificado según los cambios de contexto social, condicionados no por el sistema de producción sino por la percepción corporal-temporal del individuo en las comunidades. Los cambios perceptuales habrían quedado registrados en la capacidad de acción de los héroes: autodinámica, “where the fate of a hero depends on himself, heterodynamics where the hero is dependent on another figure for survival, and metamorphosis where the hero undergoes a change to have an impact beyond his life”. [Zipes, *Breaking the Magic...*, p. 56.]

⁵³ Propp, *op. cit.*, p. 47.

la carencia, el otro padece la acción de una voluntad ajena y es forzado a la aventura para reencontrar el camino a casa.

La situación inicial de la historia fija elementos tan importantes como el espacio, el tiempo y, rasgo notable de lo maravilloso, la composición familiar de los personajes. Propp observa a este respecto dos clases de situación inicial: “la que incluye al que busca y su familia [...] y la que presenta a la víctima del agresor y su familia”.⁵⁴ Dentro de la relevancia que adquiere el contexto familiar y social del héroe podemos añadir la relativa a su nacimiento; mientras la atención prestada al núcleo doméstico parece destacar una de las funciones sociales del género –señalar pautas de convivencia en una comunidad–, las circunstancias en que nace el protagonista suelen anunciarlo como el ser elegido para cruzar el umbral hacia lo extraordinario. Con frecuencia –comenta Lüthi–, su origen proviene de los márgenes de la sociedad, ya sea de los peldaños más altos o los más bajos. Dicha condición periférica se aúna al vagar solitario del héroe, quien queda huérfano, sufre abandono o debe alejarse de los suyos y su pasado durante el viaje; es el apartamiento de sus raíces (‘aislamiento figurativo’, en términos de Lüthi) lo que le permite crear nuevos lazos a lo largo de su camino para al final reencontrarse o romper con su herencia.

Una de las líneas fundamentales del estudio de Propp es su señalamiento de que la caracterización repercute en la estructura narrativa, razón por la cual los personajes se definen por sus hechos en vez de hacerlo por su personalidad. Sólo cuentan con atributos: “Entendemos por atributos el conjunto de las cualidades externas de los personajes”; es decir, valores que giran alrededor del “aspecto y nomenclatura, particularidades de la

⁵⁴ *Ib.*, p. 98.

entrada en escena y hábitat”.⁵⁵ La trascendencia de los caracteres radica entonces en sus acciones, no en un desarrollo psicológico o emocional:

la voluntad de los personajes, sus intenciones, no pueden considerarse signos con gran consistencia cuando se trata de definir a los personajes. Lo importante no es lo que ellos quieren hacer, ni tampoco los sentimientos que les animan, sino sus actos en tanto que tales, desde el punto de vista de su significación para el héroe y para el desarrollo de la intriga.⁵⁶

Claro que las limitadas esferas de acción que establece resultan insuficientes fuera del cuento folclórico: agresor, donante, auxiliar, princesa-padre (personaje buscado), mandatario, héroe y falso héroe. En el relato literario, que hace del modelo una lógica flexible, no son todas indispensables ni las únicas posibles.

Habría que agregar también que los atributos del protagonista, más que simples detalles de representación, son marcas de un destino heroico. Incluso el personaje central puede ser subestimado en un inicio por algún defecto que, al distanciarlo más de la norma y la colectividad, se convertirá precisamente en la cualidad que lo haga digno de presenciar las maravillas del mundo, las cuales no se revelan a cualquiera: regularmente, “l’être disgracié physiquement et intellectuellement sera le héros élu”.⁵⁷ En medio de este juego de apariencia y autenticidad, esta virtud-deficiencia que lo distingue entre los demás hombres-mujeres designa la buena ventura de su misión porque implica cierto grado de inocencia, de impermeabilidad a las reglas ordinarias y, por lo mismo, una adecuada sensibilidad hacia lo extraordinario.

⁵⁵*Ib.*, pp. 101 y 102. // Louis Vax describe las características del héroe de modo similar: “La conducta del héroe del cuento está regulada por leyes simples e inmutables. Su coraje jamás decae, sus peligros no le incitan nunca a la prudencia. Privado tanto de vida interior como de medio ambiente [...]”; “Nacido con buena estrella en un país indeterminado y en una época indefinida, tiene prometida una vida larga y tranquila tras haber atravesado pruebas que no le dejan huella” [Louis Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Madrid: Taurus, 1980, p. 47.]

⁵⁶ Propp, *op. cit.*, p. 93.

⁵⁷ Marie-Louise Tenèze, “Du conte merveilleux comme genre” en: Tenèze (ed.) *Approches de nos traditions orales*. Paris: G. P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 24.

En la primacía de la intriga que conduce a la tipificación de los personajes debe entenderse, en lugar de una imperfección propia de las ‘formas simples’ por la ausencia de profundidad figural, una estrategia compositiva. La “falta de particularismo favorece la movilidad de las situaciones”⁵⁸ y, con ello, motiva que el lector asocie el sentido ético y moral de las acciones de los personajes con su propia experiencia, a la cual pueden llegar a sugerirse como modelo de conducta. Por demás, según resalta Louis Vax, los cuentos sin profundidad psicológica pueden seducir “por la profundidad de los planos de significación”.⁵⁹

Las figuras principales héroe-auxiliares/agresor-adversarios entablan una relación de conflicto que es correlato del ancestral enfrentamiento entre Bien y Mal en calidad de categorías cósmicas susceptibles de adecuarse a los valores históricos de un sistema ético-moral determinado. Esta dualidad, en el plano configurativo, en vez de ser maniquea responde a un principio de equilibrio en el que cada parte es coherente con su naturaleza e imprescindible para sostener el orden. De ahí que Propp señale que “las acciones del dragón y de otros muchos personajes que desempeñan el papel del agresor no están en modo alguno motivadas en los cuentos” más antiguos.⁶⁰ La maldad del villano *per se* desempeña “una fuerza estimulante”, ya que al obstaculizar la felicidad de su contraparte lo complementa, pues “es él también quien incita al héroe a realizar acciones heroicas”.⁶¹ Puesta en función de este contrapeso narrativo, una inclinación ideológica puede investirse del valor abstracto de una armonía universal.

⁵⁸ Susana Reisz, “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”, en: David Roas (sel. y pról.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001, p. 203.

⁵⁹ Vax, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁰ Propp, *op. cit.*, p. 86.

⁶¹ Olalla, *op. cit.*, p. 127.

Como lo maravilloso gusta de moverse entre extremos que contrasta y concilia, el binomio central héroe/agresor va acompañado de categorías antagónicas: belleza/fealdad, riqueza/pobreza, verdad/apariencia, naturaleza/artificio. La belleza y riqueza auténticas, de cuyo gozo se hace merecedor el héroe, se corresponden con una relación positiva de éste con la naturaleza y, en sí, con la vida, hacia las que demuestra simpatía y deferencia; por el contrario, el agresor se distingue por no respetarlas al someter la una a lo artificial y sacrificar la otra a sus intereses egoístas. Este peculiar vínculo con la naturaleza es un componente significativo que destaca Zipes de la caracterización: “The marvelous protagonist wants to keep the process of natural chance flowing”,⁶² su adversario se opone al cambio, tiende a defender la conservación de un orden falso presentado como injusto. Las acciones de estos dos personajes en rivalidad encarnan entonces la tensión estética propia al género: el diálogo entre variación y permanencia.

Por último, el final está marcado por el regreso del héroe tras haber castigado al malhechor y subsanado la carencia inicial. El orden deseado se restaura así luego de haber sido quebrantado, para lo cual el elemento extraordinario “resulta ser el material narrativo que mejor cumple esta función precisa: modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) de lo establecido”.⁶³

A manera de recapitulación, del análisis del ruso deducimos un claro “fundamento estructural” en el viaje efectivo o simbólico que da seguimiento a la evolución del héroe.⁶⁴

⁶² Zipes, *Why Fairy Tales...*, p. 51.

⁶³ Todorov, *op. cit.*, p. 131.

⁶⁴ Joseph Campbell, en su estudio clásico de mitología comparada, refiere a una organización similar del viaje del héroe: “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”. [Joseph Campbell, *El héroe de las mil máscaras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1980, p. 40.] Aunque las etapas del rito de iniciación que detallaba Campbell en 1949 coinciden con algunas de las funciones estructurales del cuento que Propp publicó en 1928 (recordemos que el trabajo de Propp se dio a conocer desde que fue traducido al inglés en 1958), su perspectiva psicoanalítica de la aventura heroica consiste más en una interpretación de la experiencia espiritual humana que nos será

El relato maravilloso da cuenta de un equilibrio perdido que requiere el esfuerzo de un individuo especial para recobrarlo, construir o sugerir otro mejor. Esta lógica equivaldría a lo que Tiffin llama ‘geometría maravillosa’: una compleja serie de relaciones internas (convenciones) entre elementos narrativos que opera en una trama simple.⁶⁵ En el reconocimiento de esa geometría básica radica la sutil versatilidad del género: su capacidad de reinventarse y mezclarse con otras formas sin perder las improntas de su identidad. Habita, por tanto, una paradoja estratégica en su interior: la propensión a la estabilidad de sus componentes es al mismo tiempo la base de su potencial dinámico. Añadiríamos que este dinamismo se encuentra latente en el concepto de ‘viaje maravilloso’: cada nueva interpretación de ese movimiento dentro de una obra es la reafirmación variable de una constante estructural.

También cabe precisar que la preponderancia de la acción define la lógica formal en un aspecto no detallado por Propp, pero inferido de su noción secuencial: la organización episódica de la narración o lo que Lüthi denomina ‘aislamiento estructural’. En una composición lineal los sucesos mantienen una interdependencia respecto de la trayectoria del héroe, sin obstar los ‘puntos ciegos’ de información o la falta de motivación explícita entre incidentes contiguos; desde cierto punto de vista, un “fairytale fully motivated throughout would no longer be a fairytale”.⁶⁶ Del contraste entre estos ligeros vacíos con la

pertinente en los análisis de las obras, mas no en la delimitación teórica de la estructura de lo maravilloso literario.

⁶⁵ Para Tiffin esta peculiar estructura, en suma con ciertos rasgos de contenido y lenguaje, conforman la ‘textura’ distintiva del género; es decir, una especie de constelación de características que propician el reconocimiento de lo maravilloso incluso en sus realizaciones posmodernas. No sobra mencionar que también Tiffin vuelve a Propp (y a todos los clásicos, en su caso) más por “their testimony to the importance of pattern and repetition than to any intrinsic meaning in the definition of those patterns”. [Tiffin, *op. cit.*, p. 9.] Aunque su aproximación es mucho más general (un simple registro de testimonio), se asemeja a la nuestra en que valora su aportación sin la definición teórica con que Propp la condiciona.

⁶⁶ Lüthi, *op. cit.*, pp. 42 y 68. // También lo apunta Neemann: “All fairy tale elements are subordinate to the narrative’s action: while different episodes of a tale are separate from one another, they are nonetheless

tendencia a la claridad y especificidad narrativas, se produce otro plano de ‘tensión estética’ entre inestabilidad y estabilidad que se resuelve en mediación. La observación de Lüthi nos lleva a reflexionar que, desde un enfoque interno a la acción, no es tanto en el ‘qué’ último del cumplimiento de un destino favorable previsto sino en los paulatinos acontecimientos que conducirán a esa meta (el ‘cómo’) donde se concentran las expectativas de la historia maravillosa: en la evolución del viaje, que es la suma de acciones parciales o episódicas.

Finalmente, también en un intento por revalorar el trabajo de Propp, Marie-Luis Tenèze combina sus observaciones con las de Lüthi para plantear una teoría más dinámica e incluyente sobre lo maravilloso. Su propuesta destaca la inversión del orden lógico que cada relato de este tipo pone en juego: “la réponse avant la question, le moyen avant sa destination [...] comme la clé du caractère merveilleux du récit”.⁶⁷ Esto significa que el héroe consigue o cuenta ya de manera previa con la solución al problema o situación difícil con que se enfrentará después, por lo que la trama se basaría en tres componentes fundamentales: el héroe en relación con la respuesta y el problema. La presencia del auxiliar no se puntualiza en esta síntesis ya que, según indica Propp, el héroe puede asumir sus atributos al ser autosuficiente (ayuda implícita).

El trastrocamiento de la lógica ordinaria conduce, paradójicamente, a una situación de armonía, puesto que la inversión denota una libertad imaginativa con la capacidad de disolver las oposiciones que participan en la narración, entre ellas: el ser valioso y el parecer insignificante del héroe; la posesión ignorada de la solución y la posibilidad de fracaso; el héroe, poseedor de la respuesta, y el antagonista, poseedor de la cuestión; lo imposible y lo necesario. “Les extrêmes se touchent et se valent, en éliminant le hasard, le

interdependent, each episode being determined by the preceding and, at the same time, determining the next episode”. [Neemann, *op. cit.*, p. 29.]

⁶⁷ Tenèze, *art. cit.*, p. 21.

conte merveilleux annhile les contraires”, porque crea el espacio narrativo de una poderosa “merveilleuse’ position intermédiaire” que acaba dando lugar a lo imposible: “Forcer l’impossible, n’est-ce pas aussi circonvenir le hasard?”.⁶⁸

De su argumentación podemos derivar que maravilla y destino se relacionan intrínsecamente debido a que ambos son manifestación de una situación ideal. Si lo extraordinario se entiende como lo imposible vuelto posible y el destino como posibilidad sin azar, en los dos casos se realiza narrativamente una resolución utópica de los extremos gracias al principio de ‘inversión mediadora’. Es decir, el relato incluye elementos contrarios y, mediante una lógica de inversión, los concilia sin anular su diferencia. Se trata del mismo comportamiento que se aprecia en el destino del héroe maravilloso, pues pese a saberse con antelación su futuro positivo, en algún punto de la historia tiene el poder de escoger y, por ende, de fracasar, lo cual es una introducción narrativa de la contingencia que se torna necesaria para el cumplimiento de su destino. Que el final suela ser afortunado –implícita o explícitamente, añadiríamos–, en vez de defecto de automaticidad, como bien explica Tenèze, es la reactualización de una preferencia genérica.

Lo que la autora francesa ofrece como criterio constitutivo es una sugerente perspectiva de la maravilla no a partir de su representación (superación de los límites de realidad conocidos), sino de su organización estructural (transposición lógica). Los dos enfoques suponen un cambio del orden cotidiano, sólo que visto desde diferentes ángulos. Si reemplazáramos ‘inversión’ por ‘transformación’, entonces podemos argüir que la lógica estructural del viaje maravilloso se corresponde con una transformación mediadora; la ventaja de este concepto es que puede abordarse también desde los otros niveles que quedan por discutir: el trastocamiento del orden causal como principio estructural (nivel

⁶⁸ *Ib.*, p. 25.

sintáctico) de una narración que modifica la realidad cotidiana (nivel semántico) con modos alternos de convivencia social (nivel pragmático). En consecuencia, lo maravilloso implicaría un procedimiento multifacético de transformación que lo erige en una forma de alteridad no excluyente, en tanto que invita a concebir nuevos órdenes con base en la mediación de las posturas contrarias en juego: problema/solución, ordinario/extraordinario, individuo/comunidad, encabezadas todas por aquella dinámica de tradición/innovación inherente al género.

4. NIVEL SEMÁNTICO: CONFIGURACIÓN DIEGÉTICA

Se ha repetido un sinnúmero de veces que la ficción maravillosa crea un mundo secundario donde “todo es admisible” sin provocar el “escándalo de la razón”, debido a que su naturaleza extraordinaria no conservaría ningún vínculo referencial con la realidad del lector.⁶⁹ Por un lado, este razonamiento desatiende que la maravilla, al ser una entidad narrativa, está sujeta a una coherencia interna de verosimilitud según la cual ciertas cosas, en definitiva, no serán admisibles si es que no se quiere representar el absurdo en lugar de lo maravilloso. Por otro, significa negar que “toda obra de imaginación rezuma una determinada realidad, aun sin que la voluntad del autor intervenga”⁷⁰ porque la narración compromete el acto mimético de representar el mundo, al cual puede reflejar, modificar o transformar, mas no dejar de remitir a él. La omisión de ese nexo supondría que la

⁶⁹ Por ejemplo, David Roas asegura que “dichos relatos no hacen intervenir nuestra idea de realidad en las historias narradas”, que en lo maravilloso “el lector se sabe en un mundo absolutamente irreal, donde todo es admisible, y donde, por tanto, no existe posibilidad de transgresión”. [David Roas, “La amenaza de lo fantástico” en: *Teorías de lo fantástico*, ed. cit., pp. 10 y 19.]

⁷⁰ Harry Belevan, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976, p. 83. // En favor de la referencialidad de lo maravilloso, vid. Antonio Risco, *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987, p. 35. // Hasta la rigidez morfológica de Propp concede la existencia de un vínculo de lo maravilloso con lo extratextual: “el estudio morfológico del cuento demuestra que éste la refleja en muy pequeña medida [...] la realidad se refleja indirectamente en los cuentos”. [Propp, *op. cit.*, p. 23.]

maravilla no configura acciones humanas, lo cual haría imposible su comprensión en ningún sentido. Con una argumentación engañosa, por tanto, se ha sostenido el carácter esteticista del género y, en especial, su gratuidad ideológica.

Empero, la representación expresa del mundo cotidiano en una historia prodigiosa no es sólo posible, sino incluso frecuente. Con una concepción amplia de lo maravilloso como modalidad que siempre ha estado presente en la literatura, Ana María Morales resalta esa amable convivencia entre planos en las obras medievales: “Lo maravilloso en el Medioevo no es un mundo paralelo, sino convergente con la realidad, que no deja de ser admirable por no turbarla y no poner en conflicto sus leyes [...] su presencia en el mundo real conlleva la conciencia de estar ante un fenómeno raro –por las oportunidades que hay de presenciarlo–”,⁷¹ pero asimilable. Estamos ante lo mismo que Le Goff denominara ‘lo maravilloso cotidiano’, para él un estado fronterizo: la aparición de lo ‘sobrenatural’ en un plano que se identifica con el de la vida común sin problematizarlo, no en uno alterno: “probablemente sea éste el hecho más inquietante de lo maravilloso medieval, es decir, que nadie se interroga sobre la presencia que no tiene vínculo con lo cotidiano y que sin embargo está por entero inmersa en lo cotidiano”.⁷²

Más allá de las particularidades de la literatura medieval, no debería sorprender que ambos códigos lleguen a ser componentes en concordia de la misma diégesis, ya que la maravilla literaria necesita precisamente de un horizonte de cotidianidad para existir. Sólo en contraste con lo ordinario puede surgir lo que ha de ser considerado extraordinario. Lüthi lo señala como un proceso sofisticado de ‘dosificación de la maravilla’: “The mixture

⁷¹ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad” en: *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 30.

⁷² Le Goff, *op. cit.*, p. 16.

of much reality and starkly nonreal accents is a mark of the fairytale as a genre and also as a work of art”⁷³.

Para entender el fundamento de dicha amalgama será necesario exponer primero la propuesta teórica de Valette, quien advierte que la representación de un mundo maravilloso se basa en una interesante relación espectacular entre mirada y maravilla. Ésta queda registrada en el texto por la percepción sorprendida de un sujeto-personaje que la contempla, la evalúa de acuerdo con su concepto de normalidad y deja finalmente constancia de su condición excepcional. La maravilla surge entonces como un efecto textual de asombro positivo generado por el desfase entre códigos de realidad diegéticos (ordinario/extraordinario) que delimita una mirada crítica.

Dicho desfase o distancia acontece en tres grados interdependientes: el ya referido de las maravillas contextuales, registradas por la percepción de un personaje (son, por tanto, internas al texto); el de las maravillas referenciales, que aluden a la realidad del lector para crear contraste con ella por medio de las palabras de asombro del narrador (de doble condición textual-extratextual); y el de las maravillas directamente intertextuales, que reenvían al lector a textos afines para codificarse. Debe insistirse en que son fases de un proceso que permite apreciar cómo “se définissent, grâce à la merveille, l’univers littéraire par opposition à la réalité du monde, l’univers merveilleux par opposition à la réalité de la fiction, et, enfin, un univers romanesque singulière par opposition à d’autres romans”⁷⁴.

Ahora bien, si el prodigio cobra vida por la respuesta que provoca, se entiende como una causa imperativa que mueve antes a reacción que a una acción. Con base en el análisis semántico de ‘maravillar (se)’, Valette concluye que el concepto requiere de una

⁷³ Lüthi, *op. cit.*, p. 105. // En opinión de Neemann, esta mixtura entre realidad y fantasía confirma la cualidad híbrida del género, que en sí nació como amalgama entre forma popular y culta.

⁷⁴ Valette, *op. cit.*, p. 197.

consecuencia psicológica para definirse. El que esa respuesta sea más o menos pasiva en el personaje-evaluador es elección del narrador quien, “à travers celui-ci, mettre l’accent sur la cause ou sur la consequence”;⁷⁵ esto es, sobre la naturaleza de la maravilla o sobre su efecto cautivador.

El teórico francés advierte que este ‘indicio psicológico’ de lo fortuito no debe confundirse con una suerte de profundidad en la caracterización de los personajes, puesto que sólo da señal de la presencia de una mirada distanciada respecto de lo que observa. Para entender mejor esta aclaración debemos tener presente que la incumbencia del género opta por aquello que concierne al individuo en sociedad, a las relaciones interpersonales, por lo que no puede concebirse sin un ‘yo’ vinculado con el ‘otro’. Empero, se trata de un ‘yo’ tipificado porque el interés no se centra en la interioridad incognoscible del sujeto, sino en las implicaciones de sentido de la maravilla, cuyas propiedades son externas y por lo mismo tan compartibles como colectivas.

Conforme con este orden de ideas, quienes aseveran que el modo más certero de identificar una obra maravillosa es la ausencia de reacción en los personajes ante lo extraordinario más bien tienen en mente el modelo folclórico en su unidimensionalidad: “the otherworldly not perceived as another dimension” o ‘lo maravilloso sin maravilla’, esto es, sin sorpresa.⁷⁶ En cambio, lo maravilloso literario se produce justamente, según se ha detallado, por el registro de una mirada evaluadora. Morales también llama la atención sobre este asunto en una cita que habremos de hacer extensa:

En un texto, la maravilla se codifica como tal cuando provoca una reacción determinada en los personajes que la contemplan. Por más que se haya insistido en que lo maravilloso medieval no provoca sorpresa, hay que matizar esta declaración. Me

⁷⁵ *Ib.*, p. 60.

⁷⁶ Lüthi, *op. cit.*, p. 44. La unidimensionalidad es uno de los rasgos con que describe lo maravilloso oral.

parece que lo que no provoca es el extrañamiento de un sistema de leyes que debería estar funcionando y que repentinamente pierde vigencia, y no provoca reacciones de incredulidad sobre la existencia de la realidad, tal y como la conocemos; también es cierto que casi nunca provoca crisis de razón que obliguen a los personajes a dudar de si son capaces de percibir el mundo tal como es. Pero esto no quiere decir que la aparición de un elemento maravilloso no provoque admiración, sorpresa, muchas veces incredulidad e incluso dudas sobre su existencia, ni implica que no sea capaz incluso de hacer pensar, al personaje que lo contempla, que está viviendo un sueño o imaginando su presencia.⁷⁷

La maravilla termina asimilándose sin conflicto cuando los personajes enriquecen su cosmovisión del mundo al reconocer que éste era más amplio de lo que hasta entonces conocían. Si bien aceptan con naturalidad la validez de su existencia, la reacción previa de asombro indica el carácter extraordinario de lo que no pertenece a lo ordinariamente conocido: he ahí la marca de desfase. Asimismo pueden expresar duda e incluso miedo antes de asimilar lo atestiguado como un componente más de su código de realidad.⁷⁸ Por ello el análisis textual debe ocuparse en “chercher les marques d’une rupture, d’un décalage établissant une distance à l’intérieur du monde représenté”.⁷⁹

De todo lo anterior se desprende que la representación de un mundo maravilloso se caracteriza por establecer una relación no conflictiva entre dos planos o códigos de legalidad opuestos (ordinario/extraordinario) que se complementan. Conviven en armonía y pueden llegar a converger sin perder por ello su diferencia, lo cual habilita la posibilidad de que lo extraordinario acaezca en un trasfondo de realidad cotidiana siempre y cuando siga esta lógica diegética. Ahora que, si lo que se entiende por ‘ordinario’ no se registra textualmente, se sobreentiende extratextualmente en la referencialidad intrínseca de la ficción. Colegimos así tres modalidades de diégesis maravillosa: por extrapolación, en la

⁷⁷ Morales, *art. cit.*, p. 32.

⁷⁸ “Wonder engenders astonishment. As marvelous object or phenomenon, it is often regarded as a supernatural occurrence and can be an omen or portent. It gives rise to admiration, fear, awe, and reverence”. [Zipes, *When Dreams...*, p. 5.]

⁷⁹ Valette, *op. cit.*, p. 194.

construcción de un mundo secundario mas no autónomo del mundo extratextual, que aporta la contraparte de cotidianidad; por yuxtaposición, en la que mundos paralelos tienen portales encubiertos que los comunican; y por superposición, donde códigos de legalidad diferentes y de acceso restringido coexisten en un mismo mundo.

Mientras la primera se apega al modelo folclórico, en las otras dos los personajes se enfrentan a una legalidad ‘otra’ respecto de su contexto habitual y, no obstante, absorben la novedad como un conocimiento más que expande su cosmovisión. Las tres probabilidades tienen en común la alteridad que suscitan, en la medida en que su objetivo es proyectar lo inédito, y de la cual nacen, pues su punto de origen radica en un contraste o desfase que se resuelve en armonía. Al dar forma a ‘lo otro’ también delinear ‘lo mismo’ porque dependen de la norma de la que se desvían. El espejo mágico de lo maravilloso ofrece así la imagen invertida de lo convencional.

Sin duda, la superposición es la más confusa para la crítica tradicionalista dado que introduce en el texto un horizonte común de realidad que en su opinión es ajena a los territorios de la maravilla. Ciertamente, en esta “particular fusión que combina la realidad – siempre parte de la literatura– con la maravilla, se producen universos únicos que sobreviven gracias a esta armonía más que nunca sobrenatural”⁸⁰ o, mejor dicho, paradójica. En esta variante las obras “poseen elementos adscritos a los códigos del realismo”,⁸¹ por lo que suelen clasificarse como fantásticas sin atender que sus principios y estrategias competen a lo maravilloso. Los seres y objetos mágicos cohabitan la misma dimensión de realidad que los humanos, pero se mantienen ocultos o invisibles y por eso,

⁸⁰ Morales, *art. cit.*, p. 15.

⁸¹ Rafael Olea Franco, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: COLMEX-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004, p. 46.

aunque se tenga noticia de su existencia, encontrarlos se convierte en una excepción admirable.

Cabe señalar que las maravillas se diversifican por la cantidad de información proporcionada sobre su naturaleza; esto es, pueden recibir mayor o menor explicación según los intereses del narrador. Aunque suela darse por hecho que lo extraordinario más ‘puro’ se caracteriza por no recibir justificación alguna, en realidad la maravilla literaria requiere registro, objetivación y, por lo mismo, esclarecimiento. En torno a esta idea, Valette cita la clasificación con la que Robert Deschaux distingue la información negada – germen de la incertidumbre fantástica– respecto de la información ofrecida o retenida, que conforma dos clases de maravilla: la total, donde “rien n’est laissé dans l’ombre et [...] le narrateur insère objectivement le surnaturel dans son récit”; y la parcial, en la que “l’extraordinaire est alors présenté comme tal, sans qu’en soit explicitement formulée la justification par le surnaturel”.⁸² En caso de que la maravilla no tenga una explicación explícita, su fuente se encontrará implícita.

Con esta noción de información dosificada concuerdan las categorías que delimita Morales. Aduce que ‘lo maravilloso justificado’ –total– supone una reducción de lo maravilloso ‘puro o feérico’ –parcial–, no justificado más que tautológicamente por su propia existencia para evitar el desconcierto de los personajes cuando “lo maravilloso sí puede turbar la realidad textual y por ello requiere de una explicación”.⁸³ Lo hiperbólico (exageración de las capacidades cuantitativas: fuerza, altura, tamaño), lo instrumental (construcción de artefactos extraordinarios), lo exótico (existencia de otro código de legalidad en lugares remotos), lo mágico (invocación de conjuros o rituales paganos) y lo

⁸² Deschaux *apud* Valette, *op. cit.*, pp. 188 y 189.

⁸³ Morales, *art. cit.*, p. 37. “La explicación, aun teniendo carácter sobrenatural [como en el caso de lo mágico y lo milagroso], impide que lo maravilloso perturbe en demasía al personaje”.

milagroso (intervención de la voluntad divina) serían las principales vías de dicha explicación. En tanto el primer tipo “está constituido por la frecuencia o densidad con que los hechos o los objetos exceden las leyes físicas y las normas humanas”,⁸⁴ en el segundo los hechos y objetos sobrenaturales “pertenecen a otra esfera (no humana, no natural) y no tienen explicación racional”.⁸⁵

En cualquier caso, el grado referencial de la maravilla demuestra que el texto apela a la realidad del lector para crear contraste a través de las palabras de asombro subjetivo de un personaje (indicios) y el objetivo del narrador (señales), generalmente en ese orden: “Le roman fait surgir la merveille, ses prestiges sensibles et son énigme, avant de choisir (ou non) de les résoudre grâce aux mots relevant de l’identification merveilleuse objective”.⁸⁶ Mientras las expresiones de los personajes plantean la maravilla, la autoridad de la voz narrativa la confirma. Y dado que para Valette tales valoraciones son producto de una enunciación, adapta el término bajtiniano de ‘cronotopo’ para denominar el espacio-tiempo propio de esos discursos.

Encontramos aquí una de las estrategias más características de la construcción de estos mundos de prodigio en la delimitación espacio-temporal, pues las historias tienden a ubicarse en una geografía y tiempo imprecisos o remotos: “un lugar que puede ser cualquier lugar –y ningún lugar concreto– y en un tiempo que es todos los tiempos, un nunca desde el punto de vista histórico y un siempre desde una perspectiva simbólica”.⁸⁷ Semejante indeterminación hacía eco de la circularidad del tiempo mítico en el cuento oral, pero en el relato literario se dispone más hacia la proyección de un futuro ideal: “The timelessness of

⁸⁴ Irlemar Chiampi, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila, 1983, p. 54.

⁸⁵ *Id.*

⁸⁶ Valette, *op. cit.*, p. 212.

⁸⁷ Reisz, *art. cit.*, p. 202.

the tale and lack of geographic specificity endow it with utopian connotations”.⁸⁸ Así es como la vaguedad del no-lugar y del no-tiempo fraguarían en mayor medida el escenario de un porvenir deseable que la repetición continua de un pasado original.

Esto no significa que el inexistente reino de Nunca-Jamás posea la exclusividad al respecto. La modalidad de superposición, que lleva a cabo una recreación de ‘realidad’, puede narrar lo extraordinario en una localidad verídica y un tiempo cronológico; éstos, sin embargo, dentro de la codificación ficcional quedan sujetos a las más variadas posibilidades de indefinición maravillosa: desde la inclusión insólita de zonas exóticas en su seno hasta el manejo anacrónico de datos históricos que abra un “uplifting of time”.⁸⁹ Lejos de un precepto para cortar lazos con el entorno extratextual, en la representación espacio-tiempo se aprecia una estrategia configurativa que puede desarrollarse según el ingenio de cada autor.

Por el contrario, estimamos que el distanciamiento fomenta –de nuevo, paradójicamente– que el lector se involucre con lo narrado: por medio de desapegarse de la fidelidad de su entorno extratextual, donde las maravillas son imposibles e inverosímiles, accede a considerarlas posibles y verosímiles en un contexto ficticio. El descentramiento triple de una condición, lugar y tiempo alternos o alterados (“l’autre, l’ailleurs et l’autrefois”)⁹⁰ comporta una señal explícita de artificio. La dinámica se compone así de un marcado alejamiento del mundo práctico en favor de la verosimilitud narrativa y de un posterior acercamiento refigurativo, en el que el lector termina relacionando la alteridad

⁸⁸ Zipes, *When Dreams...*, p. 4.

⁸⁹ Zipes, *Breaking the Magic...*, p. 101.

⁹⁰ Valette, *op. cit.*, p. 212.

con su campo de experiencia.⁹¹ El relato se muestra así como un espectáculo para ser tomado en serio.

Después de todo, la percepción de “le merveilleux obéit à un fonctionnement fondamentalement théâtral”⁹² que influye en tres aspectos de su representación: realidad contextual, realidad onírica y contenidos estéticos. En el primer caso, el término ‘representación’ concuerda con su acepción dramática en tanto que la mirada distanciada de un personaje da existencia al espectáculo de la maravilla. Por tanto, los elementos a examinar en una diégesis maravillosa a partir de la teatralidad que la rige son los siguientes: la mirada evaluadora, la división o desfase que ésta instaura en el espacio narrativo, y la conversión de éste en una escenografía que acoge al prodigio. El sujeto de esa mirada, de ser espectador, pasa a escena en primer plano como actor cuando, al registrar lo extraordinario, participa en consecuencia de él: “Il devient merveille à son tour”.⁹³ Saber observar la maravilla y reconocerla significa una cualidad de la mirada que destaca a su poseedor entre los demás. De tal modo la historia puede comenzar a desarrollarse para dar cuenta de la evolución, también extraordinaria, de ese individuo ahora actor maravilloso.

Valette aduce que también los sueños y visiones aportan “un espace où les marques de ce décalage créé par le regard et ses prolongements sont encore accrues”⁹⁴ gracias al desdoblamiento de dicha mirada en exterior (la del durmiente o visionario) e interior (la del mismo personaje como parte de la imagen soñada/visionada). Esta ‘puesta en escena’

⁹¹ Me refiero al proceso de ‘refiguración’ del círculo hermenéutico ricoeuriano, según el cual todo tipo de narración (incluso la histórica) se basa en una fase preconfigurativa (en la que el autor retoma los elementos esenciales de la acción humana) para configurar un ‘cuasi’ mundo del texto (que no es el mundo real, pero mantiene un vínculo referencial con éste) y después ser refigurada por el lector (quien devuelve la historia al mundo práctico al relacionarla con su propia experiencia). *Vid.* Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, 2004.

⁹² Valette, *op. cit.*, p. 217.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ *Ib.*, p. 223.

onírica compromete un plano de metadiégesis reducida (pseudodiégesis) que hace factible incluir en este rubro las narraciones subordinadas (“the narrating within the narrative”) abiertamente metadieéticas con su respectivo desdoblamiento entre mirada-voz narradora/narrada. Si en la realidad diegética se instaura el mecanismo de teatralización y sus características, la metadiégesis anuncia, refuerza o indica el sentido de la maravilla.

Después de todo, “la théâtralisation de la merveille est une manière d’orienter le personnage, sinon le lecteur, vers la recherche d’uns sens”.⁹⁵ El proceso gana un grado suplementario con la exposición de obras artísticas sujetas a la contemplación interpretativa de los personajes porque contribuyen a aprehender la significación global del relato. Al ser común que establezcan una analogía respecto de la obra que las contiene, Valette puntualiza que la representación estética engendra elementos de puesta en abismo.

Lüthi llega a un punto similar cuando observa que lo maravilloso recurre a la repetición en variadas maneras “as narcissism, imitation, renewal, and variation and transformation”.⁹⁶ Ya sea que el incidente repita lo narrado (pasado o futuro) en triplicaciones, sueños, presagios, advertencias; que la narración recapitule el incidente (relatos intradieéticos, moralejas); o que ésta se reproduzca a sí misma en forma (autorreferencialidad) y/o contenido (autorreflexividad), lo extraordinario parece proclive a crear significado a través de diferenciar, polarizar, intensificar o disminuir los hechos o aspectos asociados. El espejo mágico de lo maravilloso tendería entonces, por naturaleza, a generar especularidad.⁹⁷

⁹⁵ *Ib.*, p. 225.

⁹⁶ Lüthi, *op. cit.*, pp. 92 y 93.

⁹⁷ No son los únicos que señalan la correlación maravilla-metaficción: “Fairy tale itself, even before its transformation by modern rewrites, exhibits a self-awareness about narrative and a specifically problematized relationship with reality wich seems peculiarly suited to the reflexiveness and self-interrogation of postmodernism”. [Tiffin, *op. cit.*, p. 4.] Sin embargo, para ella la autoconciencia propia del

De acuerdo con lo anterior, consciente de ser y producir un espectáculo, el género no oculta su condición de artificio sino que la exhibe dentro de su representación de mundo para producir reflexión: como soporte mismo de reflejo, como ente reflexivo sobre su propia composición y –según abordaremos enseguida– cual agente de reflexión social. El grado intertextual de la maravilla no hace más que verificar esta aptitud metaficcional de lo maravilloso en tanto que la alusión a otros textos apunta a una autoconciencia narrativa. Se nos muestra así una cualidad potencial que pareciera inusual a sus reconocidas convenciones genéricas, pero que forma parte de sus fundamentos desde aquellas ligeras ironías textuales en los formulismos de apertura y cierre retomados de la narración oral, donde el narrador hace referencia a su acto narrativo y sugiere con buen humor la falsedad de su relato.⁹⁸

En consecuencia, el desarrollo de este atributo latente alcanza expresiones abiertamente lúdicas gracias al uso de estrategias contiguas como la ironía situacional y la parodia. La libertad en este campo que “le conte a acquise par rapport à ses éléments, peut inciter à une moquerie irrévérencieuse à leur égard”.⁹⁹ Es el alto nivel de codificación, esa geometría maravillosa antes referida en conjunto con su representación teatralizada, lo que permite que sus bien definidos rasgos se exageren con irreverencia, se abran a ingeniosos juegos de sentido o se asomen al espejo narcisista que los reafirma y los revela ilusorios a un tiempo. Al saberse artificio creador de extraordinarias imposibilidades, el género se ve atraído por la artificialidad en sí –cual arte en general– y en sí mismo –cual arte en particular.

género lo vuelve autónomo, un artificio autocontenido sin referencialidad hacia la realidad del lector, quien tan sólo se sometería pasivamente a las reglas del juego.

⁹⁸ Lüthi comenta “the special forms of irony which are not immediately apparent on the surface but which emerge from an examination of the underlying structure”. [Lüthi, *op. cit.*, p. XI.]

⁹⁹ Lüthi *apud* Tenèze, *art. cit.*, p. 50. No obstante, para Tenèze lo maravilloso que se inclina al humor es una desviación o degradación del género, junto con el de carácter cristiano y racionalizado.

En suma, todos los elementos de representación conforman lo que Valette llama una retórica de lo maravilloso: una serie de procedimientos artísticos que construye en el texto un perfil de recepción que condiciona su lectura. Al interior del texto hay una singular reciprocidad entre la mirada del personaje que produce la maravilla y la maravilla que produce a su vez la mirada adecuada para que la perciba; “si la merveille est constituée par le regard, il faut admettre –réciproquement– que le regard est appelé et élaboré par la merveille”.¹⁰⁰ Este comportamiento teatral en la producción y recepción de lo extraordinario, que elabora el espectador que necesita para ser registrado, se proyecta asimismo al nivel extratextual. Las marcas de desfase entre planos o códigos en sus diferentes niveles programan un lector de lo maravilloso –y, por lo mismo, un contrato de lectura o decodificación– a través del proceso antes descrito que pone en juego contexto diegético, referencialidad e intertextualidad simultáneamente.

Sin embargo, esta codificación de lectura es sólo el primer paso con el que la maravilla se dirige al mundo práctico. La apelación al lector no se limita a las figuras de sentido construidas en el texto, sino que involucra también la comunicación de un mensaje de interés social, una postura ideológica sostenida por la poética que puede llegar a influir en la experiencia del lector.

5. NIVEL PRAGMÁTICO: PAUTAS ÉTICAS

Contra la concepción esencialista del cuento maravilloso como forma intemporal e invariable, el estudio de Zipes demuestra que esta narrativa cumple con una función estético-social adaptada a los gustos e intereses de cada contexto histórico en que se ha desarrollado. Si toda obra de arte se piensa como un ‘acto simbólico’ que expresa en alguna

¹⁰⁰ Valette, *op. cit.*, p. 217.

medida el orden social del que es consecuencia,¹⁰¹ lo maravilloso se distingue además por participar de manera directa en el proceso de civilización al ocuparse de valores y modelos de conducta. A lo largo de su historia, pues, ha comunicado un discurso ideológico en refuerzo, corrección o modificación de las normas de convivencia vigentes en una comunidad.

La dirección por la que un texto se decante desvela una postura –manifiesta o latente– sobre su entorno social entreverada en su configuración particular de la maravilla, ya que “the sense of wonder in the tale and the intended emotion sought by the narrator are ideological”.¹⁰² Conforme señala Risco, incluso en los textos más esteticistas donde el autor renuncie “a asumir una ideología” “ésta se afirmará, sin embargo, aunque sólo sea en su negación, pero a pesar de la intencionalidad del autor”.¹⁰³ Si el relato nace de una clara intención evasiva, terminará entonces reflejando por oposición las circunstancias de la sociedad en que fue creado; basta observar qué abunda en una ficción semejante para saber de lo que la realidad del autor carece.

Ahora bien, mientras la maravilla popular se habría originado en las clases bajas como incentivo para actuar con esperanza ante las dificultades derivadas de la carencia e injusticias del poder, su elaboración literaria por las clases altas acallaría ese ‘potencial emancipatorio’ manipulándolo de acuerdo con sus necesidades. El reaccionario modelo burgués fijaría el canon, mas el estímulo liberador del género sería recobrado con

¹⁰¹ Zipes usa el concepto que define Fredric Jameson en *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Al representar una intervención en la esfera pública, toda obra implica una resolución imaginaria a los conflictos de la realidad como un acto simbólico, es decir, consciente o inconsciente. Vid. Zipes, *Fairy Tales and the Art...*, p. 10.

¹⁰² Zipes, *When Dreams...*, p. 6.

¹⁰³ Risco, *op. cit.*, p. 50. En una posición similar a la de Zipes, para Risco “la literatura de fantasía pone en cuestión todos los planos culturales, y en este sentido puede manifestarse tanto regresiva como progresista y hasta revolucionaria”. [*Ib.*, p. 36.]

posterioridad en elaboraciones aun más progresistas que las folclóricas. Zipes explica al respecto:

As in the oral tradition, its original impulse of hope for better living conditions has not vanished in the literary tradition, although many of the signs have been manipulated [...] As long as the fairy tale continues to awaken counterworlds to our present society, it will serve a meaningful social and aesthetic function, not just for compensation but for revelation.¹⁰⁴

Enseguida Zipes desmesura la proporción de su argumento al sostener que el *fairy tale* desarrolló una capacidad subversiva: con descubrir que el curso de los hechos puede tornarse favorecedor, estimularía a combatir y a superar los factores atemorizantes u opresores de la vida cotidiana. Consciente de la radicalidad de su propuesta, justifica que se trata de una provocación necesaria para combatir los mitos que continúan petrificando la maravilla.

Sin embargo, su evidente preferencia por la variante progresista o ‘subversiva’ sobre aquella regresiva o reaccionaria instaura el riesgo de condicionar arbitrariamente el criterio de calidad artística. Por ello, antes de proseguir con las ideas más significativas de su tesis, haremos constar un par de objeciones. Efectivamente, la primera radica en precisar que la inclinación ideológica de una obra no debe intervenir en su valoración; tiene que reconocerse, por supuesto, la misma validez estética entre los méritos de un texto conservador y otro innovador. Tampoco es posible conceder que el discurso ideológico de la narración maravillosa pueda –o le atraiga siquiera– alcanzar grado de subversión una vez que se pondera justamente su carácter propositivo: incluso en caso de contravenir el orden establecido, al final propone o plantea uno nuevo.

¹⁰⁴ Zipes, *When Dreams...*, p. 31.

Coincidimos así con la perspectiva de Christina Bacchilega, quien realiza observaciones similares al respecto.¹⁰⁵ Su investigación conduce las valiosas ideas de Zipes a una zona de mediación variable entre posturas extremas, por lo que perfila un género mediador tanto en forma como en contenido entre lo popular y lo erudito, la norma y el cambio, tradición e iniciativa, comunidad e individuo, infancia y madurez. En mayor o menor medida, puede inclinarse hacia uno de los polos mas nunca ser neutro o absoluto, pues mientras el solo uso de la fantasía ya implica un factor de transformación en su intención más reaccionaria, hasta en su propósito más revolucionario se mantiene dentro de una noción de orden a partir de la cual opera. A lo maravilloso no le es dado, por tanto, negar las convenciones ni el sistema de poder debido a que los asume también para discordar con ellos. No invalida ni excluye ninguna de las partes en juego, sino que las comunica entre sí para proyectar una expansión idónea de la realidad en la inclusión de lo ‘otro’, una alteridad no disyuntiva. Mas en su esfuerzo por conciliar los elementos contrarios, esta mediación variable acaba por ocultar el conflicto de intereses que la conforman. Bacchilega advierte en ello la paradoja ideológica inherente a la maravilla: una armonía ilusoria que encubre la tensión que necesita para existir.

Bien podría decirse que esta dinámica de interacción anquilosa al género en la normatividad y el conformismo, en cumplimiento de una función triple: “to provide recovery, escape and consolation”.¹⁰⁶ Manifestaría un deseo de cambio que se reprime al contentarse con “look back to a lost moral and social hierarchy, which their fantasies attempt to recapture and revivify”,¹⁰⁷ convirtiéndose en un vehículo conservador de

¹⁰⁵ “Zipes’s social history of the fairy tale contains a somewhat devolutionary premise, arising at least in part from his strong sympathy for the needs of the socially oppressed”. [Bacchilega, *op. cit.*, p. 7.]

¹⁰⁶ Rosemary Jackson, *op. cit.*, p. 154.

¹⁰⁷ *Ib.*, p. 2.

apaciguamiento social. Según este razonamiento encabezado por Jackson, lo extraordinario promovería que cualquier descontento con la realidad se resigna a refugiarse en la añoranza de armonía y en la nostalgia de un pasado perfecto.

Ciertamente, los principales estudios consultados parecen coincidir en que el núcleo de lo maravilloso gira alrededor del anhelo por volver a un estado ideal, si bien lo abordan desde diversos puntos de vista. En este sentido Zipes modifica y agrupa las teorías de Freud (lo *'unheimlich'*), Bloch (el concepto de 'hogar') y Piaget (sobre las etapas de la infancia) para fundamentar que la maravilla produce una peculiar experiencia ominosa mediante una imagen utópica de hogar en recuperación de los deseos incumplidos de la infancia. Separado de las restricciones de la realidad, el lector experimenta mediante la fantasía un extrañamiento que lo introduce en un proceso de re-familiarización con lo rechazado o reprimido.

En el primer caso, se recupera un concepto autoritario de orden según la lógica que sigue la niñez temprana –hasta los seis u ocho años, para Piaget– en función del animismo, la omnipotencia del pensamiento y una justicia punitiva. Esta forma se identifica con el modelo clásico del cuento de hadas, que tras su buena aceptación es rechazado por el niño a partir de los diez años debido al aumento de su capacidad de socialización, lo cual le significa abrirse a una mentalidad democrática. Después de la pubertad, los jóvenes y adultos recobran la atracción por lo maravilloso porque suelen hallar en él un modo de reencontrar su 'niño interior' o, con mayor exactitud, sus anhelos infantiles revalorados después de haber experimentado los límites de su realidad. En este segundo caso (retorno a lo reprimido), regresa no la lógica sino el deseo infantil nunca satisfecho de acceder a un hogar ideal. Esta modalidad se correspondería con los cuentos liberadores: aquellos que dan

cuenta sobre una existencia autónoma, libre de enajenación en un entorno democrático y humanístico.

El concepto de ‘hogar’ adquiere dimensiones utópicas conforme con la definición de Bloch: “wicht all men have glimpsed in childhood: a place and a state in which no one has yet been. And the name of this something is home or homeland”.¹⁰⁸ Lo maravilloso entrañaría una búsqueda doble de ese hogar (de connotaciones regresivas o progresistas, según la posición del narrador) tanto en el acto de lectura como en la acción narrativa del texto. De tal modo, la obra construye y transmite una reconstitución imaginaria de lo que el autor entiende por ‘hogar’, por un mundo más habitable o una mejor forma de vida; ya sea movido por el deseo de recuperar un mundo que se consideraba ordenado y más satisfactorio (en el caso de la tendencia regresiva-autoritaria) o por rescatar el anhelo de un mundo equitativo (tendencia progresiva-democrática). Cualquiera de las direcciones conlleva un ‘regreso prospectivo’ porque recobra un deseo infantil proyectado a la esperanza de su posible realización en el porvenir.

A diferencia de lo fantástico, cuyo extrañamiento establece una relación de reciprocidad con ‘lo familiar’, lo maravilloso marca una progresión de lo extraño hacia ‘lo familiarizado’; esto es, hacia lo familiar modificado por la idealización y posteriormente reasumido con habitualidad o, con menos palabras, hacia un hogar inédito. No se trata de la experiencia ambigua descrita por Freud en la que el pasado redescubierto determina un presente de pronto desconcertante, sino una positiva en la que los deseos incumplidos de la infancia se realizan en la proyección de un futuro utópico: por ello, “*the real return home*

¹⁰⁸ Bloch *apud* Zipes, *Fairy Tales and the Art...*, p. 174.

or recurrence of the uncanny is a move forward to what has been repressed and never fulfilled.¹⁰⁹

Para el lector, esta experiencia de regreso puede resultar tan reconfortante como incómoda en la medida en que lo hace consciente de que su realidad actual no es la óptima, que dista mucho de serlo y que podría ser indudablemente mejor si se siguieran las pautas de conducta del texto. El potencial estético-social del género, su influencia en el mundo práctico, reside en motivar una reacción intelectual de descontento tras haber mostrado una imagen idealizada de la realidad. El ‘aura’ de lo maravilloso –Zipes lo pone en términos de Walter Benjamin– sería celebrar la capacidad humana de transformar, de creer en la posibilidad de la utopía como proyecto común. Por esta razón –muy distante de la lectura de Jackson–, Zipes no duda en aseverar que “the best of folk and fairy tales chart ways for us to become masters of history and of our own destinies”.¹¹⁰

Por su parte, Olalla entiende el cuento de hadas (ese “proyecto ideológico burgués”)¹¹¹ como relato invertido de la imagen burguesa de la Historia, dado que describe el origen (infancia-fantasia) desde el final (adulthood-razón). La recurrencia y el gusto por estas obras descansaría en una añoranza por el paraíso perdido, cuya recuperación ficcional se ubica en un tiempo y lugar ahistóricos al saberse imposible. El movimiento que implica volver al inicio se cubriría así, contradictoriamente, de estatismo espacio-temporal y estructural a causa de una visualización de la infancia como absoluto. En última instancia, semejante contradicción entre desplazamiento y quietud evidencia el triunfo innegable de la

¹⁰⁹ *Ib.*, p. 175. En la manera en que lo explica, este extrañamiento no es exclusivo de la maravilla, pues lo implica toda forma de fantasía. De hecho las ideas aquí presentadas son parte de un capítulo intitulado “The Liberating Potential of the Fantastic”, pero referido en todo momento al *fairy tale*. Hay que mencionar que Zipes no ofrece una teoría detallada sino brillantes pinceladas dispersas a lo largo de capítulos –y estudios– independientes sobre el tema.

¹¹⁰ Zipes, *Breaking the Magic...*, p. 21.

¹¹¹ Olalla, *op. cit.*, p. 208.

razón, la cual se complace en domeñar la fantasía que ella misma genera. Dentro de un sistema ideológico que se jacta de haber alcanzado la madurez racionalista del progreso, concebir el origen como niñez, algo bueno y añorado, delataría un deseo ambiguo de negar el camino recorrido a la vez que de congratularse por la meta conseguida. La razón, sugiere Olalla, sólo se permite soñar con hadas porque sabe que despertará:

Las hadas significan entonces la añoranza por la pérdida del origen, el lamento por haber llegado a la Razón con la consiguiente pérdida de la fantasía y lo maravilloso dentro de esa dialéctica Evolución/Quietud. Pero se trata de la producción de una quietud imposible (entendida como negación de la historia-evolución-progreso) puesto que el inconsciente desde el que se escriben *estos* cuentos radica en la implacable necesidad de la evolución progresiva.¹¹²

Ahora bien, la inversión simbólica propuesta por Olalla –que recuerda la inversión estructural solución-problema planteada por Tenèze– y el regreso prospectivo de Zipes son conceptos que pueden adecuarse entre sí hasta complementarse. Paralelo al extrañamiento contextual que él señala, la escritora española enfatiza la perspectiva de un extrañamiento interpretativo propio de la idealización: no se vuelve al origen-infancia (lo familiar) sino a la visión adulta que se tiene de éstos (lo familiarizado). Como punto de partida del relato maravilloso hallamos entonces una mirada distanciada en todos sus estadios: la mirada idealizadora del autor-narrador de las maravillas, la evaluadora del personaje que las registra y, finalmente, la concesiva del lector que empatiza con ellas pese a reconocer su artificio. Esta distancia en los distintos niveles de la obra puede concebirse como un buen catalizador de la distancia crítica que da pie a la ironía –una de las cualidades tan poco exploradas del género–, pues simplemente la remota perspectiva de la madurez sobre la infancia asumida en la narración supone un encubrimiento perfecto a la agudeza del *ieron*.

¹¹² *Ib.*, p. 209.

Asimismo, la parcialidad del postulado de Olalla, quien teoriza todo el género desde una etapa concreta (la de su institucionalización), puede compensarse con las variantes históricas que toma en cuenta Zipes. Visto uno a la luz del otro, la definición general de lo maravilloso cual relato invertido de los valores burgueses sería parangonable con la noción de modalidad regresiva (cuento clásico), en tanto que la progresiva (las formas innovadoras) puede leerse como el relato invertido de un deseo utópico.

Por último, también Valette aporta un vínculo entre su trabajo y los anteriores. Al reparar en la fascinación que continúa engendrando lo maravilloso tras largos siglos de presencia en la cultura, le parece hallar su inagotable fuente en una especie de “nostalgie platonicienne”¹¹³ hacia una condición antigua en la que deseo y realidad existían en amable concierto. Sólo a través de la reminiscencia imaginaria nos aproximaríamos a ese estado original, a “l’instant troublant où le monde nous donne son accord”,¹¹⁴ y es en la maravilla donde se halla su imagen más auténtica.

En lugar de seguir con fidelidad alguna de las tesis aludidas, conservaremos la premisa que tan significativamente comparten: que el núcleo estético-social del relato maravilloso consiste en la proyección de un mundo idealizado. Lo extraordinario, lejos de ponderar que la realidad no vale la pena, persiste porque le interesa a tal grado que busca la manera de mejorarla. Ya sea que se llame nostalgia platónica (Valette), regreso prospectivo (Zipes) o involución a un origen idealizado (Olalla), destaca en suma un retorno narrativo a un lugar-tiempo-estado utópicos. Esa vuelta a un pasado ideal, por ende imaginario, se traduce en la añoranza por una mejor forma de vida, que es la verdadera motivación y punto de encuentro entre texto y lector; en vez de un afán de evasión, las maravillas nacen

¹¹³ Valette, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁴ Pierre Mabille *apud* Valette, *loc. cit.*

de una postura de esperanza que el texto comunica al lector: esperanza en el orden que conducirá a un mundo favorecedor.

No sería en vano que la evolución de lo maravilloso, según destaca Zipes, haya ido de la mano con la evolución humana, acompañando al hombre especialmente en épocas de crisis para proveerlo de esperanza en el orden o en una mejor forma de vida. En efecto, el viaje maravilloso se bifurca: mientras el héroe lo emprende para reencontrarse con las bondades de su destino, el lector lo secunda para regresar momentáneamente a la imagen infantil de un mundo ideal que el texto le presenta por vez primera y al cual, sin embargo, echa de menos como una meta extraviada. Tras familiarizarse con la maravilla, que le ofrece un hogar utópico, la reacción última del lector dependerá de otro regreso: la vuelta a su realidad imperfecta y al compromiso que ello le suponga. La experiencia de un mundo gratificante que se siente perdido entonces, tal vez, suscite la impresión de que recuperarlo no es sólo posible, sino además necesario.

En los siguientes capítulos, correspondientes al análisis de las novelas seleccionadas, se mantendrá la organización tripartita de la conceptualización de ‘género’ adoptada de Todorov (estructura, configuración y pragmática), según hemos adelantado en la introducción a este estudio. Así es como, después de una breve referencia a la recepción crítica de cada obra, daremos cuenta de sus características estructurales con base en la morfología de Propp adaptada a la noción de ‘lógica estructural’ en el viaje del héroe, próxima a la ‘geometría maravillosa’ descrita por Tiffin y matizada con la concepción de ‘estabilidad dinámica’ sobre el género hecha por Lüthi. La mayor flexibilidad de esta perspectiva teórica –por demás necesaria para los relatos de tipo ‘complejo’, en términos de

Wanning Harries— nos permitirá valorar las particularidades con que cada autor desarrolla una tendencia genérica.

Enseguida nos ocuparemos de señalar lo concerniente a la representación de estos mundos maravillosos: a partir de las aportaciones de Morales y Valette, propusimos la existencia de tres modalidades configurativas (por extrapolación, yuxtaposición o superposición diegética) en las que la maravilla puede responder a distintos grados de explicación (pura, hiperbólica, mágica, exótica, instrumental o milagrosa). Asimismo tendremos presente el estudio de Valette sobre el registro textual de la maravilla literaria como espectáculo para observar el proceso mediante el cual lo maravilloso cobra vida en los niveles contextual, extratextual e intertextual, al igual que las estrategias narrativas empleadas en ello.

Por último, nos preguntaremos por la dirección ideológica de las obras de acuerdo con la perspectiva de Zipes en complemento con la de Bacchilega, que nos ha llevado a perfilar el nivel pragmático del género como la ‘mediación variable’ entre posturas sociales extremas (regresiva y progresiva) que se concilian en un punto que constituye la proyección de un orden ideal (un ‘hogar inédito’) como una propuesta ética del autor.

Tras el análisis genológico de todos estos aspectos en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, *Las crónicas del sochantre* y *Las historias naturales* podremos confirmar que el plan artístico de las tres novelas gira en torno de lo maravilloso. Con la confrontación de los respectivos resultados, esperamos contribuir a definir mejor los rumbos que tomó la fantasía en España durante el siglo XX y, en especial, el papel que jugó la maravilla en ese proceso.

Industrias y andanzas de Alfanhuí: lo maravilloso en carnaval

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Publicada originalmente en los Talleres Cíes de Madrid, 1951 (“el año de *La colmena*”),¹¹⁵ *Industrias y andanzas de Alfanhuí* apareció en un limitado tiraje costeadado por la madre del autor; no sería sino hasta diez años después, en 1961, que tendría una edición realmente asequible (tan sólo como *Alfanhuí*)¹¹⁶ cuando la editorial Destino la incluyó en su catálogo debido al éxito de *El Jarama*. Si en primera instancia cabría suponer el rechazo o indiferencia con que se habría recibido la obra novel de Sánchez Ferlosio por su disonancia en el contexto literario realista,¹¹⁷ más bien hay pruebas no sólo de que fue tomada en

¹¹⁵ Pérez-Magallón retoma de Palomo las obras premiadas en 1951 para contextualizar la singularidad de *Alfanhuí*: “*Viento del Norte*, de Elena Quiroga, gana el Nadal; Fernández de la Reguera, con *Cuando voy a morir*, el Ciudad de Barcelona; Ledesma Miranda, el Nacional de Literatura con *La Casa de la Fama*. Pero, sobre todo, es el año de *La colmena*”, de Camilo José Cela, por supuesto. [Jesús Pérez-Magallón, “Alfanhuí: marginalidad y reescritura de la picaresca”, en: *Bulletin of Spanic Studies*ol. Vol. 73, núm. 2 (abril, 1996), p. 165.]f

¹¹⁶ “Alfanuí, llamado así, lisa y llanamente, en sus ediciones posteriores, de 1961, 67 y 70”. [Medardo Fraile, “El Henares, el Jarama y un bautizo. La obra unitaria de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Revista de Occidente*. Núm. 122 (mayo, 1973), p. 125.]

¹¹⁷ “Fue negada por la crítica de su momento por ser una novela discrepante en el panorama neorrealista de los años cincuenta [...]”. [Adrián Gabriel Franco Cisneros, “El lenguaje de los pájaros: análisis hermético de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio”. México: UNAM-FES Acatlán (tesis de lic.), 2001, p. IV.] // Según Carrión Zabarrain, “la novela pasó inadvertida en su momento: por alejarse del polo del realismo fanático del que hablaba Unamuno, y situarse en el polo de la imaginación desbordada, en el polo mágico de la libre fantasía”. [José Ignacio Carrión Zabarrain, “*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, novela ideal para el lector infantil: un acercamiento a la novela de Rafael Sánchez Ferlosio desde el punto de

cuenta desde su primera publicación –tal vez por tratarse del hijo de un intelectual reconocido–,¹¹⁸ sino también de que “la acogida crítica fue muy favorable”¹¹⁹ al elogiar la calidad de su prosa y su aire infantil.

No obstante, provocó generalizado desconcierto a la hora de intentar clasificarla: “¿Qué clase de libro es éste?”, se preguntaba Garciasol, “¿Es una novela? No, al modo exigido hoy, de inventar o reflejar personajes, a los que se sigue en su peripecia, hasta llegar a la razón final que nos les explica sin dejar deshilachado y sin atar el relato”,¹²⁰ con lo cual denota una determinada definición en uso de ‘novela’. La contradictoria presencia de una importante veta realista en una narración de hechos maravillosos complicó la valoración de sus comentaristas, quienes no tardaron en llamar la atención sobre este oscilar entre realismo y fantasía, si bien no intentaron explicar el porqué de dicha fluctuación.¹²¹

Sin una estructura clara, sin profundidad en su caracterización, sin precisión genérica, aunque con un gran vuelo imaginativo y estilo poético, todos estos rasgos condujeron a la imposibilidad de comprenderla más que cual excepción admirable pero

vista de la literatura infantil”. México: UNAM-FFyL (tesis de lic.), 2000, p. 38.] Él asegura que la incomprensión y desatención que recibió la novela se debería a que “no la han sabido ver como lo que aquí proponemos: una novela dirigida a los niños” [*idem*], con lo cual nos es imposible coincidir.

¹¹⁸ Incluso Cela le dedicó unas líneas, aunque en ellas se adivina más una consideración hacia el padre, Rafael Sánchez Mazas, que un genuino interés por la novela: “Las industrias de Alfanhuí –ahora lo vemos– no las pudo narrar más que un mozo hecho con muy viejas y muy nobles maderas”, en clara alusión al padre. [Camilo José Cela, “La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *La rueda de los ocios*. Barcelona: Mateu, 1957, p. 296.]

¹¹⁹ Ignacio Soldevila Durante, *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980, p. 227. // “La obra contó con buena acogida entre la crítica, pero careció de éxito popular [...]”. [Manuel Sanz Morales, “La Odisea como antecedente literario de Alfanhuí, de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Núm. 17 (2007), p. 250.]

¹²⁰ R[amón] de G[arciasol], “Novela” [reseña], en: *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencia y Letras*. Año VI, núm. 68 (15 agosto, 1951), p. 4.

¹²¹ Como asevera Darío Villanueva, “Todos los que se han ocupado de él [*Alfanhuí*] destacan la fantasía que impera por doquier en sus páginas, pero también el evidente enraizamiento de ésta en los datos de la más pura realidad”. [Darío Villanueva, “*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*. Santiago de Compostela: Universidad de Compostela-Edition Reichenberger Kassel, 1993, p. 45.]

infértil: libro “excepcional e inclasificable”,¹²² afirma en medio de sus halagos G. Nora; “un libro extraño, un libro singular, un libro sin edad”,¹²³ según el comentario superficial de Cela; la misma intemporalidad observa Alborg y le sirve para sentenciarlo como “a la vez extraño y delicioso, sin precedentes [...] y sin posibles descendientes”.¹²⁴ En consecuencia, la novela fue relegada casi de inmediato al olvido hasta que el éxito de *El Jarama* en 1956 volvió las miradas sobre ella, convirtiéndola en una “obra heterodoxa o exótica, bastante conocida pero poco comentada y menos leída”,¹²⁵ o leída inadecuadamente, agregaríamos.

Desde entonces ha merecido los epítetos más variados: “encantador disparate”,¹²⁶ “simplemente ‘invención’”,¹²⁷ novela infantil, “novela lírica”,¹²⁸ novela hermética-surrealista,¹²⁹ “bellísimo collar de cuentos”,¹³⁰ “mágico realismo”,¹³¹ “real maravilloso”,¹³²

¹²² Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Tomo III. Madrid: Gredos, 1962, p. 299.

¹²³ Cela, *op. cit.*, p. 297.

¹²⁴ Juan Luis Alborg. *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus, 1958, p. 322. Más adelante: “El lector que más admire esta artificiosa ficción –y yo estoy entre ellos–, ¿puede acaso imaginar un arte novelesco sostenido, que prosiga los pasos de *Alfanhuí*?”. [*Ib.*, p. 327.] La respuesta obligada es ‘no’ si dicho lector no puede concebir una tradición literaria que se aleje demasiado de la realidad: “El desasimiento del realismo, que tantas veces propugna, ha brincado aquí de tal manera y tan lejos, que al mismo lado de la rosa hay que pintar la cruz”. [*Ib.*, p. 328] Sin un considerable asidero realista, la literatura carece de trascendencia y densidad para Alborg.

¹²⁵ Diego Chozas Ruiz-Belloso, “Las animaciones del *Alfanhuí*”, en: *Espéculo: Revista de Estudios literarios*. Núm. 37 (2007), s/p. // Como observa Sanz Villanueva, “curiosamente, el libro no halló resonancia hasta que no se vio amparado por el prestigio del autor alcanzado con una novela objetivista y testimonial, *El Jarama*”. [Santos Sanz Villanueva, “Ferlosio y *Alfanhuí*, o el gusto por contar historias”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 492 (junio, 1991), p. 42.]

¹²⁶ Ángel del Río, *Historia de la literatura española. Tomo II. Desde 1700 hasta nuestros días*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963, p. 375.

¹²⁷ G. de Nora, *op. cit.*, p. 300.

¹²⁸ Juan Carlos Fernández Serrato, “La conquista de la lengua: de *Alfanhuí* a *El testimonio de Yarfoz*”, en: Manuel Ángel Vázquez Medel (ed.), *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999, p. 38.

¹²⁹ Vid. Fernández Arias, “*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, apariencias de lo permanente”, en: Yolanda Bache Cortés e Irma Isabel Fernández Arias, *Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México: UNAM, 1979. // Ya antes Cándamo había observado que la plástica de las imágenes “recuerda a las creaciones del surrealismo”. [Luis G. Cándamo, “Las letras” (reseña de *Alfanhuí*), en: *Arte y Hogar*. Núm. 77 (1951), s/p.]

¹³⁰ Garcíasol, *art. cit.*, p. 5.

¹³¹ En un comentario que delata el desconocimiento de una teoría de los géneros de fantasía por parte de la crítica –lo fantástico entendido como cuento de hadas, en un sentido vacío e infantil–, Rosa Tabernero defiende que “se debe rechazar la definición de *Alfanhuí* como novela fantástica” porque “es algo más que un

narración vanguardista, hasta “picaresca llevada al terreno poético”.¹³³ En este sentido, la trayectoria crítica de *Alfanhuí* se resume en la ‘inclasificabilidad’. La convivencia del realismo con la más viva fantasía ha generado diversas interpretaciones entre la subversión y el escapismo: del extremo de considerarlo libro “provocador y combativo”¹³⁴ al de inocente literatura infantil. La tendencia a abordar sólo uno u otro rasgo, como si de elementos aislables se tratara, ha conducido a una dañina parcialidad que obstaculiza la apreciación de una obra cuya complejidad exige más y mayores esfuerzos críticos.

No hubo un verdadero interés por explicar el comportamiento de esta intersección de planos hasta que Antonio Risco emprendió el estudio de la fantasía como forma narrativa alterna en las letras españolas y, en ese contexto, le dedicó a la novela un análisis minucioso para demostrar que el prodigio la rige genéricamente, siendo el primero en inscribirla con exactitud en lo maravilloso. No obstante la trascendencia de este estudio, trabajos más recientes siguen sin demostrar mayor atención al género y muchos de ellos aún se refieren en automático a la novela como ‘fantástica’ sin siquiera definir qué entienden por ello. Con todo, pese a que el detallado análisis de Risco describe bien la relación entre lo ordinario y lo extraordinario, su concepción del género tiene considerables limitaciones y no aporta una interpretación que dilucide satisfactoriamente la forma heterogénea de *Alfanhuí*. Al entender lo maravilloso como el tipo de relato en el que todo puede pasar, lejos de identificar la estructura narrativa propia al género aduce que justo su pertenencia a éste determina su “arbitrariedad” argumentativa y estilística.

cuento para niños [...] habría que hablar de ‘mágico realismo’”. [Rosa María Taberner Sala, “La crítica de la realidad social en *Alfanhuí*”, en: *RILCE: Revista de Filología Hispánica*. Vol. 4, núm. 1 (1988), p. 127.]

¹³² Ricardo Gullón, “Alfanhuí”, en: *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 95.

¹³³ María Salgado, “Fantasía y realidad en *Alfanhuí*”, en: *Papeles de Son Armadans*. Tomo XXXIX, núm. CXVI (1965), p. 142.

¹³⁴ Antonio Risco, *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982, p. 225.

En uno de los estudios más recientes sobre la novela, David Roas pretende solventar el asunto al descifrar que pertenece al realismo mágico “de la particular manifestación de este género en la narrativa neorrealista”.¹³⁵ Con esta llamativa clasificación, su intención es encuadrarla en el grueso de la narrativa común en la década: “*Alfanhuí* no fue, por lo tanto, esa *rara avis* que la crítica de la época creyó ver. Al contrario, se inscribe en un amplio grupo de narraciones que exploraron diversas vías de expresión no mimética (incluidas [...] las de otros autores de la generación de Ferlosio, como Ana María Matute y Medardo Freile).”¹³⁶ Paradójicamente, tras muchos años de haber sido relegada al margen por su incómoda originalidad, ahora se pretende acomodarla dentro de una supuesta clara tendencia que se antoja muy abigarrada desde la imposición de una perspectiva diacrónica. Por supuesto, toda obra es producto de su época; empero, la sorprendida recepción crítica de la novela que nos ocupa evidencia que su aparición supuso un parteaguas en la narrativa de medio siglo .

De acuerdo con lo planteado, el reto consiste en abordar la novela desde una perspectiva que la vuelva coherente a la conjunción de elementos tan variables pues, aun más allá de la convivencia de ingeniosas maravillas con una cotidianeidad referencial, la historia que cuenta el aprendizaje de un niño en el arte del color se acompaña de simbolismos, alegorías, pasajes irónicos, ambigüedades figurativas bajo el cobijo de una amplia gama retórica; todo inscrito en un marco iniciático de reescritura picaresca. Semejante heterogeneidad suele justificarse con la revelación de Sánchez Ferlosio de haber creado este libro como un juego al azar:

¹³⁵ David Roas, “De camino a lo real. Las mentiras verdaderas de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Ed. de David Roas. Barcelona: Crítica: 2008, p. 37.

¹³⁶ Roas, *art. cit.*, p. 23.

[...] los hechos concretos los discurría al escribirlos y sólo algunas veces sabía lo que iba a venir en el capítulo siguiente. Lo primero de la idea estaba inspirado en unas historietas que venían en un periódico infantil italiano cuyo protagonista era Bil-Bal-Bul; el esquema de estas historietas semanales era la materialización de la metáfora [...] Luego esta primera idea no siguió adelante y predominó la preocupación por los colores y las transmutaciones de la vida y la materia siempre con un principio de causalidad [...] Este libro me lo propuse así, como un juego [...].¹³⁷

Sin embargo, ¿podemos creer que un escritor declarado “fundamentalmente enemigo de la espontaneidad”¹³⁸ haya procedido de modo tan arbitrario? Sin duda la obra se nos ofrece como una unidad de sentido, de manera que, aunque el autor afirme no haber tomado en serio su escritura, no debe suponerse que podamos no tomar en serio su lectura.¹³⁹ ¿Cómo explicar, entonces, elementos tan dispares formando parte de un todo, de una unidad significativa? A través de una relación dinámica, lúdica y ambivalente: estética del carnaval, por lo que habremos de argumentar la existencia de un ‘maravilloso carnavalesco’ en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*.

Después de haber analizado los elementos que hacen de esta obra una creación compleja y singular en el ámbito de la literatura maravillosa, podremos preguntar junto con Pérez-Magallón: “¿Sería tal vez el momento de replantearse el lugar que ocupa *Alfanhuí* en el panorama de la narrativa española contemporánea?”¹⁴⁰

2. EL RECORRIDO INICIÁTICO DE ALFANHUÍ

Uno de los rasgos que más ha desconcertado a la crítica de la novela de Sánchez Ferlosio es la aparente dispersión de su forma y contenido. La obra está compuesta por capítulos

¹³⁷ Son palabras de Rafael Sánchez Ferlosio en una carta dirigida a E. M. Coindreau, *apud* Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 47.

¹³⁸ *Apud ib.*, p. 65.

¹³⁹ Por ejemplo, la declaración del autor de haber escrito la novela como un juego, en opinión de Sanz Morales, de antemano “resta importancia a la tan debatida cuestión de las diferencias entre realidad y fantasía en *Alfanhuí*”. [Sanz Morales, *art. cit.*, p. 260.]

¹⁴⁰ Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 176.

breves que se agrupan en tres bloques o partes y, en un primer momento, se percibe cierta desconexión entre ellos debido a las notables elipsis que separan los segmentos narrativos, dificultando la ilación de la trama al crear espacios vacíos entre acciones que no evidencian su causalidad. Por si fuera poco, cada una de las tres partes cambia considerablemente de estilo y tono: la prosa se mueve entre la concreción inventiva de metáforas en un ambiente de alegría, la descripción realista del detalle en un contexto que roza lo sórdido, y pasajes metafóricos de la naturaleza con un halo nostálgico y mítico. Todo esto en conjunto hace de *Alfanhúí* “una narración a la vez clara (limpia) e impenetrable como su protagonista, llena de silencios, de mínimos detalles precisos y de estilizaciones escorzadas”.¹⁴¹

De hecho, esta impresión de heterogeneidad sin hilo narrativo ha sido causa de que se haya hablado de *Alfanhúí* como un conjunto de relatos en vez de una novela (“relato, no me atrevería a denominarlo novela”).¹⁴² Asimismo, ante la falta de una estructura formal o argumentativa clara algunos señalan que sólo el protagonista sostiene la unidad de la historia, pero parecen entenderlo a la manera de un héroe de aventuras sometido a la contingencia: “cualquier cosa le puede pasar a un personaje de aventuras, y puede llegar a ser cualquier cosa. Él tampoco es sustancia sino la pura función de aventuras y andanzas”.¹⁴³ Por otro lado, hay quien extrañamente halla un orden estructural, mas no una ilación narrativa. Tal es el caso de José Ortega al llamar la atención sobre “un sistema de eslabonamiento que enlaza cada una de las acciones de este libro y que nos descubre la armoniosa estructuración de la arquitectura de sus partes” mediante el uso de adverbios

¹⁴¹ Risco, *op. cit.*, p. 227.

¹⁴² Mariano López López, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*. Madrid: Verbum, 1992, p. 53. No explica por qué es preferible denominarlo relato y no novela.

¹⁴³ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986, p. 145.

temporales, repetición de lugares y asociación de temas; en cuanto al contenido, “ocurren muchas cosas en diversos lugares, pero todas insignificantes”.¹⁴⁴

En cambio, para ciertos críticos la base estructural retoma el modelo itinerante del pícaro: “De la picaresca ha tomado Ferlosio la estructura de la novela como viaje o novela itinerante”.¹⁴⁵ En efecto, la intitulación explícita de cada capítulo, un estilo arcaizante y, sobre todo, la presencia de un niño protagonista que abandona su casa para satisfacer una necesidad bajo las órdenes de diferentes maestros manifiestan la influencia de la novela picaresca, con la que mantiene una relación paródica en la subversión de sus contenidos. En tanto que la trayectoria del pícaro lo inicia al hampa y a la vida adulta, la de Alfanhuí supone una sabiduría colorida sobre su entorno. También comparte la soledad espiritual característica del pícaro (generada en éste por un instinto de egoísmo y conservación en una sociedad agresiva), ya que cada aprendizaje nuevo lo aleja gradualmente de los hombres en la medida que significa un encuentro consigo mismo. En un punto climático de su trayecto, ambas figuras experimentan un “shock”: “el momento crucial en la vida de todo pícaro; supone no sólo un despertar a la vida adulta, con un paulatino abandono de la fantasía infantil, sino algo mucho más importante: el surgimiento de la malicia, la amargura y la aparición del rencor contra un individuo o contra un grupo social”. En el caso de Alfanhuí, ese shock sucede cuando mata a don Zana. Claro que, mientras “tras el shock el niño-pícaro

¹⁴⁴ José Ortega, “Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 72, núm. 216 (1967), pp. 628 y 626. También resalta “un evidente gusto por la imagen lo cual puede explicarse dentro del fenómeno literario contemporáneo como resultado de la supresión de la anécdota”. [*Ib.*, p. 629.]

¹⁴⁵ Villanueva, *op. cit.*, p. 47. // Ángel del Río opina que de la picaresca sólo tiene la estructura. *Vid. op. cit.*, p. 375. // Para Sanz Villanueva cuenta con un marco narrativo de estructura picaresca y esquema de *bildungsroman*. *Vid. art. cit.*, p. 40.

suele iniciar un aprendizaje que lo llevará a la marginación social”,¹⁴⁶ Alfanhú emprende un retiro espiritual en consecuencia.

En este sentido varios han señalado la existencia de un proceso de iniciación entendido ya sea como transición de la infancia a la adolescencia –lo cual incluiría el caso del pícaro– o como inauguración en las artes ocultas –un “viaje espiritual” “tomado en préstamos de la alquimia”.¹⁴⁷ Este aprendizaje, sumado al estilo figurativo y simbólico del texto, ha sido objeto de interpretaciones más elaboradas de la novela cual parábola de la búsqueda de la infancia de la humanidad¹⁴⁸ o alegoría de la trayectoria creativa del artista. Lo cierto es que estamos ante un texto que concede varias posibilidades interpretativas y en ello concordamos con Manuel Sacristán cuando lo refiere como “un libro rico en ‘estratos’ y ‘filones’, susceptible de lecturas distintas”.¹⁴⁹ Sin obstar las divergencias de perspectiva, estos estudios igualmente reconocen de fondo la relevancia de un recorrido que involucra el inicio de una búsqueda, pruebas durante el camino y un fracaso o triunfo final.

Sin duda alguna la estructura del viaje organiza la obra, pero no es necesario aventurarse en lecturas codificadas ni es suficiente con privilegiar la intertextualidad

¹⁴⁶ Antonio A. Gómez Yebra, *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988, pp. 179 y 180. // Desde una perspectiva social, Pérez-Magallón y Overstreet creen que el empleo de la picaresca denota interés por la figura del protagonista marginal e incluso por la crítica social característica a esta narrativa. En una lectura poco convincente, Overstreet afirma que al mismo tiempo se estaría encubriendo esta finalidad de denuncia en el recurso a una tradición bien vista por la censura: “the use of structural elements from the picaresque tradition might have emphasized effectively the novel’s formal coincidence with a long-established national literary tradition (as opposed to its parallel critical function), so as to deemphasize the critical perspective which is esencial to the picaresque”. [April Overstreet, “History and Literature at the Margins: *Industrias y andanzas de Alfanhú*”, en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 3, núm. 1 (2006), p. 231.] Es una explicación muy elaborada y especulativa –habría que demostrar la estima de la censura por la tradición picaresca– para sustentar una dudosa y enredada doble intención en el uso de esta forma (exposición crítica y encubrimiento a la vez).

¹⁴⁷ Franco Cisneros, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴⁸ Reynolds asegura que “it becomes possible to see the story as nothing less than a parable of Man’s search for spiritual perfection”. [Harold Reynolds, “Archetypal perception in Rafael Sánchez Ferlosio’s *Alfanhú*”, en: *Bulletin of Spanic Studies*. Vol. LIII, núm. 3 (1976), p. 219.]

¹⁴⁹ Manuel Sacristán, “Una lectura del *Alfanhú* de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Lecturas. Panfletos y materiales IV*. Barcelona: Icaria, 1985, p. 67.

picaresca –“que no basta para explicar un libro complejo como es éste”¹⁵⁰ para justificar su presencia. Aunque se ha pasado por alto debido al escaso estudio sobre los géneros de fantasía, el viaje de sucesos extraordinarios constituye una convención literaria propia de lo maravilloso, heredero del itinerario del héroe mítico según apunta Propp.¹⁵¹ Conforme con este eje formal, la continuidad de acción entre las tres partes de *Industrias y andanzas de Alfanhui* no sólo se torna evidente, sino hasta precisa, puesto que éstas corresponden a las fases de la evolución heroica: salida y aprendizaje práctico con el maestro, superación de una prueba individual y culminación del viaje con la adquisición de una nueva sabiduría.

En opinión de Risco, las “elipsis parecen contribuir eficazmente a destruir toda necesidad y finalidad en los relatos, de acuerdo con la gratuidad que informa la historia”.¹⁵² Sin embargo, según hemos establecido en otro lugar, la forma maravillosa tiende precisamente a lo que Lüthi llamara ‘aislamiento estructural’ debido a la motivación implícita entre los episodios a pesar de su aparente arbitrariedad por la existencia de ‘puntos ciegos’ o saltos elípticos. La estructura se cimienta así en la disposición expositiva de los capítulos –muchos de ellos concisos y redondos en sí mismos–, la cual crea una

¹⁵⁰ Sanz Morales, *art. cit.*, p. 251.

¹⁵¹ También lo pasa por alto Sanz Morales al defender que la estructura del viaje con hechos “fantásticos” inscribe la novela “en una tradición que tiene en su origen el poema homérico”. [*Ib.*, p. 253.] Hay que agregar que sus argumentos rozan la laxitud, ya que sustenta la influencia indirecta del poema en elementos “que no todos tienen la misma importancia ni son igualmente defendibles como posibles motivos literarios tomados de la *Odisea*”. [*Ib.*, p. 254.] // Curiosamente, para Bardina Molina la novela desarrolla “una técnica narrativa típicamente ‘realista’, como puede ser la estructura del viaje, evocadora del género picaresco”. [Lidia Bardina Molina, “El componente fantástico en la narrativa española contemporánea (1945-1985)”. New York: University Microfilms International, 1993 [1986], p. 75. (Tesis doctoral)]

¹⁵² Risco, *op. cit.*, p. 220. Como hemos mencionado antes, su postura es que la obra carece de un orden estructural por pertenecer a lo maravilloso y que con esta libre creación ofrece una apología del arte. // De manera semejante, Sanz Villanueva cree que la supuesta arbitrariedad de los episodios obedece a un mero gusto por narrar por parte del autor: el aprendizaje del niño “en muchas materias perfectamente inútiles” y “tantos episodios gratuitos (desde un punto de vista práctico) tienen a la fuerza que remitirnos a ese regusto por el relato en el más elemental y quizá primitivo sentido del mismo, la narración de una historia interesante”; así se explicaría a su vez el interés del protagonista por los relatos. [Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 53.]

sintaxis de sentido que configura la trama. Podría incluso extenderse aquí la observación que hacen Lola Luna y Vázquez Medel sobre la poética general del autor:

Ferlosio apunta hacia una sintaxis de sentido narrativo. Lo ideológico –parece decir Ferlosio– no es sólo un mensaje o un contenido abstracto (una forma). Es también el orden lógico expositivo, es decir, la estructura retórica de la secuencia narrativa o la sintaxis de las imágenes que determinan la recepción y la interpretación.¹⁵³

Se suscita así la elaboración de figuras complejas de sentido por parte del lector, quien debe hacer una asociación del orden de los segmentos para resolver los vacíos en la ilación de una anécdota unitaria y, asimismo, en la construcción de una estructura global,¹⁵⁴ cada episodio aporta un elemento representativo a una historia que toma la forma del viaje maravilloso de iniciación. Podemos decir entonces que se trata de una narración con eje argumental y, por tanto, de una novela; episódica, sí, pero no porque acaezca en ella libremente cualquier suceso, cual novela de aventuras, sino por su modo de exposición.

Para abordar el orden estructural de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* retomaremos la lógica organizativa establecida en nuestro apartado teórico a partir de la morfología de Propp, complementándola en este caso con los conceptos correspondientes a la modalidad iniciática, de la que se ha ocupado ampliamente Joseph Campbell. Pero antes de seguir debemos superar una posible constricción a nuestro estudio, la cual dicta que: “La ortodoxia formalista, según Propp la expuso en su admirable y tal vez irrepetible

¹⁵³ Son apuntes teóricos sobre las reflexiones literarias de Sánchez Ferlosio en *Las semanas del jardín*. Lola Luna y Miguel Ángel Vázquez Medel, “El universo creativo de Sánchez Ferlosio: caracterización global”, en: Vázquez Medel (ed.), *op. cit.*, p. 25.

¹⁵⁴ En apariencia sencilla, esta estructura ha sido lo suficientemente compleja como para confundir a la crítica especializada, por lo que resulta de antemano discutible que sea un libro infantil. En defensa de esta premisa Carrión Zabarain dedica una tesis con argumentos poco convincentes. En ese trabajo afirma que: “Es enorme la cantidad de supuestas lagunas narrativas, sí, pero sólo desde el punto de vista del lector adulto. Porque el lector infantil no necesita respuesta ninguna de estas preguntas. [...] Los niños leen sin cuestionarse la estructura narrativa. [...] No quiere decir esto que la presencia de lagunas narrativas, de cabos sueltos, sea una característica de la literatura infantil. No. Pero es claro que no importa que existan”. [Carrión Zabarain, *op. cit.*, pp. 81 y 82.] Ni el lector infantil es tan poco exigente ni, por supuesto, estos espacios vacíos están destinados a quedarse en blanco.

Morfología, no sería aplicable al *Alfanhuí* sin forzar texto y teoría”.¹⁵⁵ Por supuesto que no hay una coincidencia exacta entre ambos, ni tendría por qué haberla. Al ser una obra moderna y no un cuento popular, resulta previsible que el texto de Sánchez Ferlosio no responda con precisión al esquema propuesto por el teórico ruso, pero ciertamente conserva las funciones fundamentales del relato maravilloso. No es para una ‘aplicación’ estricta que recurrimos a la teoría de Propp –según se ha expuesto ya en el apoyo teórico–, sino para un esclarecimiento genérico en el que despliega una gran utilidad considerada como una base flexible.

Si bien el modelo proppiano indica que la situación inicial del relato maravilloso establece el contexto familiar del héroe y sus atributos, la novela que nos ocupa comienza con un personaje principal apenas bosquejado, sin nombre, sin descripción física ni parentescos explícitos.¹⁵⁶ Tan sólo se sabe que vive con su madre, sombra de una figura materna lejana que representa más una función que un lazo afectivo.¹⁵⁷ Hasta muy avanzada la narración se ofrecen los únicos datos personales del protagonista para explicitar su origen y su orfandad: “¡El de Alcalá de Henares, el que vive con su madre junto al

¹⁵⁵ Gullón, *op. cit.*, p. 99. Gullón niega esta pauta de análisis porque para él la fantasía de *Alfanhuí* se mueve únicamente en una estructura de motivos. Sin embargo, y muy a pesar de que defiende el carácter formal que pueden adquirir (“Cuando un sub-tema –el fuego, el aleccionamiento– se convierte por repetición en motivo, y reaparece, como en la obra de Ferlosio, en lugares diversos, establece entre ellos nexos que, sobre reforzar la unidad, constituyen el tejido de relaciones que llamamos estructura” [*Ib.*, p. 100.]), convenir con él significaría aceptar que la estructura de la obra se limita a la enumeración de subtemas repetitivos: enseñanzas, muerte, fuego, tesoros, luz y colores, lo cual no nos dice nada sobre su distribución formal.

¹⁵⁶ Pérez-Magallón anota que esta ausencia tiene la finalidad de contravenir el comienzo picaresco que aporta los detalles genealógicos del protagonista. *Vid. art. cit.*, p. 171. No obstante, hay que recordar que esta característica es original del héroe maravilloso, del cual el pícaro es antítesis y burla, en especial de aquél de las novelas de caballerías.

¹⁵⁷ En la falta de afecto parental coincide con el pícaro, cuyo desarraigo familiar se explica por “1) muerte de uno de los dos progenitores; 2) abandono del domicilio familiar –con o sin el consentimiento de sus padres [...]”. [Gómez Yebra, *op. cit.*, p. 61.]

molino, el hijo de Gabriel, que en paz esté!”.¹⁵⁸ La información adquiere relevancia si se considera que reencontrarse con esa línea paterna ausente se convertirá en un punto importante de su itinerario.

Los únicos rasgos físicos que conocemos del niño son sus ojos amarillos de alcaraván, a los que deberá el nombre, y su piel pálida denotativa de la sobriedad de su carácter, mas la mención repetitiva de los mismos lo distingue ya como un ser especial. Carente de un perfil psicológico, es un personaje al que lo construyen sus acciones. Por este motivo la escasa información sobre sus atributos no menoscaba el cuadro maravilloso, ya que demuestra desde su entrada en escena que posee las cualidades necesarias para ser el héroe de la historia, un héroe buscador en términos proppianos. Recordemos que, para Propp, los héroes son de dos tipos diferentes: buscadores o víctimas. Al hablar de un viaje iniciático, por supuesto estamos ante un héroe emprendedor.

Entonces el capítulo primero contiene ya el llamado a la aventura por parte de un mensajero o heraldo, que “es a menudo oscuro, odioso o terrorífico, lo que el mundo juzga como el mal”.¹⁵⁹ Como ya advirtiera Breiner-Sanders, la función mensajera la cubre el gallo de veleta, quien precisamente rompe el equilibrio inicial con una acción violenta –y extraordinaria, pues es un objeto que cobra vida: el asesinato de las lagartijas.¹⁶⁰ Gracias a su virtud creativa, el niño obtiene de los cadáveres polvo para fabricar colores, entre ellos el negro de la tinta con la que escribirá en un alfabeto “extraño”. De esta manera responde a

¹⁵⁸ Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006, p. 164. Todas las citas a la novela pertenecen a esta edición. En adelante, se indicará el número de página en el cuerpo del texto.

¹⁵⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1980, p. 56.

¹⁶⁰ Breiner-Sanders también adjudica el “llamamiento” al gallo, “personaje despertador” de la aventura, pero establece que el inicio del llamado sucede hasta el segundo capítulo. No obstante, ya el primero rompe el equilibrio propiciando la aventura iniciática. Karen E. Breiner-Sanders, “*Industrias y andanzas de Alfanhuí: incorporación mítica del rito de iniciación*”, en: A. David Kossof *et al.* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AIH*. Madrid: Istmo, 1986, p. 264.

“la llamada de la aventura’, [que] significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida”.¹⁶¹

De aquí deriva el siguiente paso, fundamental para el comienzo del viaje: la prohibición transgredida. El niño desobedece la orden materna de no usar la escritura en código que le costara la expulsión escolar y por la cual es encerrado en el cuarto “más feo de la casa” donde “había ido a parar también el gallo de veleta” (p. 21). Su escape lo conduce a la aventura que lo da a luz como héroe en un acto simbólico de renacimiento con la sangre del horizonte.¹⁶² Al complacer la petición del gallo –convertido aquí en donante– de liberarlo del tizón en el que estaba atrapado, la veleta lo recompensa con sus enseñanzas, entre ellas la del misterio de los ponientes. El niño recoge el líquido de la fertilidad en sábanas que, tras exprimirlas en una tinaja, lava en el agua vital del río; de tal unión madura el feto de una yegua hasta ser abortado. Maravilla grotesca que fusiona vida y muerte en un aborto colorido, representaría el nacimiento interior del protagonista en condición de héroe crepuscular: nacido en el umbral de la vida y la muerte, el instante en que muere el sol y nace la noche.¹⁶³

¹⁶¹ Campbell, *op. cit.*, p. 60.

¹⁶² Breiner-Sanders señala el simbolismo iniciático de este capítulo, pero lo que aquí consideramos un renacimiento efectuado e indispensable para que el personaje se convierta en héroe y dé inicio al proceso, desde su perspectiva es sólo un adelanto del trayecto iniciático completo: “La escena que presencia el neófito es una recreación simbólica, arquetípica y anticipadora de lo que va a experimentar como rito de iniciación”. [Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 264.] Este juicio la obliga a realizar una lectura simbólica muy forzada de este breve pasaje: la etapa de separación sería una muerte simbólica en el ‘descenso’ del niño al pasar la noche en una cueva tras recoger la sangre del horizonte, “fuerza vital atrapada [que] representa la promesa del renacimiento después de la muerte” [*Ib.*, p. 265.]; la fase de transición sería un rito de unión “efectuado simbólicamente por la yegua” y su feto; por último, la incorporación o ascenso conllevaría la conciencia espiritual del renacimiento y estaría proyectada en el amamantamiento del potro.

¹⁶³ Conforme con Breiner-Sanders, el potro abortado proyecta “el color y la esperanza de una vida nueva”. [*Ib.*, p. 275.] Si así fuera, hubiera nacido, pero abortado concentra la continuidad de la vida contenida en la muerte.

Sólo a partir de ese momento, transfigurado en héroe, surge la motivación del viaje: “La madre perdonó a su hijo; pero el niño dijo que quería ser disecador y tuvieron que mandarlo de aprendiz con un maestro taxidermista” (p. 24). Se encuentra listo para emprender la salida a otro reino (Guadalajara) con la finalidad de satisfacer “una situación de carencia o penuria, lo que da lugar a una búsqueda”:¹⁶⁴ obtener el título de oficial disecador. En esta modalidad iniciática, la transgresión de la prohibición no da paso al encuentro con el agresor, sino al del maestro que lo instruirá. Recién nacido a su nuevo estado, el niño recibe el bautizo de su mentor: “Tú tienes ojos amarillos como los alcaravanes; te llamaré Alfanhuí porque éste es el nombre con que los alcaravanes se gritan los unos a los otros” (p. 25).¹⁶⁵ El taxidermista se encargará de guiarlo; será un auxiliar y segundo donante que, una vez soslayadas las pruebas, le otorgará el título que requiere para continuar su camino.

Hasta aquí se ha cumplido la primera etapa, que “consiste en el abandono de la vida llevada hasta el momento a causa de cierto descontento o una llamada especial”.¹⁶⁶ Sigue entonces un periodo de preparación en la casa del maestro disecador, la cual cuenta con dos jardines: uno del sol y otro de la luna. Éstos serán escenarios significativos de la primera fase de pruebas que deben superarse para obtener un don, en este caso el oficio. Su

¹⁶⁴ Propp, *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁵ Pese a que está pertinentemente explicado en la trama, hay un par de intentos por dar con el origen “real” del nombre: “*Alfanhuí* se asemeja demasiado a *alfaquí* para que se trate de una casualidad. Como se sabe, ‘alfaquí’ se utilizó primero para referirse a quien comprende o sabe algo, para pasar por aludir al teólogo y finalmente al que sabe de derecho según las fuentes islámicas. En síntesis, ‘alfaquí’ equivale al *sabio*”. [Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 172.] // “Alfanhuí es un nombre alfanumérico” y, al pertenecer la letra alfa a una divinidad del sol, Alfanhuí sería un héroe solar. [Fernández Arias, *op. cit.*, p. 61.] // April Overstreet percibe ciertas reminiscencias semíticas como elementos marginales (el nombre, la práctica de oficios arcaicos) que le hacen pensar en el posible judaísmo del protagonista. *Vid. art. cit.*, p. 225. // Ciertamente “Alfanhuí” parece estar relacionado con la fonética árabe, pero lo que resulta significativo en el nombre lo hallamos contenido en el texto.

¹⁶⁶ Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 263.

cometido será aprender a dar apariencia de vida a lo inerte, actividad que supone un proceso de fusión entre lo artificial y lo natural, así como entre lo vivo y lo muerto.

El relato del maestro sobre su propio viaje “contiene elementos que serán repetidos después en la experiencia de Alfanhuí”.¹⁶⁷ A manera de espejo, sintetiza la estructura del recorrido que su aprendiz acaba de empezar. De las varias historias que escucha y presencia el niño a lo largo de la novela, ésta sobresale por ser la única narrada en primera persona; Risco señala con razón que este hecho resalta la importancia del maestro como figura guía-paterna, pero también pone de relieve su función especular, ya que el auxiliar del héroe suele personificar el mismo destino que ayuda a cumplirse.¹⁶⁸ De nuevo un niño que se separa del hogar para llevar a cabo un viaje de iniciación al conocimiento de los colores, en su camino conoce a un mendigo vegetal que fungirá como donante de la luz blanca de la piedra de vetas en agradecimiento porque el pequeño accedió a compartirle su merienda. Empero, la conquista de la luz interior es un mérito personal y el niño-maestro no podrá compartirla con el padre, quien siempre había anhelado la excepcional piedra y al cual encuentra muerto a su regreso.

De forma semejante, el trayecto de Alfanhuí en el arte del color le deparará un conocimiento íntimo de la naturaleza (encarnada en el hombre vegetal): una sabiduría sobre el ciclo de la vida en mutua correspondencia con la muerte, el cual se manifiesta en la repetida unidad de contrarios que esta visión ambivalente del mundo expone. Tampoco podrá compartir con su preceptor el hallazgo final que le concede la luminosidad interna de

¹⁶⁷ *Ib.*, p. 266. Ella destaca algunos paralelismos: muerte del padre-maestro, obsequio de la piedra de vetas-moneda de oro. // También Fernández Arias ha señalado cierta semejanza del relato del maestro con la experiencia de Alfanhuí, *vid. op. cit.*, p. 68. No obstante, ambas autoras comparan elementos aislados sin reparar en la especularidad estructural. // De forma similar, Franco Cisneros aborda el paralelismo de la breve historia, mas sólo con aspectos de la tercera parte. *Vid. op. cit.*, p. 95.

¹⁶⁸ *Vid. Campbell, op. cit.*, p. 77.

“la lámpara del cuerpo”, que es el ojo puro conforme con el epígrafe de san Mateo: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso”.

Dado que Alfanhuí nace del crepúsculo, del instante en el que día y noche se unen para dar paso uno a la otra, su primer periodo de pruebas es nocturno. Así lo indica la primera serie de acontecimientos que ocurren en la casa: la “aventura nocturna” que conlleva la muerte de la criada, tras la cual Alfanhuí puede reemplazarla en el manejo del fuego con el que inspira el relato del maestro; enseguida, la captura de la culebra de plata gracias a una trampa diseñada con ‘el casamiento’ entre la plata y el oro. Tras ello se le presenta la visión de una danza cósmica de dimensiones ancestrales. A ese juego colorido y espectral de sombras de pájaros muertos, cuyo baile exalta la vida y participa de todos los elementos (viento, tierra, agua, fuego), se suma la exuberancia vegetal de un libro de plantas secas que reviven. Esta imagen grotesca de “danza bruja” procede de “la inmensa memoria de las cosas desconocidas” (p. 43), aquella que se compone de un saber atávico, no comprendido pero igualmente heredado y que se proyecta al chico esa noche.

Después de esta revelación se corona durante el atardecer sobre la silla del hastío en el desván –la región alta de la casa: “Alfanhuí se sentó en la silla, y vino a poner la cabeza entre las dos ramas de cerezo que le cercaban las sienes como una corona” (p. 46). De acuerdo con el narrador, el hastío realza la fortaleza masculina: “el hastío, que otros llaman ‘mal de interiores’ o ‘tedio pálido’, no es, en los hombres, mortal, como en las mujeres, ni es enfermizo; antes bien, los fortifica [...]” (p. 58). Por el contrario, la debilidad de las mujeres lo vuelve para ellas un mal mortal. Debido a una marcada tendencia a eliminar los elementos femeniles de la primera parte de la novela (la madre, el gato como símbolo femenino opuesto al perro-masculino [hay maderos “que dejaban el rescoldo femenino para calentar el sueño de los gatos, los que dejaban rescoldos viriles para el reposo de los perros

de caza”, p. 31] y la criada), podría decirse que la línea del conocimiento en el que se inicia el niño es propia de los hombres. Por supuesto, en la tercera parte el personaje maternal de la abuela cobrará gran relevancia, mas de fondo se trata de un lazo reencontrado con la ascendencia paterna del protagonista.

Ya entrada la noche, es recompensado con una moneda de oro por ofrecer amistad a los representantes de las actividades nocturnas perniciosas: “También soy amigo de los ladrones” (p. 48). Con esto el niño simpatiza no sólo con lo positivo del brillo lunar, sino también con las implicaciones negativas de la oscuridad, por lo que el éxito de esta prueba reside en crear equilibrio.¹⁶⁹ El oro de la moneda es así el objeto que le concede el acceso al jardín del sol, donde se encuentra el pozo que conduce a las raíces del castaño.

Las aventuras diurnas están relacionadas con los experimentos de color en el árbol, *axis mundi* que –además de unir lo celeste y lo subterráneo en la escala vertical– representa el vínculo crepuscular del tránsito día-noche que el niño hace confluír mediante sus industrias. Pese a que algunos comentaristas de *Alfanhuí* ubican erróneamente el castaño en el jardín del sol, se halla en el jardín de la luna y se llega a sus raíces a través de una cueva en el pozo del jardín solar: árbol de la noche, su entrada pertenece al día.¹⁷⁰ Nuevamente la continuidad entre elementos opuestos pero complementarios determina la lógica de este mundo maravilloso.

¹⁶⁹ Franco Cisneros resalta que la moneda “representa el reconocimiento del iniciado en saberes ocultos y el equilibrio de la naturaleza” [*op. cit.*, p. 98] porque, al ser impar la moneda en disputa entre los ladrones, una vez regalada al niño pueden tener un reparto equitativo.

¹⁷⁰ Ejemplos de esta confusión son: “on the other hand the Sun garden presents the serene and creative side of nature, with its flowers, its millstone wich incubates eggs, its water well, its marvellous horse-chesnut tree”. [Reynolds, *art. cit.*, p. 220.] // Mariano López menciona “el castaño del jardín del sol”. [López López, *op. cit.*, p. 60.] // Resulta muy llamativa la incidencia de este error en la crítica, pues más allá que alertar sobre un descuido de atención, destaca la asociación automática entre lo colorido de las industrias en el árbol con un significado solar positivo y la polarización inmediata entre ambos jardines cuando en el fondo establecen una condición de continuidad.

La aventura del descenso lo conduce a la bóveda de las raíces, donde habita una araña luminosa en función de guardián, que chupaba la luz de las raíces “con una boca que tenía en el vientre, redonda y rodeada de pestañas” (p. 59); es decir, semejante a un ojo de luz. Con su picadura, el niño adquiere “un cambio de luminosidad”¹⁷¹ que lo prepara para crear vida con su industria final: los pájaros vegetales, seres en los que confluye el reino vegetal con el animal en el sentido más prístino del principio grotesco de fusión de categorías. Alfanhuí obtiene el título de oficial disecador –y con él un lagarto de bronce– tras esta muestra de su dominio de los lazos secretos entre el jardín del sol y el de la luna. Cuando aprendiz y maestro huyen por la agresión de los habitantes, el héroe se marcha con los tres amuletos de las pruebas cumplidas: la serpiente de plata (noche), la moneda de oro (día) y el lagarto de bronce (ciclo día-noche).

Después de experimentar con “principios de vida”, el ciclo natural hace preciso que Alfanhuí conozca la muerte con el fallecimiento del maestro. Tras haber explorado toda la gama de colores, se enfrenta ahora a su síntesis en lo blanco (“Me voy al reino de lo blanco, donde se juntan los colores de todas las cosas”, p. 77), que aquí puede entenderse como símbolo del reino de la muerte, pero que la evolución de su aprendizaje teñirá de un sentido de totalidad cósmica: la ausencia que contiene todas las presencias, la muerte que es también vida. Cubierta la meta inicial, el héroe debe regresar a casa aun en contra de su voluntad. No obstante, la tristeza y la descompensación que ocasiona su primer conocimiento de la muerte producen una nueva carencia: la ceguera interior. En un rito de renovación, Alfanhuí concentra sus recuerdos del maestro en el fuego de la chimenea hasta saturar la habitación de calor; luego deja entrar el frío, que refresca las historias pasadas, y

¹⁷¹ “La picadura que le aplica la araña es señal del nuevo conocimiento otorgado provisionalmente – un cambio de luminosidad– [...]”. [Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 269.]

una liebre blanca sobre la nieve despeja una noche su melancolía. El mismo color que cobijara la muerte de su mentor –muerto asimismo sobre un lecho de liebre– ilumina ahora su mirada hacia la vitalidad del mundo y lo dirige de regreso a la percepción colorida del entorno.¹⁷² El fuego sigue ardiendo, pero “con un brazado de leña nueva” (p. 89), pidiendo nuevas historias.

Alfanhuí está listo para adentrarse solo en la siguiente y más dura parte del viaje heroico: el descenso *ad inferos* en la ciudad de Madrid,¹⁷³ donde conoce un adversario y, junto con él, el reto interior que lo pondrá a prueba ante sí mismo. Una elipsis importante nos priva de saber los motivos que llevan al protagonista a la capital, mas esta significación de descenso es indispensable en la estructura maravillosa de la aventura iniciática, por lo que se halla sobradamente justificada y su motivación puede entenderse como una necesidad de continuar el aprendizaje luminoso.

Desde que el héroe emprende el viaje, “ciertos personajes aparecen en su camino y, de acuerdo con sus características, lo protegen o le crean dificultades. Con mayor frecuencia los que surgen primero son los protectores, ya que los malignos o demoníacos tienen tendencia a presentarse con posterioridad”.¹⁷⁴ De tal modo es que, tras la estadía con el maestro, el primer episodio de la segunda parte introduce a don Zana, “El Marioneta”. Aunque el narrador alude en tono jocoso a sus virtudes de muñeco bailador y a su gran

¹⁷² Para Pérez-Magallón “es lógico, pues, que salga de su apatía cuando aparece la liebre en pleno campo nevado, lo blanco vivo, ‘renacimiento’ del maestro perdido”. [Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 173.] En efecto, como queremos dar a entender, el blanco no se traduce sólo en muerte, es el núcleo de la continuidad entre lo que muere y lo que nace.

¹⁷³ Breiner-Sanders señala certeramente la presencia de las tres etapas del viaje iniciático en la novela, pero no las identifica con las tres partes que la componen, según lo aquí propuesto. Para ella, el descenso simbólico es al pozo del jardín (“*regressus ad uterum*”) y ve un segundo en la incursión a la casa abandonada (‘vientre maternal’) de la segunda parte; no identifica los elementos que caracterizan la ciudad como inframundo y a su dictador de madera como la gran prueba que debe soslayar el niño. Asimismo, cree que el ascenso se encuentra en la escena final en la isla del río, pasando por alto las implicaciones semánticas de la montaña, donde acaecería más bien esta fase de renacimiento. *Vid.* Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 268.

¹⁷⁴ Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973, p. 109.

sonrisa, don Zana fungirá como el agresor del relato porque sus acciones egoístas perjudican a los demás: “bailaba sobre las mesas y los ataúdes”; asustaba “a las gentes que vivían en los áticos y en las buhardillas”; “rompía los floreros con su mano y se reía de todo”; “Muchos probaron su seca bofetada de madera”; a la hija del frutero le hacía creer “que la quería” (p. 94) y un beso suyo la mató de amargura. Esta introducción inmediata del antagonista crea ya una relación de oposición entre él y el protagonista, quien había dominado la atención en la primera parte.

La entrada de Alfanhuí a la urbe se narra a partir del segundo capítulo. El río que atraviesa delimita la frontera entre el campo que abandona y la ciudad; ésta, en una visión aún lejana, parece alegre y colorida pero, en la proximidad, ofrece un aspecto sombrío y gris, por lo que refleja miseria y alegría a un tiempo. El Manzanares es entonces una suerte de umbral hacia el inframundo al que ingresa cuando cruza el puente durante el atardecer –momento limítrofe–, por ello se dice que el niño llega a Madrid por “una carretera con arbolitos [que] bajaba al río. Al otro lado del río, la ciudad” (p. 97).

En un orden dialéctico de los segmentos –Ortega lo llama “regulación”–,¹⁷⁵ después de la presentación del villano y la entrada del héroe en su reino, el tercer capítulo los reúne. Este primer encuentro abarca las acciones respectivas del agresor: interrogatorio, obtención de información y engaño. Al ser nuevo en la ciudad, Alfanhuí es cuestionado por don Zana sobre el motivo de su estadía en Madrid (“¿Qué haces tú aquí, niño pálido?”), su nombre (“¿Cómo te llamas?”, p. 103) y ocupación (“¿Tienes oficio?”, p. 104). No responde a la primera pregunta –que en algún momento el lector se hace también–, pero contesta las otras dos con toda seguridad. Turbado por la evidente superioridad del niño, que amenaza con desmentir su falsa condición (“¿Pero dónde esta tu mano? Esto no es una mano.”, p. 104),

¹⁷⁵ Vid. Ortega, *art. cit.*, p. 628.

la marioneta trata de ganar su simpatía haciéndole creer que son semejantes (“Tú me gustas porque eres como yo”, p. 119), cuando en realidad son opuestos y deberán enfrentarse más adelante. Al aceptar su compañía, Alfanhuí aporta cierta complicidad en el engaño.

En este punto las industrias anteriores dejan lugar a las andanzas. De actuante Alfanhuí se convierte ahora en testigo, a veces de la mano de don Zana como guía y otras por iniciativa propia. El villano le enseña sitios que exponen la cara triste y miserable de Madrid (la estación de tren, el absurdo almacén de ruinas y el grotesco circo gitano), en tanto que el héroe descubre historias de vida que revelan el verdadero valor de la ciudad en sus habitantes y en su pasado (la señorita Flora, doña Tere o la vieja casa abandonada). Esta pasividad, en contraste con la primera parte, se ha entendido a guisa de influencia dañina de la urbe sobre la creatividad de Alfanhuí. No obstante, emplea en su andar una mirada activa que percibe lo oculto por el olvido, así como por la capa de apariencia y artificio impuestos por la marioneta. La tercera parte fuera de la ciudad se mantendrá también en esta línea. Resulta improcedente juzgar “la inutilidad, la ociosidad, la gratuidad”¹⁷⁶ de los sucesos presenciados en Madrid, pues el ambular ciudadano no es un simple “vagabundeo” sino el recorrido de un submundo que brinda un nuevo aprendizaje en cada uno de esos hechos en apariencia gratuitos. El cambio de las industrias por las andanzas sigue la evolución del niño como héroe introspectivo, cuyas aventuras se interiorizan progresivamente para conducirlo a un triunfo íntimo.

No podrá enfrentarse al agresor hasta que afirme su identidad en la superación de una prueba muy personal. Puesto que don Zana ha tratado de asimilarlo a él, debe reencontrarse consigo mismo y con la herencia de las enseñanzas de su maestro en la casa abandonada. Ahí se topa, en medio de la oscuridad y el paso del tiempo, con un espejo en el

¹⁷⁶ Risco, *op. cit.*, p. 210.

que se reconoce en primera y en tercera persona: “¡’Qué antiguo soy!’ se dijo y sonrió” (p. 125), de cerca; “—¡Alfahuí, qué antiguo eres!” (p. 126), de lejos. Este acto de auto-reconocimiento, sumado al hallazgo involuntario de la herencia que hubiera recibido de su preceptor (“Tampoco sabía Alfanhú que todos los libros de aquel mismo abate Spallanzani le habían sido legados por su maestro y habían ardido en la casa de Guadalajara”, p. 126), representa el descubrimiento de un tesoro figurado, “oro oculto” como la miel dorada que encuentra dentro del clavicordio (p. 127). La recompensa que ha ganado tras “la exploración de la sombra y de las sombras del pasado”,¹⁷⁷ así como de su propia sombra personificada en don Zana, su doble y contrario, es justamente la autoafirmación de su cualidad heroica.

Nombrado caballero por una niña (“¿Eres el caballero Zarambel?”) en señal de que ha cumplido esta prueba,¹⁷⁸ el niño pálido está listo para triunfar sobre el tirano. Don Zana recibe el castigo de una muerte tan artificial como él tras su fechoría última de profanar la tristeza de la gente con su espeluznante risa el día de carnaval: un simple muñeco roto, tan sólo quedan astillas y trapos de él luego de su triste reinado. Sin embargo, en esta experiencia límite Alfanhú actúa con ira porque la compañía malsana del muñeco le significa una revelación personal: de él “aprende la violencia y descubre su proclividad a ella”,¹⁷⁹ lo cual indica que su verdadero enfrentamiento ha sido consigo mismo. La marioneta es entonces su adversario y complemento, pues además su efecto dañino era el

¹⁷⁷ Gullón, *op. cit.*, p. 103. Este episodio es para él “otro rito iniciático” independiente después del descenso a las raíces del castaño.

¹⁷⁸ Nancy Allen escribe algo similar: Tras el “encuentro con el pasado” tal vez “haya adoptado algunos rasgos de caballero andante, que le permiten un capítulo más adelante luchar contra Don Zana”. [Nancy Allen, “Alfanhú y su cartilla intacta”, en: *Revista Hispánica Moderna*. Año xxx, núm. 2 (1964), p. 132.] // Por el contrario, Risco cree que esta frase es “absolutamente falsa en su proyección mítica, ya que no puede haber nada menos heroico que Alfanhú en tales momentos. Confirma la pura simulación y alienación en que han caído personaje y circunstancia”. [Risco, *op. cit.*, p. 213.] De acuerdo con Risco, la alienación de la ciudad invade al niño y esteriliza su creatividad artística.

¹⁷⁹ Gullón, *op. cit.*, p. 101.

mal necesario en el aprendizaje del héroe para estimularlo a superarse. La huida del submundo es el paso inminente, pero antes padecerá también la persecución de su propio remordimiento por haber matado, quedando ciego y al abandono de su tacto.

Superada la prueba del descenso, prosigue un ascenso simbólico a la montaña, que aniquilará en él lo mundano para hacerlo renacer. Hostil y protector a un tiempo, este lugar conlleva un significado edificante al ser ideal para el retiro en el que el iniciado pueda purgar su pasado: “Meditación, elevación espiritual y santificación van unidos a montañas mágicas”.¹⁸⁰ Este episodio en la montaña remite al pasaje del *Libro de Buen Amor* donde el arcipreste, aprendiz en las artes amatorias, conoce la pasión salvaje de las serranas. Muy por el contrario, el trance montañés de Alfanhúí obedece a un fin espiritual y no erótico, de tal forma que las indómitas serranas que guarecen del hambre y del frío al arcipreste a cambio de sus favores son sustituidas aquí por una tímida niña con el mismo nombre de Trotaconventos: Urraca, aquí no vulgar mensajera sino alegoría solemne de la “pájara vieja” que atestigua y guarda celosa memoria de los hechos trágicos, al igual que de “las historias de los muertos” (p. 143). Entre éstas, Urraca promete conservar las de Alfanhúí, quien despojado de su condición mundana es un muerto simbólico: “—Oye, yo sé muy bien tus historias; cuando nadie se acuerde las sabré yo sola y no se las contaré a nadie” (p. 149). La inversión paródica de los contenidos aumenta al asociar el contexto de ambos fragmentos: mientras que el carnaval antecede la necesaria huida de Alfanhúí a la sierra, don Carnal se presenta después del contacto con las serranas para ser vencido, sólo temporalmente, por doña Cuaresma. Pese a que las anécdotas siguen intereses muy disímiles en sus respectivas obras, la función que desempeña el tránsito por la montaña castellana las aproxima: ser víctima de la lujuria ajena también conlleva una etapa

¹⁸⁰ Susana Camps Perarnau, *La literatura fantástica y la fantasía*. Madrid: Mondadori, 1989, p. 58.

purgativa para el arcipreste, quien enseguida decide visitar el santuario de la Virgen del Vado. La relación es pertinente porque Sánchez Ferlosio envuelve su novela en las palabras del arcipreste de Hita, que sirven de epígrafe principal: “Sembré avena loca ribera de Henares”.

Después de afrontar las inclemencias invernales de la región alta junto a los serranos, el héroe renace al mundo cuando alcanza la llanura en primavera: “maduro para volver al mundo normal, el iniciado ha de encontrarse en un estado similar al del recién nacido”.¹⁸¹ Si subió a la montaña afectado por el rojo de la violencia en la sangre falsa de la marioneta, lo primero que encuentra al bajar es el rojo del alegre bosque del gigante Heraclio, el mismo rojo de la muerte que da vida en la sangre del horizonte. El conocimiento al que se inicia el pequeño es así el de un mundo que celebra la diversidad en contra de lo unívoco.

Una vez atravesado este difícil periodo de purgación en el que enfrenta una cara solemne y sobria de la naturaleza, Alfanhúí deberá reencontrarse con su origen para consolidar su nueva vida. Por ello emprende una búsqueda más para conocer a su abuela paterna en Moraleja, la cual representará otro donante en su trayecto. En consecuencia, su primera función es someter al héroe a una prueba, en este caso el abandono de su oficio. La reacción de Alfanhúí es positiva, ya que cede a todas sus condiciones y se convierte en boyero de animales jubilados y venerables que, irónicamente, serán sus guías en esta fase reflexiva de su aprendizaje. La fiebre fértil con que la señora empolla huevos de aves y reptiles por igual (lo celeste y lo terreno), también servirá para criar al niño con ojos de pájaro en esta etapa de su formación; de ahí que Alfanhúí comparta el lecho con la anciana. Las siete arcas que ella abre y reorganiza cada noche son un enigma para él, pues sólo logra

¹⁸¹ Campbell, *op. cit.*, p. 17. //

captar el sonido y el color de las cosas que contiene. Con el cumplimiento de sus nuevas labores, el héroe se hace merecedor de uno de los objetos de las arcas a través de las botas del abuelo que la vieja le obsequia, único secreto ‘arcano’ del que tendrá noticia, por lo que es posible suponer que las demás guardan igualmente recuerdos familiares. Por tanto, la superación de esta prueba de medida funciona a guisa de reencuentro con el pasado familiar.¹⁸²

Durante su estancia en la montaña, Alfanhú experimentó una transfiguración que lo desnudó de lo material para que pudiera desarrollar la luz de su mirada interna. La renuncia a su oficio original está en conformidad con este tránsito ocasionado por la lucha con don Zana, pues deja a un lado la espontaneidad de los experimentos industrioses para acogerse a la sabia contemplación de la naturaleza. Si el espacio destinado a las industrias con las que aprendió a manipular principios de vida era un jardín: “Lugar natural ordenado por el hombre, el jardín es la naturaleza cercada, símbolo de la consciencia frente a la irracionalidad del bosque y de la selva”,¹⁸³ en cambio, el primer sitio que encontrara al bajar de la montaña fue precisamente el bosque rojo, síntesis de libre vitalidad. Esta evolución explica que la tercera parte esté regida por una lógica antipragmática, tal cual el tesoro inútil del que habla el gigante del bosque, Heraclio –un tesoro tan valioso que no vale nada porque no se puede vender–, el boyero “inútil” que dirige a bueyes “inútiles”, o los cazadores que no acechan ni una presa.

De acuerdo con este cambio progresivo, la iniciación de Alfanhú va más allá del arte del color: en realidad se inicia en el conocimiento de la armonía cósmica que existe

¹⁸² Según Breiner-Sanders, recibir las botas es “señal de su nuevo papel como adulto”, pero cuando acaba el invierno tiene que devolverlas. Asimismo, si se supone que Alfanhú pierde su infancia junto con su nombre al final, entonces esta señal sería muy prematura. [Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 274.]

¹⁸³ Camps Perarnau, *op. cit.*, p. 57.

entre vida y muerte. En su estadía con el maestro supo por primera vez del dolor de la muerte provocada por la intolerancia y la ira de la gente; con la destrucción de don Zana experimentó en sí mismo esa ira y el hecho de quitar la vida; el fallecimiento pasivo del honorable buey Caronglo le enseña “la dulce, casi alegre tristeza de la muerte natural” (p. 184).¹⁸⁴ En este punto sale nuevamente en busca de una sabiduría más y llega a Palencia para servir en la herboristería de Diego Marcos. La última prueba de Alfanhú consiste en captar la esencia de las cosas por medio de la intuición, que es su mirada interna. Según Breiner-Sanders, las reacciones intuitivas no convencionales de Alfanhú señalan su condición de niño, de la cual se iría despojando gradualmente.¹⁸⁵ Sin embargo, fuera de perder esa cualidad, la madura y ahonda en ella. Así es como, después de haber aprendido a transformar la naturaleza, ahora sólo debe observarla con el ojo limpio que refiere san Mateo: “Y se subía a los altos y miraba los distintos colores de la tierra y lo que era arenoso o calizo [...] y otras infinitas condiciones que hacían la tierra varia y difícil. Pero Alfanhú entornaba los ojos para ver todo esto, porque acertaba mejor por gracia y por instinto, que poniéndose a considerar” (p. 194).

El estudio intuitivo de las plantas secas coloca a Alfanhú ante un refinado tipo de muerte: aquella que remite a la vida. Con esta muerte integradora, la cuarta en su experiencia, nuestro protagonista alcanza la comprensión total de la naturaleza en su dinámica de renovación y, por tanto, un conocimiento profundo sobre la vida según el cual todo “complementario [...] tenía, a su vez, un contrario”. De ahí que, “donde mejor se conocía los verdes, era en sus secos” (p. 197); el verde como alusivo a la vida que no sólo

¹⁸⁴ Gullón incluye esta constante presencia de la muerte entre su lista de motivos ‘estructurantes’. También advierte que en cada una de las tres partes hay una muerte relevante: “Muerte y violencia asociadas en los dos primeros casos”, el maestro y don Zana, a diferencia de la muerte natural de Caronglo. [Gullón, *op. cit.*, p. 103.]

¹⁸⁵ *Vid.* Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 264.

puede entenderse mejor a través de su opuesto, por medio de “el espejo mortal de lo que vive” (p. 198), sino que además se complementa en él. En palabras de Nancy Allen, “para Spallanzani y Alfanhúí, el estudio de la muerte es un modo de entender la vida”.¹⁸⁶ Más significativo aun, la mirada vegetal que se instala en los ojos de pájaro de Alfanhúí opera en él una metamorfosis interior que lo convierte metafóricamente en aquel ‘pájaro vegetal’ que creara junto con su maestro. La profundidad de esta nueva adquisición primero lo absorbe hasta alejarlo de los recuerdos de su vida anterior, pero finalmente incorpora sus antiguas industrias prácticas con las contemplativas porque el cometido de su trayecto iniciático es aprehender la ambivalencia del mundo que le rodea.

La última y máxima sabiduría de Alfanhúí es tan íntima que se vuelve incomunicable y lo confina a la soledad. Al igual que la extraordinaria novedad de los pájaros vegetales no tuvo cabida en una sociedad obcecada y gregaria (que se ha mostrado “más sensible a los escándalos que a los abusos”)¹⁸⁷ tras la culminación de su aprendizaje el héroe se retira del mundo hacia una isla en medio del río (“Aquella tierra estaba lejos de todas partes”, p. 200).¹⁸⁸ En este orden de ideas, llama la atención el simbolismo de la isla flotante: “Lugar solitario de encuentro con las realidades e inquietudes íntimas, la isla flotante en el mar es el emplazamiento idóneo para el encuentro espiritual con uno mismo”.¹⁸⁹ Una parvada de alcaravanes se acerca mientras Alfanhúí llora bajo la lluvia movido por la nostalgia; las aves se alejan con el sonido de su nombre cuando el cielo se

¹⁸⁶ Allen, *art. cit.*, p. 134. // Si la muerte no posee un sentido negativo sino integrador respecto de la vida, complemento más que polo opuesto, no es posible coincidir con Sanz Villanueva cuando anota: “La muerte forma parte de la vida, pero la vida no es muerte”. [Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 50.]

¹⁸⁷ Danilo Manera *apud* Roas, *art. cit.*, p. 11. Manera alude con ello a la crítica frecuente de Sánchez Ferlosio en su obra ensayística sobre la opinión de masas.

¹⁸⁸ En su artículo de la relación entre Alfanhúí y la picaresca, Pérez-Magallón opone este final en el río con el nacimiento de Lazarillo de Tormes: “lo que era el principio es el final, lo que era bautizo deviene pérdida del nombre”. [Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 175.]

¹⁸⁹ Camps Perarnau, *op. cit.*, p. 58.

abre en luz para mostrar el arcoíris. Si por un lado aparenta ser despojado de su nombre, por otro pareciera haber encontrado su nombre auténtico, íntimo e incommunicable como el de las hierbas: “Porque el nombre que se dice, no es el nombre íntimo de las hierbas, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir”; siendo los ojos y el corazón que mejor lo conocieran los de su querido maestro. Si el llanto delata la melancolía por el tiempo pasado junto a él, el arcoíris denota el éxito de su empresa.

La indeterminación de esta escena ha propiciado múltiples interpretaciones. Para la crítica que se ha inclinado hacia el sentido negativo, Alfanhú pierde su nombre y junto con él su infancia¹⁹⁰ o su autenticidad creativa, para ser reducido a las convenciones sociales de la realidad. No obstante, si su recorrido implicara el mito de la pérdida de la infancia se trataría de un rito iniciático común a todo integrante de la sociedad, tal y como defiende Breiner-Sanders: “para concederles a los neófitos la aceptación e inclusión en la colectividad más numerosa de los anteriormente iniciados [...]”.¹⁹¹ Esta visión supondría un proceso compartido por todos los miembros de un grupo con una finalidad de pertenencia e integración (acceder a un bien colectivo), cuando en realidad Alfanhú se configura desde el primer capítulo como un ser singular, el héroe que se adentra en un saber no asequible a cualquiera: “un conocimiento marginal en la sociedad pero de raíces más hondas”.¹⁹² Por ello la culminación de su sabiduría lo aísla.

¹⁹⁰ “El nombre de Alfanhú es su propia infancia y ésta termina cuando los alcaravanes se van del niño, llevándose, con el grito, su nombre”. [Villanueva, *op. cit.*, p. 48.]

¹⁹¹ Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 263.

¹⁹² Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 165.

En caso de representar la resignación del niño ante las convenciones sociales que supone la vida adulta, deberíamos reconocer que presenciamos la narración de un fracaso y no es a este punto a donde nos lleva el texto, pues las industrias y andanzas se muestran como pruebas satisfactoriamente soslayadas. Desde una perspectiva de crítica social, Rosa Taberero coincide en que “el protagonista lucha entre la realización de la personalidad y la sumisión a las reglas establecidas”,¹⁹³ pero fracasa al madurar; no pasa por alto la indefinición del desenlace, mas con la salida del sol y el arcoíris cree que: “Quizás otro niño pueda lograr en un futuro muy lejano lo que no ha conseguido Alfanhú: rebelarse y cambiar la sociedad”.¹⁹⁴ Sin embargo, no hay “otro niño” ni Alfanhú es ‘un niño’ sino un héroe cuya trayectoria consiste en escuchar, observar, aprender; sus acciones no tienen intención alguna de rebeldía o cambio social, sino de enriquecimiento interior.

En dirección contraria, para otros críticos la aparición del arcoíris simboliza esperanza, la exaltación del libre espíritu infantil, incluso el reencuentro de la inocencia más prístina o de la iluminación espiritual.¹⁹⁵ Final ambiguo, en consecuencia, si ninguno de los dos sentidos es claro; o final ambivalente, si ambos están presentes para

¹⁹³ Taberero, *art. cit.*, p. 122. // Fernández Serrato coincide en apreciar “el conflicto entre un alma rebelde que se quiere diferente, Alfanhú, y la sociedad de los adultos o, si se prefiere, la sociedad estatuida”. [p. 41.] // Para una perspectiva análoga, *vid.* Salgado, *art. cit.*, p. 146.

¹⁹⁴ Taberero, *art. cit.*, p. 128.

¹⁹⁵ Dando por hecho que el aprendizaje de Alfanhú consiste en una ‘Historia’ marginal española (la versión que correspondería a los vencidos de la guerra civil), Overstreet concluye que el arcoíris puede ser “a hope for a new era for literature in postwar Spain, one in which freedom is possible through artistic means”. [Overstreet, *art. cit.*, p. 242.] // Para Reynolds la sabiduría final que encarna el arcoíris es la inocencia: “Wisdom [...] is the discovery of a new innocence, the recreation in adult life of child-like, but not childish, perceptions of the world”. [Reynolds, *art. cit.*, p. 223.] // Según Senabre y Sanz Villanueva, Sánchez Ferlosio “se propuso escribir una novela en que la infancia no fuese una prefiguración de la edad adulta, sino un estado con entidad suficiente por sí mismo”, en contra del protagonista niño como hombrecito de la novela paterna. [Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 53.] // Fernández Arias se refiere a una búsqueda personal del autor que sería por igual una proyección de la búsqueda surrealista del origen de la humanidad: “es su constante búsqueda y encuentro con él mismo, es el regreso a su estado de ‘inocencia’”. [Fernández Arias, *op. cit.*, p. 66.] // Curiosamente, Dario Villanueva también encuentra una intención autobiográfica, pero en el sentido contrario de que Sánchez Ferlosio estaría plasmando la pérdida de su inocencia infantil; la novela sería así “la autobiografía del ocaso de la niñez de su mismo autor que, en tercera persona, habla de sí mismo cuando era niño, cuando era ‘Alfanhú’, con la pretensión de agotar con su propia historia idealizada el tema universal de la pérdida de la inocencia infantil”. [Villanueva, *op. cit.*, p. 52.]

complementarse. Luego de observar que el aprendizaje del niño radica en entender la continuidad que existe entre elementos contradictorios dentro de la naturaleza, no podríamos hallar un final más coherente para esta historia que narra lo positivo sin excluir su correspondiente dosis de negatividad: del mismo modo en que no hay vida sin muerte, tampoco puede haber arcoíris sin lluvia. Por tanto, la culminación del viaje incluye la satisfacción del triunfo personal y la melancolía por lo que ha quedado en el camino.

3. LO MARAVILLOSO CARNAVALESCO

En las siguientes páginas nos ocuparemos de la configuración de mundo que inscribe este itinerario iniciático en el ámbito de lo maravilloso, es decir, en una diégesis donde el prodigio es fundamento de su composición en un espacio y tiempo determinados. Si regularmente los mundos maravillosos constituyen una unidad basada en el equilibrio de categorías complementarias bien definidas (bien/mal y ordinario/extraordinario), el de *Alfanhuí* nos ofrece una armonía más compleja que se cimienta en la (con)fusión de contrarios, en la ambivalencia regeneradora propia del carnaval a la que se debe el singular dinamismo de la narración.

Dentro del campo de lo cómico-serio, Mijail Bajtin estudió la trascendencia de la sátira menipea en la evolución de la literatura hasta nuestros días. Con una renovada actitud hacia la realidad en su interés por la actualidad viva y cotidiana, la menipea rechazaba o subvertía la tradición, creaba situaciones excepcionales y fantásticas que ponían a prueba una idea de trasfondo filosófico e involucraba la risa como principio estético. Entre las características principales del género, Bajtin señaló el desarrollo de una fantasía

experimental¹⁹⁶ en medio de oxímoros, rasgos utópicos y una variedad estilística que gustaba de intercalar géneros; todo contenido en una estructura básica de tres partes: la relativa a lo terreno, a lo sublime (Olimpo) y a lo infraterrenal.

En esta línea, consideraremos ‘literatura carnavalizada’ aquella que ha recibido influencia directa o indirecta del pensamiento carnalesco, cuya expresión literaria más importante en la antigüedad fue la sátira menipea.¹⁹⁷ Para dar razón de los juegos de contrastes de una obra tan ecléctica como *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, intentaremos demostrar que el estudio de la construcción poética de lo maravilloso descubre –en el rumbo de la menipea– una disposición carnalesca vertebrando “una combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y a veces de un elemento místico-religioso con un naturalismo de bajos fondos”.¹⁹⁸ La presencia de esa libre fantasía en compatibilidad con la vida cotidiana, la heterogeneidad de estilos, el recurso de oxímoros e imágenes contradictorias –grotescas inclusive– que se resisten a una significación unívoca, además de una división tripartita entre lo terrenal, el submundo y lo espiritual, nos lleva en su conjunto a plantear esta premisa prácticamente inexplorada en los estudios previos sobre la primera novela de Sánchez Ferlosio.

3.1 Realidad y fantasía

No hay crítico que haya pasado por alto que en *Industrias y andanzas de Alfanhuí* lo prodigioso convive con la realidad más ordinaria. Algunos privilegian lo primero con el

¹⁹⁶ De hecho, de acuerdo con Bajtin, la literatura fantástica sería el desarrollo moderno de la menipea. *Vid. op. cit.*, p. 192.

¹⁹⁷ Seguimos en este concepto a Bajtin: “Llamaremos literatura carnavalizada a aquella que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una y otra forma del folclore carnalesco (antiguo o medieval)”. [*Ib.*, p. 152.]

¹⁹⁸ *Ib.*, p. 162.

prejuicio ‘evasionista’ del ingenuo cuento de hadas;¹⁹⁹ otros se decantan por la segunda al reducir lo extraordinario a una simple proyección imaginaria, según lo cual “se siguen las líneas de lo que el niño piensa y sueña; se pinta lo que él quisiera que fuese una realidad que en verdad es cruel y triste”.²⁰⁰ En general, los estudios optan por abordar uno u otro plano sin analizar cómo se relacionan entre sí. Tampoco falta quien opte por hablar de la obra como un ‘híbrido’ de ambos en lo que pareciera una solución más inteligente: su género “se inscribe perfectamente en el realismo mágico, puesto que en ella los abundantes materiales extraordinarios se funden armónicamente con un mundo cotidiano y reconocible por el lector”.²⁰¹ El razonamiento que se sigue, sin embargo, tiene también los riesgos de una salida fácil: lo ordinario y lo excepcional se vinculan en la novela sin conflicto, lo cual la aproxima a lo maravilloso, pero definitivamente éste debe descartarse porque no le es dado involucrar un contexto de realidad cotidiana –aspecto ‘exclusivo’ de lo fantástico.

De entre las diferentes formas en que puede representarse un mundo maravilloso (extrapolación, yuxtaposición, superposición), en el texto de Sánchez Ferlosio identificamos aquella que más se aproxima a la frontera con lo fantástico: la superposición de códigos complementarios, es decir, la coexistencia no conflictiva de lo extraordinario con un código de cotidianeidad, ya que “lo maravilloso y lo real forman parte del mismo universo [...] se hallan en el mismo plano de existencia”.²⁰² Ambos poseen igual validez en

¹⁹⁹ Así se entendió en su recepción inmediata: “además de ser un libro para personas mayores, es un precioso libro para niños, un poco a modo de película de Walt Disney, movido y lleno de color lírico, en un aire de inocencia donde las leyes físicas son allanadas por la fantasía”. [Garciasol, *art. cit.*, p. 5.]

²⁰⁰ Salgado, *art. cit.*, p. 143. // Fernández Arias, en su interpretación surrealista de la novela lo extraordinario no es efectivo sino proyección de una realidad interior: “El surrealismo de las *Industrias...* está dado por el enfrentamiento –siempre sorprendente– de la realidad cotidiana con la realidad onírica”. [Fernández Arias, *op. cit.*, p. 77.]

²⁰¹ Roas, *art. cit.*, p. 27.

²⁰² Ana María Morales, “Lo maravilloso y los límites de la realidad”, en: Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 22.

el mundo ficcional, pues “un sistema nunca excluye a otro, aunque se encuentren en total desacuerdo”,²⁰³ si bien se desenvuelven de modo distinto en cada una de las tres partes de la obra. Dicha variación se expresa en un aumento progresivo de la veta realista que ha sido interpretado de las más diversas formas: desde denuncia de la represión social en “el sometimiento de la fantasía a la razón”²⁰⁴ hasta desaprobación repentina de la esterilidad de lo fabuloso por parte del autor.²⁰⁵ Mas lo maravilloso de ninguna manera se diluye con la creciente presencia de lo cotidiano, sólo se transforma; como diría Brooke-Rose, “the techniques of realism, when invading the marvellous, have a very curious effect”, similar al de la ironía –por demás, también contenida en la novela–, mas “the presence of the marvellous is too pervasive”.²⁰⁶ El prodigio cambia “en relación con cada etapa vital del niño”,²⁰⁷ por lo que de las maravillas explícitas se pasará a las implícitas en la naturaleza, al descubrimiento de los extraordinarios misterios de lo ordinario.

En vez de remontarse a un lugar lejano o inexistente, la historia se desarrolla en una geografía referencial: Alcalá de Henares, Guadalajara, Madrid, Moraleja y Palencia. A través de este realismo tópico se crea una experiencia del espacio que difumina los límites entre lo tangible y lo emocional en un entorno poetizado, ya sea por lo extraordinario en sí o por la mirada del narrador. El regionalismo –lejos de limitarlo– configura el prodigio

²⁰³ *Id.*

²⁰⁴ García-Viñó, *op. cit.*, p. 103.

²⁰⁵ El niño perdería así su libertad e inocencia al entrar de lleno en esa “realidad amarga y desesperanzadora”. [Salgado, *art. cit.*, p. 146.] // “Lo maravilloso se queda atrás, por tanto, prendido en la niñez que se le escapa. Alfanhuí se defiende como puede del creciente imperio de lo real cuidando de ver la mayor parte del mundo de lejos y de no hacer nada útil”. [Risco, *op. cit.*, p. 217.] // En el otro extremo está la opinión de Chozas: a media escritura, Sánchez Ferlosio se habría dado cuenta de que madurar como “un escritor respetable” significaba elegir el realismo: “El narrador decide madurar junto al personaje, lo que se deja notar estilísticamente por un aprecio cada vez mayor al realismo. En este punto de la redacción de la obra, el autor no quiso volver a empezar, rehacerlo todo para unificar el estilo, sino que consideró oportuno mantener esa apreciable evolución interna del estilo, que además corría paralela al final de la infancia del personaje”. [Chozas, *art. cit.*, s/p.]

²⁰⁶ Christine Brooke-Rose, *A Rethoric of Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 254.

²⁰⁷ Risco, *op. cit.*, p. 191.

estéticamente y se aúna a los sitios naturales “preferidos por la fantasía”, los cuales cuentan con un significado particular en las diversas etapas del viaje prodigioso: “la *cueva*, el *subterráneo*, el *río o lago*, el *bosque*, la *montaña*”.²⁰⁸ Hay un interés especial en poner de relieve el carácter local con que ha sido concebida la trama, manifestado ya en la dedicatoria que acompaña el epígrafe de Juan Ruiz y con la que se describe la obra de manera general: una “historia castellana y llena de mentiras verdaderas”.²⁰⁹ De algún modo, esta paradójica afirmación parece apuntar “hacia un deseo del autor de hacer ver al lector que debajo de toda esa fantasía hay un fondo real”.²¹⁰

El prodigio sucede entonces en un ámbito de cotidianidad, mas sólo es accesible/visible para unos cuantos al principio. Así lo demuestra la preocupación del niño y el gallo por que la madre no participe de lo extraordinario: “Cuando venía la madre, el gallo se escondía porque no querían que ella supiera que un gallo de veleta hablaba” (p. 21). Algunos críticos ponderan que esta restricción se debe a la edad adulta de la mujer, ya que la fantasía sería privativa de la visión infantil.²¹¹ No obstante, el maestro es un adulto que comparte las maravillas por igual; en consecuencia, éstas se reservan sólo para los iniciados. Cuando lo extraordinario cruza la frontera de este margen, la gente común también lo atestigua pero reacciona con espanto y rechazo según acontece ante los experimentos coloridos del maestro disecador y su aprendiz.. Dado que muchos entienden por fantástica toda narración que genere un efecto en el ánimo de los personajes, el que

²⁰⁸ Camps Perarnau, *op. cit.*, p. 56.

²⁰⁹ La dedicatoria, según declarara después el autor, se dirigía “a su mujer de entonces, Carmen Martín Gaité”. [Roas, *art. cit.*, p. 38.]

²¹⁰ Tabernero, *art. cit.*, p. 125. Más adelante: “se podría decir que el espacio es el eje básico de la obra, es el elemento que permite comprender el trasfondo de la historia”; se refiere a un trasfondo social, por supuesto. [*Ib.*, p. 126.]

²¹¹ “Así se afirma (se desprende del relato) que hay aspectos del mundo físico en que se desarrolla la novela que sólo pueden ser perceptibles para un niño [...] o para un artista (el narrador)”. [Risco, *op. cit.*, p. 194.] // Para sostener que la fantasía simboliza el estado infantil, Roas opina que algunos adultos participan de ella porque “viven en armonía con el mundo natural”. [Roas, *art. cit.*, p. 34.]

haya quienes “se horrorizan (o podrían horrorizarse) ante lo que se describe en la historia” ha bastado para que se afirme que se trata de una novela de ese género. Entonces los pájaros vegetales supondrían una “invasión del terreno prohibido que había hecho tambalear por unos instantes los cimientos del edificio racional, invasión que es en sí fantástica [porque] pone en entredicho la tautología de su mundo referencial y conceptual. Introduce la duda, la cual se transforma en espanto y miedo”.²¹²

Empero, ya en otro lugar asentamos que es precisamente la reacción de una mirada sorprendida la que suele registrar el carácter inusual de la maravilla: antes de asimilar lo extraordinario como parte del mundo conocido, los personajes pueden demostrar admiración o asombro, dubitación o incluso miedo. No hay que perder tampoco de vista que el escándalo de los pobladores es previo a su conocimiento de los pájaros vegetales: “Alfanhuí y su maestro compusieron varios pájaros de adorno, con colores inusitados; pero los clientes se escandalizaban y no los querían comprar” (p. 67). Posteriormente, la maravilla de un ser insólito no cuestiona ni desestabiliza su código de realidad, ya que éste les proporciona los fundamentos culturales (la brujería, en este caso) que lo explican y habilitan su existencia. No es, por tanto, la transgresión de las leyes espacio-temporales o físicas propiamente lo que produce el repudio, sino el acto en sí de infringir las convenciones.

La mirada que registra el prodigio aquí no expone lo imposible, sino lo no deseable; exhibe la intolerancia al cambio, el temor a la diferencia. Esta construcción de lo

²¹² Mariano López, *op. cit.*, p. 63. Según su entender, esta vacilación fantástica se sostiene aunque no la comparta el lector –pues los hechos suceden objetivamente– debido a que: “Es el relato mismo quien crea su propia normalidad respecto de la cual los demás planos o personajes se ubicarán. Es él, o sus protagonistas, quienes decidirán qué es o qué no es lo fantástico dentro de su universo referencial”. [*Ib.*, p. 152.] // Por el contrario, para Roas no existe reacción alguna de los personajes ante el prodigio “los fenómenos prodigiosos son presentados como si fueran algo corriente”; en ello se basa para clasificar la novela como realismo mágico. [Roas, *art. cit.*, p. 27.]

maravilloso implica dos formas de percibir el mundo: una mirada sensible a lo extraordinario y otra que no tiene la capacidad de valorarlo positivamente porque es una mirada opacada por el miedo a la otredad. Asimismo, este pasaje marca una distinción entre singularidad y colectividad, entre iniciativa y norma, binomio que se desarrollará –ahondaremos en ello más adelante– en una relación ideológica entre individuo y masa.

En otros episodios las marcas de desfase se deben más bien al narrador. Esto es, en lugar de que los personajes indiquen la condición extraordinaria de los sucesos en un nivel contextual o diegético, el narrador se encarga de señalarla en el estadio de la maravilla referencial con palabras de asombro dirigidas al lector. Así evalúa al castaño teñido “como un maravilloso arlequín vegetal”, “el maravilloso experimento que a continuación se narra”, o da cuenta de la reacción sorprendida de maestro y aprendiz ante la “bandada ingrátida y maravillosa” de los pájaros vegetales: “se quedaron embelesados mirando aquel vuelo extraño”.

Si en Guadalajara la maravilla pertenece a una zona restringida, en Madrid está generalizada y se acepta incluso con indiferencia por sus habitantes. A nadie parece sorprenderle que un muñeco cobre vida por tener temperamento, mientras que las personas con anhelos reales son artificiales, como la señorita Flora. En esta ocasión, el relato: “No sacude a los objetos inertes de su letargo sino que transforma a los seres vivos en muñecos”.²¹³ Esa mujer dibujada vive la esperanza del amor, de la fertilidad y una vida feliz, en tanto que las personas ‘de verdad’ “chillaban y se movían en una vida vulgar y maciza, llena de chismes y de carcajadas” (p. 110). Si no viviera en un mundo de contradicciones (“Ésta [Flora] nunca parecía de verdad, porque tenía sombras contradictorias”, p. 110), hubiera cumplido sus sueños. Al no recibir la valoración de una

²¹³ López, *op. cit.*, p. 66.

mirada crítica, se enfatiza que la maravilla mueve aquí a una acción en lugar de a una reacción; es decir, interesa más exponer su consecuencia (enajenación de la ciudad) que su causa (los experimentos, en la primera parte).

En cambio, lo ordinario comienza a describirse desde una perspectiva de asombro. En ciertos episodios en la capital “da la impresión de que lo irreal anida como un pájaro imposible en el corazón mismo de lo real, sin que llegue a cubrirlo todo”.²¹⁴ La pensión de doña Tere, donde se aloja Alfanhú, aporta escenas en las que el contexto más cotidiano adquiere cualidades fabulosas cuando se realzan sus detalles estéticamente; tal cual las sábanas traviesas que revolotean como gansos al sol o la exótica arquitectura del edificio mismo.²¹⁵ Es notable la contrariedad que supone el que la animación de don Zana sea tomada con naturalidad por los madrileños, al tiempo que lo cotidiano se revela admirable ante la mirada de narrador y protagonista.

Cabe destacar que la enunciación depende de un narrador heterodiegético que se presenta omnisciente y objetivo: “distancia y enmascara las experiencias que pudieran tomarse como meramente subjetivas, y corrobora, ante el lector, los acontecimientos de la historia”.²¹⁶ Se ha dicho que esta elección de la voz en tercera persona deriva de una intención poética, pero en ninguna ocasión se ha asociado con la convención genérica de lo maravilloso, que precisa de la omnisciencia para confirmar lo extraordinario y dirigir la

²¹⁴ Risco, *op. cit.*, p. 196.

²¹⁵ “¡Cómo se dejaba engañar la luz por las sábanas y, entrando a las primeras, no podía ya salirse del resbaladero y se iba de tumbo en tumbo, como por una trampa, hasta el fondo, tan a su disgusto, por aquel patio sucio, estrecho y gris! Pero lo más bonito era cuando se abría la puerta del patio que daba al zaguán, y venía de la calle un aire que embocaba el patio y subía en tromba por él, arrastrando las sábanas, que empezaban a llamear hacia arriba, como un revuelo de gansos y parecía querían soltarse de los alambres” (p. 112).

²¹⁶ Francisco González Castro, *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*. Madrid: Pliegos, 1996, p. 81.

trama.²¹⁷ En consecuencia, estaríamos en primera instancia ante un narrador confiable según la terminología de Booth: “El narrador fiable (*reliable*) nos hace llegar la historia y los comentarios que ésta le merece como verdades que no hay razón para que sean cuestionadas”.²¹⁸

La voz narrativa trasluce incluso ingenuidad en la sencillez de “un estilo llano, claro, *casi* infantil”,²¹⁹ motivo por el que algunos han catalogado la novela como libro para niños. Las oraciones breves, al igual que el recurrente uso de conjunciones copulativas y diminutivos, sirven para que el narrador construya un perfil de narratario “asimismo falsamente ingenuo”.²²⁰ Al mismo tiempo, crea elaboradas metáforas y redes intertextuales complejas que niegan la supuesta llaneza del texto, alertando al lector sobre la existencia de diversos niveles de sentido que requieren de él el manejo de un repertorio cultural (conocimiento de canciones populares, obras literarias y pictóricas) y, por ende, de su participación activa.

Ya desde la asociación de los epígrafes, el lector atento se enfrenta al contraste entre el espíritu jocosos-erótico del *Libro de Buen Amor* y el halo espiritual-bíblico del Evangelio

²¹⁷ La voz “está determinada por el especial talento poético y fantástico de la narración”. [Villanueva, *op. cit.*, p. 51.] // “El lenguaje es altamente poético, por lo cual encontramos justificado que el autor no haya narrado en primera persona”. [Salgado, *art. cit.*, p. 143.] // Pérez-Magallón apunta que la voz en tercera persona tendría el único objetivo de enfatizar una intención paródica –como de hecho la hay– hacia la forma picaresca, pues al ser la sabiduría que adquiere Alfanhuí “opuesta al aprendizaje del pícaro, la inversión narrativa debía mostrarse desde el principio en la elección misma del punto de vista”. [Pérez-Magallón, *art. cit.*, p. 171.]

²¹⁸ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 175.

²¹⁹ Risco, *op. cit.*, p. 178. El contraste entre este fingido infantilismo y la compleja construcción metafórica revela para Risco una ambigüedad que pone “de manifiesto una vez más la vieja complicidad entre niño y poeta, niño y artista, en la elaboración de universos libres, gratuitos y maravillosos [...] que provocan la incompreensión airada del burgués filisteo y grosero”. [*Id.*] Esta opinión proviene de su lectura de la novela como apología del artista, mas aquí encontramos en dicho contraste una intención irónica.

²²⁰ *Ib.*, p. 177.

de san Mateo.²²¹ Mientras por un lado se entiende el significado trascendental del ojo del que habla el apóstol cual espejo del alma, por otro la “avena loca” del arcipreste –que siempre se ha asociado a la ‘libre fantasía’– se refiere al esfuerzo empleado de manera infértil por el personaje (dirigido hacia una dueña fuera de su alcance) y con cuya alusión Sánchez Ferlosio pareciera amparar de antemano las “locuras” de su ingenio ante posibles críticas. Si el primero nos ofrece la metáfora de un proceso interior-espiritual, el segundo proviene de una empresa exterior-carnal. Hallamos así un atractivo juego intertextual entre una perspectiva lúdica y otra solemne que se complementan. *Libro de Buen Amor* y Evangelio, don Carnal y doña Cuaresma, se vuelven entonces componentes esenciales en la representación de un mundo ambivalente: la historia colorida del niño de los ojos de alcaraván no se conforma sólo de luz y gracia, también del perfil de varias sombras.

A lo largo de la historia el narrador tiene pleno acceso a la perspectiva del héroe, la cual adopta en un aspecto más visual que introspectivo pues, al ser un personaje de acciones, su subjetividad es mínima.²²² No obstante, hay que decir que la simplicidad de esta enunciación focalizada es engañosa. Quien narra opta por mantenerse al margen de lo sucedido reservándose de hacer comentarios, pero paulatinamente se involucra en la

²²¹ De acuerdo con Risco, la cita del apóstol acentuaría el enfoque plástico de la obra dotándolo de un tono moral; es decir, tendría una doble función estética y ética. [*Vid.* Risco, *op. cit.*, p. 192.] // En la misma tendencia, Danald profiere que: “The use of a Biblical quotation as an epigraph lends to the work a serious, even didactic or moralistic note [...]”. [Ruth M. Danald, “Introduction” a: Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhui. A Translation with Critical Introduction of Rafael Sánchez Ferlosio’s Industrias y andanzas de Alfanhuí* by Ruth M. Danald. Pardue: Pardue University Press, 1975, p. 17.] En realidad es muy poca la atención que se le ha prestado a los epígrafes, en especial al de Juan Ruiz.

²²² Fernández Serrato asegura que, al focalizar la visión del protagonista, el narrador la recrea y la asume como experiencia vivida hasta subrogarla. En cambio, aquí consideramos que el narrador va evidenciando su propia subjetividad progresivamente. [*Vid.* Fernández Serrato, *art. cit.*, p. 37.] // Risco cree que la aparición abrupta de lo maravilloso se debe a esta focalización de la mente infantil de Alfanhuí: las acciones desde la visión del niño. [*Vid.* Risco, *op. cit.*, p. 176.] Sin embargo, la principal característica del género consiste en evidenciar su condición desde un inicio para establecer el consabido pacto de lectura de aceptación de lo extraordinario. // Por su parte, esta focalización le sugiere a Mariano López que la identidad del narrador es un Alfanhuí adulto, que habla en tercera persona para denotar un canto a lo perdido: “la figura del espejo, no es un yo, es un él, otro, fragmentación. Por eso al recordar aquello vivido, no puede hacerlo en primera persona”. [López, *op. cit.*, p. 72.]

recreación poética de los espacios hasta permitirse ligeras reflexiones que no siempre parece compartir con Alfanhú: “Cuando alguien muere, acaso su azulejo se caiga, se rompa en mil pedazos [...] Quizá venga repuesto el azulejo, quizá su hueco enjalbegado, años después” (p. 161). Su distancia inicial sobre los hechos relatados se revela “fingida” no sólo por esta sutileza, sino porque él mismo se ocupa de desmentir abiertamente la autoridad plena de su voz a pocas páginas del final: “Todas estas cosas y muchísimas más aprendió Alfanhú el tiempo en que estuvo en casa del licenciado Diego Marcos. Mas cuanto llegó a saber, deja de declararse en esta historia, porque tan sólo el mismo Alfanhú hubiera podido escribirlo” (p. 198).

Su condición omnisciente era falsa y la veracidad de toda la narración se expone a sospecha en cuanto cabe preguntarse, si su acceso a la información es restringido, cómo pudo saber todo lo contado, cuál ha sido su fuente y qué tan confiable es ésta. Por un lado, esta restricción a la última sabiduría del héroe es congruente con la cualidad íntima del conocimiento adquirido, mas por otro desestabiliza apostá la narración: todas las afirmaciones anteriores se vuelven relativas, lo absoluto queda abolido. Se transforma, por tanto, en un narrador no fiable, “suscita dudas en el lector [...] por su conocimiento limitado de los hechos”.²²³

En cuanto a tiempo, la ausencia de fechas anula la historicidad en la narración e inserta el *illo tempore* de lo maravilloso: un pasado legendario que se actualiza en el presente. La indeterminación va de la mano con las constantes referencias a las estaciones del año, los meses y las etapas del día, una “noción del tiempo cíclico de la vida natural y

²²³ Ballart, *op. cit.*, p. 175.

biológica”²²⁴ que da constancia de la transformación de Alfanhuí. De tal modo, las acciones lineales del protagonista pertenecen al tiempo cíclico del cambio y de la renovación, un tiempo carnavalizado “excluido del tiempo histórico. Transcurre según sus propias leyes carnales y absorbe un número ilimitado de cambios y metamorfosis radicales”.²²⁵

Como el tejido temporal de la abuela, el narrador va sumando las acciones: “Así echaba la abuela un día sobre otro y los tenía todos enhebrados en un hilo de ceniza” (p. 177). La trama avanza conforme con esta ilación acumulativa por episodios breves, ya que “no se debe contar mucho en un día, porque las historias se desvirtúan” (p. 178). Dentro de esta linealidad se incluye un ritmo que, tal cual apunta Mariano López, depende de si la acción transcurre en industrias y andanzas o en “aquellos momentos en los que el protagonista se sume en un embargo de los sentidos”.²²⁶ De ahí que durante la estadía en la casa del maestro se pierda la noción del devenir (ritmo corto), al contrario de cuando Alfanhuí regresa con su madre y se reinstala en la contemplación del tiempo pasado (ritmo largo) a través del recuerdo: “Alfanhuí dio la vuelta al reloj y la arena despertó de nuevo y se puso a dejar caer su chorrito. Alfanhuí volvió a ver el moverse de la arenita azul y le volvió a los ojos la luz menuda del tiempo pasado” (p. 80).

Sin obstar la imprecisión del tiempo maravilloso, la ambientación de la historia aporta elementos –un par de canciones–²²⁷ que permiten deducir que se desarrolla en el siglo XX, por lo que a Alfanhuí “le vemos recorrer el camino doble del tiempo y del espacio

²²⁴ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza, 1988, p. 29.

²²⁵ Bajtin, *Problemas de...*, p. 249.

²²⁶ López, *op. cit.*, p. 56.

²²⁷ “Silve las freía [pescadillas rabiosas] cantando un tango de Carlos Gardel. Siempre el mismo tango, que empezaba: *Adiós pájaro lindo...*” (p. 119); “A Galán, en el colmo de la alegría, le daba por echar para atrás la silla y el sombrero y engolar la voz y cantar. / ‘¡Caricias, chocar de besos...!’” (p. 174), de la zarzuela *Molinos de vientos* estrenada en 1910.

español contemporáneo”.²²⁸ Con mayor detalle, en la segunda parte el narrador se preocupa por enfatizar que el dominio de don Zana en Madrid se ubica en una época remota, sí, pero muy concreta: “Fue en aquel tiempo la historia de don Zana [...] Fue cuando había geranios en los balcones, puestos de pipas en la Moncloa, rebaños de ovejas churras en los solares de la Guindalera. Arrastraban sus lanas, comían la hierba entre los escombros [...] Entonces, entonces fue la historia de don Zana ‘El Marioneta’” (p. 93). Se ofrecen referencias generales con las que se da por hecho que el lector identificará fácilmente una época muy conocida y difícil de olvidar. En palabras de Risco, se integra “al narratorio en un contexto histórico también por él conocido, pero con respecto al cual ha de tomar, sin embargo, cierta distancia”.²²⁹ Esta insistencia para que –interpuesta una especie de complicidad narrador-lector– se contextualice con exactitud lo que acontece en la ciudad resulta muy sugerente porque evoca el primer periodo franquista. Este guiño no ha pasado inadvertido por la crítica: “algunas vagas referencias permiten situar la acción en una época contemporánea (tal vez, incluso en nuestra postguerra) y el ambiente del relato es, sin duda, actual”.²³⁰ De nuevo hay un afán por que el lector no se desprenda, en medio de la fantasía, de la realidad española. Tal como aduce Risco, al especificar un lugar y un tiempo referenciales el narrador motiva a hacer una lectura referencial: “reconocemos, pese a todo

²²⁸ Salgado, *art. cit.*, p. 145.

²²⁹ Risco, *op. cit.*, p. 185.

²³⁰ Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 45. Para sustentar su opinión, el crítico se apoya en la de Juan Luis Suárez: “coincide con nosotros en que parece ‘razonable situar la acción hacia mil novecientos cuarenta y pico’ (p. 34), pero habla también de un tiempo mítico”. [*Id.*] // “In its evocations of a curiously non-specific present time, *Alfanhuí* also refers to the (Civil War) past”. [Overstreet, *art. cit.*, p. 227.] // “Ante *Alfanhuí* aparece el inconfundible Madrid de la posguerra”. [Fraile, *art. cit.*, p. 129.] De hecho, profiere que: “Son las bombas de la guerra las que han doblado los hierros ‘como ramas’”, en alusión al puente del Manzanares por el que el niño se adentra a la ciudad.

el ropaje retórico con que lo viste, al ofrecernos signos, datos inequívocos de la gran paz franquista”.²³¹

La alusión a tal época se reitera significativamente en el pasaje de los bomberos de Madrid que, en vez de apagar incendios, realizan farsas heroicas: “sucedió siempre lo mismo porque era un tiempo de orden y de respeto y de buenas costumbres” (p. 131), tanto que ni siquiera el fuego amenazaba la tranquilidad de la gente y no había necesidad de luchar contra él. La exhibición ostentosa de este falso heroísmo se narra con tanta alegría y pomposidad que la exageración de esta valoración positiva termina ridiculizando semejante actitud; se crea un contraste irónico entre la sustancia de la expresión y la sustancia del contenido: “Lo que falla no es la descripción de las cosas, sino su valoración, su adecuado enjuiciamiento.”²³² Asimismo, la afirmación de paz se niega con el episodio inmediato en que don Zana fuerza a los habitantes tristes a convertirse en máscaras y fingir alegría. De la incongruencia entre el tono fársico-cómico de este segmento y el carácter sombrío del siguiente se crea una ironía situacional que desdice al primero.²³³

Si “toda comparación, toda referencia a realidades extratextuales compartidas y reconocibles, toda descripción o explicación detallada, constituyen tantas concesiones al lector, al tiempo que lo configuran como narratario”,²³⁴ más allá de un interlocutor, el uso de la ironía busca en el lector un cómplice. Esto se da de modo especial durante esta segunda parte y no en el sentido más llano del término –que tan sólo supone una inversión

²³¹ Risco, *op. cit.*, p. 186.

²³² Ballart, *op. cit.*, p. 331.

²³³ Risco también se percata de la ironía, pero para él es enunciativa; esto es, el efecto irónico dependería de la información que el narrador da por sobreentendida en el narratario, pero en nuestra perspectiva es situacional por el mecanismo de incongruencia entre los episodios. De una u otra manera, como él apunta: “Esta ironía que se plantea en el diálogo del narrador con el narratario [...] alcanza incluso claros niveles sociopolíticos”. [Risco, *op. cit.*, p. 186.]

²³⁴ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2001, p. 178.

de significados–, sino en el concepto de ‘ironía’ como una figuración creada por el contraste de elementos que chocan entre sí en “la forma de una contradicción, incongruencia o incompatibilidad que apunte a ideas y relaciones latentes, no inscritas, por consiguiente, en el texto”²³⁵.

La condición implícita del narratorio cambia entonces desde que en el primer capítulo se le incorpora en una alusión textual: “Donde se inicia al lector a la persona de don Zana” (93). La mención directa a la conciencia de un interlocutor apela a su atención y lo implica en la complicidad irónica de los siguientes episodios madrileños; de alguna manera, alerta al lector sobre la importancia que su participación tendrá en la constitución de un segundo nivel del discurso a través de lo que es ya en sí una ironía metalingüística porque evidencia la textualidad y, en consecuencia, el artificio del relato. Habrá quienes sólo lograrán ver “la inocente historia de la evolución de un niño” y otros que contribuirán a la formación de “una lectura connotativa ‘del decir’ junto a ‘lo dicho’”²³⁶ con la intención de mofarse de una realidad extratextual. La presencia de ambas significaciones es simultánea, por lo que se refuerza el espíritu ambivalente y lúdico de la obra.

La figura de don Zana es blanco principal de esta doblez. De apariencia jocosa y festiva, el narrador lo describe muy amablemente pero no oculta que sus acciones resultan perjudiciales y viles: “Otras muchas cosas, ninguna de buen recuerdo, hizo don Zana ‘El Marioneta’, tristemente famoso en Madrid” (p. 96). Con todo, quien narra se abstiene de hacer comentarios de valor al respecto; se encarga de que sea el propio personaje el que, en sus actos y breves diálogos, produzca la incongruencia semántica que expone su carácter

²³⁵ Ballart, *op. cit.*, p. 191.

²³⁶ Adriana J. Bergero, “Materia, naturaleza y utopía en *Industrias y andanzas de Alfanhui*”, en: *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*. Vol. IX, núm. 1 (II semestre, 1991), p. 19. Si bien ella no observa la presencia del discurso irónico, percibe esta diferencia de grados de lectura.

irrisorio. Por ejemplo, hay una clara ironía dramática en un diálogo de la marioneta, cuya declaración es contradicha por sus acciones arbitrarias e impositivas de modo que la necesidad y la ridiculez que sanciona en otros recaen sobre él mismo: “—¡Alfanhuí, niño pálido! —solía decirle don Zana—, la gente es necia y ridícula. Tú me gustas porque eres como yo” (p. 119). Encubierta en la ingenuidad que se ha construido anteriormente, la voz narrativa tan sólo es la mediación que habilita esta circunstancia con el objeto de “mover la animadversión del lector”²³⁷ hacia el muñeco a través de la burla encubierta. En este episodio, como en el de los bomberos, el narrador “está disimulando, no sus comentarios reales, sino su misma presencia como instancia interesada en el texto”.²³⁸

Sobre el desplazamiento del protagonista entre campo y ciudad suele ponderarse una oposición que estigmatizaría el artificio de la urbe en favor de la vida rural.²³⁹ De acuerdo con esto, detrás “de la fantasía, de la continua exaltación de lo vital y de la naturaleza, hay un reproche a la sociedad por su alejamiento de lo natural y por su falta de creatividad”.²⁴⁰ Claro que semejante opinión implicaría olvidar que el héroe exalta la manipulación de la naturaleza con sus primeras industrias y que, ya situado en una etapa contemplativa del campo, la creatividad es sustituida por la atenta observación porque es el turno de la naturaleza de transformar al protagonista. Hay en efecto un contraste entre las apariencias a que se encuentra sujeta la ciudad —espacio laberíntico— bajo la opresión de

²³⁷ Ballart, *op. cit.*, p. 321. Ballart refiere una coloración afectiva o finalidad específica de la ironía.

²³⁸ *Ib.*, p. 318.

²³⁹ Por ejemplo, para Sanz Villanueva lo rural se erige como “una opción salvadora frente a lo artificial de la civilización”. [Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 51.] Aun así, conforme avanza en su análisis, se ve conminado a conceder que: “Otros factores, no obstante, relativizan esa en apariencia clara apuesta por una experiencia no maleda”. [*Id.*] // Al respecto, Adriana Bergero pondera que la novela propone una utopía rural, en la que el hombre es transformado por el conocimiento de la naturaleza, pero ésta puede ser mejorada por él; sería “una exhortación a lo perfectible: cuando el industrial niño produce sus invenciones no hace sino mejorar la materia, encontrar para ella formas nuevas de desarrollo que le produzcan más alegría”. [Bergero, *art. cit.*, p. 28.]

²⁴⁰ Taberner, *art. cit.*, p. 124. // Darío Villanueva hace corresponder engañosamente la “oposición” campo/ciudad con la de fantasía/realidad para encontrar “el toque de crítica social que, siendo inherente a la picaresca como lo es, se echaría de menos a primera vista”. [Villanueva, *op. cit.*, p. 50.]

don Zana, y la cualidad totalizadora de la naturaleza; aquella, “vacía del ensueño que la amparaba”, parecía decir: “Yo no soy nada sobre los campos” (p. 133), por lo que Alfahuí recupera el sosiego hasta alcanzar los surcos. Sin embargo, la relación no es dicotómica, ya que uno y otro ámbito poseen aspectos tanto positivos como negativos; la diferenciación obedece más bien a la caracterización que cada lugar requiere para la evolución interior del héroe en un mundo que evade las totalizaciones.

Ahora bien, en medio de lo maravilloso feérico que se instala desde la primera acción del relato, las industrias en la casa del maestro sobresalen por ser maravillas instrumentales, pues se deben a la transformación artificial de la naturaleza por un procedimiento inventivo: son “fenómenos raros, pero no sobrenaturales, una realidad no explicada pero no inexplicable”.²⁴¹ Más adelante, la vuelta a la casa materna supone un regreso a lo ordinario, por lo que carece de prodigio y color. Esta ausencia se manifiesta en el espacio:

Alfahuí recordó el olor monótono de los guisados de su madre. Vio el puchero de barro de la leche con su capa de nata, espesa y amarillenta. Y las sillas de madera de pino, blancas de tanto fregarlas con estropajo. Los gatos dormitaban con los ojos entreabiertos, ronroneando sobre las baldosas calientes de junto al fuego. Corría alguna tijereta por las sartenes, colgadas en las paredes de la campana de la chimenea. Y todos los ruidos de la cocina componían como un hurgar de carcomas que subía por el artesonado hacia los techos oscuros. (p. 81)

Donde el fuego cocinara historias, guisa comida; en lugar de la silla viva del cerezo, las del hogar están desteñidas; el gato curioso que invadiera el sótano es sustituido aquí por gatos dormidos; la araña luminosa de la bóveda subterránea da paso a una simple tijereta en la campana de la chimenea; la música ancestral ha sido reemplazada por simples ruidos de

²⁴¹ Jacques Le Goff, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 2002, p. 17. // De hecho, Risco llega a hablar de una cercanía de las industrias coloridas con la ciencia ficción debido al “falso tono científico” con que se presentan. La exposición próxima al método científico sería paródica: para subvertir el pensamiento racional y “defender la libertad de invención, de creación, de la poesía”. [Risco, *op. cit.*, p. 194.]

cocina. La casa que le había ofrecido una figura paterna pertenece ahora al pasado, mientras que todo el peso de lo anodino lo contiene la casa de la madre. En ella, el peso del tiempo y de lo cotidiano acrecientan la melancolía que empaña la visión de Alfanhuí.²⁴²

Aunque el entorno le insinúa sus posibilidades, no hay más industrias para él porque “había echado un velo sobre sus ojos y había embotado el filo de su mirada y veía como un tonto todas estas cosas, como si ninguna industria quisiera ya venirse a la mente” (p. 85). Esta situación ha provocado duda sobre la efectividad de los hechos, ya que podrían estar narrados desde la imaginación de Alfanhuí. Si se sugiere que lo fabuloso está determinado emocionalmente por la capacidad creativa de la mirada: “¿Es entonces ese mundo *otro* mera proyección externa de un espacio interior [...] al niño? Tampoco disponemos de suficientes señales para deducir semejantes conclusiones sin falsear el texto. Digamos, sencillamente, que ambos, el niño y su marco, se determinan y reflejan mutuamente”.²⁴³ En efecto, las industrias maravillosas no son una proyección subjetiva, sino una realidad fáctica pero sujeta a la predisposición de la mirada adecuada –como quedara sugerido más arriba.

Uno de los episodios que ha suscitado más polémica al respecto es el que corresponde a la danza colorida y macabra de las sombras de los pájaros disecados en la habitación de Alfanhuí. El juego espectral es propiciado por el viento que mueve la llama de la lámpara, mas de pronto adquieren colores, ritmo y vida propia.²⁴⁴ Este baile de ribetes ancestrales se trata sin duda de una visión. De acuerdo con López, por ejemplo, el narrador

²⁴² Medardo Fraile ya lo había indicado: “la madre, ese personaje sin genealogía casi –se habla, de pasada, de los tíos maternos, viajeros en traje gris y el padre y su ascendencia es lo que importa–, representa en el contexto del libro la más repetida y mansa realidad, claustrofilia, inmovilidad, orden”. [Fraile, *art. cit.*, p. 133.]

²⁴³ Risco, *op. cit.*, p. 195.

²⁴⁴ [...] Luego desapareció el círculo luminoso de las visiones [...] cada vez más aprisa, y el salón se iba cerrando y se empequeñecía de nuevo *hacia la frente de Alfanhuí*” (p. 43). Las cursivas son mías.

“indica lo que no es más que un efecto de perspectiva, el cual transforma un espacio real, con ayuda de la imaginación, en otro fantasmagórico”.²⁴⁵ De tal modo se entendería como una alucinación focalizada, pero la prolongación asertiva con la que se describe la imagen autentifica su condición fabulosa y recibe una explicación insólita: “aquella música y aquellos colores venían de la otra parte, de donde no viene nunca el conocimiento de las cosas; traspuesto el primer día, por detrás del último muro de la memoria, donde nace la otra memoria: la inmensa memoria de las cosas desconocidas” (p. 43). Sin obstar la apertura interpretativa de estas palabras, la unión de elementos excluyentes (recordar lo desconocido) crea mediante paradoja una entidad maravillosa.

El espectáculo de esta visión maravillosa va de acuerdo con la teatralidad constitutiva del género, ya que consiste en una representación onírica. Cumple aquí el cometido de anunciar al héroe –al igual que al lector– el sentido que lo extraordinario tendrá en su viaje o en alguna de sus etapas futuras. En este caso, la danza espectral que reanima a las aves disecadas y a las plantas secas para entremezclarlas en un juego vario de sombras, luces y colores, es síntesis simbólica del principal atributo de Alfanhuí (ojos de alcaraván), de la ambivalencia carnavalesca de la naturaleza que ha de aprender (continuidad entre reino animal y vegetal, vida y muerte), de sus futuros experimentos (pájaros vegetales) y de su metamorfosis última a partir de la mirada vegetal que se instala en sus ojos de pájaro. También el revelador sueño que tuviera el maestro sobre la silla de cerezo luego de comer su fruto es un aspecto teatral de la representación maravillosa. Pese a tratarse claramente de un sueño, su naturaleza prodigiosa no mueve a duda porque su móvil es un prodigio en sí mismo (el fruto de una silla). Desempeña la función de explicar y darle significado a la silla sobre la que Alfanhuí se había sentado ya antes. Si ésta

²⁴⁵ López, *op. cit.*, p. 64.

contagió de hastío al viejo, la historia de su sueño indicaría que también ha contagiado al niño.

Respecto de la historia de la señorita Flora ¿es imaginada por Alfanhuí, mientras contempla la pintura deslavada (el niño “animó con su fantasía la pintura de una señorita melancólica asomada a un balcón”),²⁴⁶ o es verídica? La calidad ilusoria de este capítulo se sustentaría en su narración desde la perspectiva de la mente figural. Sin embargo, consideramos que las focalizaciones del narrador –que no traspasan la subjetividad del héroe, por demás escasa– no procuran poner en entredicho lo extraordinario en un mundo de por sí extraordinario. Expongamos parte del caso: “Alfanhuí bajó la vista a la fachada de enfrente y se topó con una ventana pintada. Pero ésta no era como las otras ventanas falsas [...] Con los brazos apoyados en el dintel de esta ventana habían pintado una señora. Esta señora estaba esperando marido. Tenía las carnes laxas y unos cuarenta y cinco años. Acaso esperaba desde sus quince” (pp. 108 y 109). Aunque se insistiera en aducir que el relato de la pintura animada no proviene de la perspectiva del narrador sino de un punto de vista figural asimilado, el discurso asertivo –que destaca por oposición a unas cuantas suposiciones del narrador: “acaso”– y, sobre todo, el contexto maravilloso en que se inserta el pasaje, admiten el prodigio.

Finalmente, la tercera parte se distingue porque en ella la abundante retórica de las descripciones acrecienta la imbricación semántica entre ordinario/extraordinario. El lenguaje figurado que sirve para dar vida a los significantes no referenciales, se usa aquí para enriquecer objetos abiertamente referenciales, por lo que se observa “un movimiento pendular de extrañamiento o de reconocimiento”.²⁴⁷ Se produce entonces una suerte de

²⁴⁶ Risco, *op. cit.*, p. 208.

²⁴⁷ *Ib.*, p. 222.

ambigüedad retórica –en términos de Risco– que genera duda sobre la naturaleza fáctica o lírica de ciertas animaciones. En este sentido, la pertenencia de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* a la literatura prodigiosa no estaría exenta de “impurezas”²⁴⁸ o intromisiones fantásticas debido a que “no logra encajar en el género de lo maravilloso con la suavidad que cabría esperar: es un hecho que, a medida que avanza la obra, van escaseando los elementos maravillosos, tornándose además confusos, dudosos, anecdóticos, mientras que la escritura cada vez se demora más en descripciones muy detallistas y de gran realismo”.²⁴⁹ Sin embargo, no sería pertinente hablar de vacilación fantástica porque el confuso empleo de tropos e imágenes poéticas que en ocasiones emborrona el significado se desarrolla en la descripción del espacio y no en el nivel de la anécdota, por lo que no debería tener repercusiones interpretativas en el devenir de la trama.

Mediante este procedimiento se expone la condición asombrosa de la naturaleza, reforzando así la configuración última de un concepto novedoso de maravilla: lo extraordinario contenido en lo ordinario. Pongamos por ejemplo: “Se oía el desperezarse de los inmensos caballos. Los caballos de la tormenta, que galopan por las cresterías y hacen el rayo con sus cascos. Los rayos rompen las cejas de los mascarones. Pero su mirada sigue impasible” (p. 145). Además de las explícitas (el árbol que atrapa los vientos o la fiebre fértil de la abuela), parece indicarse que hay una clase de maravillas que se hallan en el entorno común de este particular mundo animado: “la maravilla del mundo humilde de la

²⁴⁸ Chozas, *art. cit.*, s/p.

²⁴⁹ *Ib.*, s/p. Afirma que el libro es maravilloso y no fantástico porque “está más próximo a un cuento infantil que a una historia de terror”. [*Id.*]

experiencia ordinaria”.²⁵⁰ La ambivalencia carnavalesca se extiende así a la composición de la maravilla en esta correspondencia gradual entre lo trivial y lo excepcional.

A lo largo de la novela, la concretización de la metáfora (la sangre del horizonte), la hipérbole (el sueño profundo del padre de doña Tere), la analogía (frutos-huevos) y la personificación de entes materiales o animales son de los recursos más empleados en la creación de nuevos referentes. Por lo general, éstos se desenvuelven en un mecanismo de “información factual y conclusión que (lógicamente) la contradice”.²⁵¹ Esto es, primero se refiere un sentido en apariencia figurado que posteriormente confirma su condición denotativa. Por ejemplo, el relato del maestro disecador habla de un mendigo con piel seca y aterrada (“su carne era como la tierra del campo. Tenía su forma y color”, p. 33), lo cual se entiende en un inicio como expresión retórica de la resequedad ocasionada por la intemperie. Empero, la exposición a ésta se exagera al grado que, verdaderamente, la piel del hombre está hecha de tierra y le crecen plantas en lugar de cabello: es un hombre vegetal. Asimismo, como bien apunta Mariano López, la descripción de don Zana “El Marioneta” lo introduce a guisa de hombre cuyo apodo se debería a la chulería de su aspecto (“Era don Zana un hombre guapito y risueño, flaco y con los hombros anchos y angulosos”, p. 94), cuando en realidad se trata de un muñeco vivo.²⁵²

Por último, sin estar codificados como maravillas, hay pasajes que contribuyen a la construcción de este mundo fabuloso con la alteración de las relaciones lógicas mediante lo

²⁵⁰ Allen, *art. cit.*, p. 135. Las palabras de Allen se dirigen al espíritu científico del protagonista, que mediante sus experimentos expone lo extraordinario que radica en la sencillez de la naturaleza.

²⁵¹ Gullón, *op. cit.*, p. 98. // También lo apunta González, para él prueba de ‘fantasticidad’. [*Vid.* González Castro, *op. cit.*, pp. 87-91.] // Olmos lo denomina “suspensión de la figuración”: que “los planos figurados de comparaciones o metáforas sean asumidos literalmente por el narrador, fundiendo o confundiendo los dos planos de la imagen y violentando así, en mayor o menor medida, aquello que define al tropo como tal, su sentido traslaticio” [Olmos, *art. cit.*, p. 201].

²⁵² Es cierto que “hasta que no se nos dice que despertó un día, colgado en el polvoriento almacén de un teatro (p. 86), no sabemos (el lector) que realmente se trata de una marioneta, y que el mote o apodo describe exactamente la realidad”. [López, *op. cit.*, p. 66.]

absurdo y lo paradójico. Ambos generan una especie de sinsentido ‘carrolliano’ que se sirve de la lógica misma para socavarla y crear asociaciones inéditas: durante la primera parte, el caso de los ladrones que no roban o la flauta de silencio que sólo puede tocarse en medio del ruido; el tesoro sin valor por ser tan valioso o el boyero de bueyes inútiles, en la tercera. En los capítulos madrileños, el absurdo cobra mayor relevancia para contextualizar el carácter carnavalesco del lugar; ejemplos de ello son el baño *sui generis* de la pensión de doña Tere (una tina sembrada de coles con una cabra atada a la puerta, ansiosa por alcanzarlas), el guardia que cuida escombros o los bomberos que no apagan fuego. La mezcla inusitada entre estos elementos ayuda a reforzar la lógica insólita de la maravilla.

Estas y otras imágenes de lo extraordinario han suscitado en la crítica reminiscencias de la composición surrealista. En efecto, hay lazos perceptibles con el surrealismo, mas también con el impresionismo en las descripciones “al reflejar el perfil ilusorio de los objetos de una forma difuminada e imprecisa”,²⁵³ el paisaje es descrito no sólo enfatizando una cierta perspectiva de luz y color, sino también desde un ánimo que expresa así su subjetividad al más puro estilo de Azorín –al que el propio autor se acusara de haber seguido.²⁵⁴ Ya sea por el trastrocamiento de lo racional o por el particular empleo del color y las formas, *Alfanhuí* “aparece entroncado con aquellos movimientos vanguardistas extemporáneamente”²⁵⁵ sin decantarse del todo por uno u otro. Dicho influjo vanguardista de la imagen literaria se aúna al resto de sus varias singularidades para ofrecer

²⁵³ Ortega, *art. cit.*, p. 631. // Fernández Arias defiende la plena pertenencia surrealista de la obra, llena de imágenes “aparentemente inconvenientes” que enrarecen lo cotidiano; en consecuencia, lo extraordinario sería proyección ilusoria de una mirada subjetiva, con lo cual no coincidimos. [Fernández Arias, *op. cit.*, p. 77.]

²⁵⁴ Sánchez Ferlosio comenta sobre “*Alfanhuí*, donde no faltan ejemplos demolidores de ‘bella página’, como el capítulo XV. Hice allí lo que después más he aborrecido: algo como entre Azorín y Miró”. [Rafael Sánchez Ferlosio, “La forja del plumífero”, *art. apud* Roas, *ed. cit.*, p. 57.]

²⁵⁵ Risco, *op. cit.*, p. 153.

el renovado estilo por el que tantos en su época se sintieron atraídos y, al mismo tiempo, desorientados.

3.2 *Espíritu de carnaval*

Ya es de por sí una mixtificación carnavalesca la reunión de diferentes códigos literarios que dialogan para contradecirse y complementarse a un mismo tiempo en una relación paródica: la trayectoria del pícaro en la intitulación, los atributos del niño sabio evangélico y el eclecticismo del *Libro de buen amor* en los epígrafes. Los tres involucran procesos de iniciación muy disímiles (al hampa, el pícaro; al buen amor, el arcipreste; a la deificación, Jesús), pero coinciden en ser la narración de una vida; sólo que, a diferencia de la autobiografía irreverente del pícaro y la moralmente ambigua de Juan Ruiz, el evangelio relata una vida ejemplar en tercera persona y es su referencia la que guía el sentido luminoso de la historia. Alfanhuí se reviste así con la bonhomía del nazareno, la astucia inherente al pícaro y las dualidades del arcipreste.

A su vez, estas tres tradiciones en las que abreva la novela tienen raíces carnavalescas: la obra de Juan Ruiz, por supuesto, en su carácter lúdico y heterogéneo; la picaresca en su vínculo con el realismo grotesco; y, conforme con Bajtin, el evangelio mismo se remonta a esta fuente debido a la influencia de la menipea y del carnaval en la literatura cristiana antigua (evangelios, apocalipsis, vidas de santos).²⁵⁶ Esta multiplicidad de registros se conjuga con una importante mezcla de estilos y tonos narrativos por parte de un narrador que gusta de “jugar con extremos contrastes y en muy varios órdenes de cosas

²⁵⁶ “La narrativa cristiana (independientemente de la influencia de la carnavalizada menipea) también estuvo sujeta a la carnavalización directa. Basta con mencionar la escena de coronación-destronamiento del ‘rey de Judea’ que aparece en los evangelios canonizados”. [Bajtin, *Problemas de...*, p. 190.]

y de aspectos”,²⁵⁷ desde la prosa poética hasta un lenguaje claramente popular. En suma, todos estos elementos nos hablan de una composición ecléctica.

Asimismo –según hemos podido apreciar–, el contraste que se establece entre las maravillas y el entorno ordinario que las circunscribe caracteriza el mundo de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* como asombroso, pero a un tiempo melancólico y esperpéntico, ya que ese ámbito referencial aporta un trasfondo de violencia, intolerancia, miseria y tragedia, impregnado de ironía. Pese a narrar sucesos extraordinarios y coloridos, la historia mantiene por horizonte un contexto realista que va del detalle encantador en lo ordinario a la escenificación de la sordidez. En palabras de Gullón: “El espacio literario tiene composición ambigua, situándose en un plano que no es el del uno [fantasía] o el otro [realismo] de sus componentes, sino algo que los incluye y los trasciende”.²⁵⁸ Tal conjunción de planos instaura el ambiente propicio al carnaval. De hecho, las imágenes que ofrece uno y otro se desenvuelven de acuerdo con la estética de lo grotesco. Lo excesivo, lo bajo y degradado sobresalen en algunas escenas realistas desde los primeros capítulos (como aquel en que un gato entra a revolver los cadáveres mutilados del sótano) y despuntan en los pasajes correspondientes a Madrid (submundo de la historia), donde acaecen el espectáculo triste de la danza de los cíngaros, las carcajadas con que la mona corea las vulgares palabras de don Zana y la repulsión de las cucarachas implícita a la elegancia de los zapatos de charol; o, ya en la tercera sección, en los alcances naturalistas de la matanza de las ovejas despeñadas.

²⁵⁷ Risco, *op. cit.*, p. 184.

²⁵⁸ Gullón, *op. cit.*, p. 95.

Sin embargo, no debe entenderse que “lo grotesco y lo absurdo desplazan a lo maravilloso”²⁵⁹ gradualmente desde que aumenta el ‘realismo’ en la segunda parte. La imagería maravillosa que tantos autores han destacado por su encanto y candidez infantil también fundamenta su concepto en principios propios de lo grotesco. La fusión de la vida animal con la vegetal (los pájaros arbóreos o el hombre planta) no sólo se basa en las hipótesis de la complementariedad de las especies propuestas por el abate Spallanzani en su tratado fisiológico,²⁶⁰ sino que además responde al “juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos ‘reinos naturales’ en el ámbito natural del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas”.²⁶¹ Disolución de categorías que igual se aprecia en el aborto colorido o en la fertilidad de la vieja abuela, pues crean “imágenes [que] contienen los dos polos de la evolución, el sentido del vaivén existencial, de la muerte y el nacimiento”.²⁶²

La caracterización del héroe tampoco está exenta de la unidad de contrarios: Alfanhuí, niño sabio, constituye una imagen contemporánea del *puer senex*, imagen grotesca que implica contradicción y complementariedad. Más que crecer, Alfanhuí envejece emocionalmente sin dejar de ser joven. Junto con el aprendizaje que le significan sus experiencias y el testimonio de las ajenas, recibe un conocimiento profundo de la vida pero a la vez gana el peso del tiempo transcurrido: se trata del hastío que madura en los

²⁵⁹ Roas, *art. cit.*, p. 27.

²⁶⁰ Aunque Bergero indica esta relación [*Vid. Bergero, art. cit.*, p. 13.], la primera en reconocerla fue Nancy Allen, quien apunta que los principios del tratado fisiológico de Spallanzani, perteneciente a la biblioteca del maestro disecador, es fuente de las industrias de la primera parte: recreación artificial de procesos naturales; intentos de fecundar lo animal con elementos vegetales, y filosofía sobre la unidad esencial de la naturaleza en la observación de sus relaciones secretas. [*Vid. Allen, art. cit.*, p. 132.] También comenta que la tesis principal del libro del abate “es la pre-existencia del feto dentro de la hembra” [*Ib.*, p. 133.], pero no alude al potro abortado en los primeros capítulos como posible ejemplo.

²⁶¹ Bajtin, *La cultura popular...*, p. 35.

²⁶² *Ib.*, p. 52.

hombres su sabiduría. De ahí que en la tercera parte, donde se define su carácter contemplativo, haya una “complicidad niño-anciano”²⁶³ en su relación con la abuela y los bueyes viejos. En estos doce animales –doce como los meses del año–, se proyecta la exaltación de la vejez cual estado de sabiduría, especialmente en el más anciano, Caronglo.²⁶⁴

De entre todas, la descripción de don Zana destaca por su marcada ambivalencia: por un lado, es el alegre bailarín que bate chocolate con sus manitas de madera y se pasea mostrando su sonrisa de sandía; por otro, su baile es irreverente en los sepelios, con su mano impone su voluntad de un golpe y el beso de su abierta sonrisa mata de amargura a la niña del frutero. Su maldad no tiene más motivación ni finalidad alguna que el egoísmo, pues “es el avaro que atesora los beneficios generales. [...] El ego desproporcionado del tirano es una maldición para sí mismo y para su mundo aunque sus asuntos aparenten prosperidad”.²⁶⁵ En conjunto, constituye una figura esperpéntica. De estatura baja y “voz antipática” (p. 94), la marioneta mantiene a toda la ciudad de Madrid oprimida bajo su capricho. En la imposición de su voluntad, representa un poder absurdo que manipula y, por tanto, cosifica a la gente. Pese a que ninguno de los estudios más entusiastas de una lectura en clave de crítica social lo haya mencionado, aquí lo evidentes puntos de comparación permiten aducirlo: este personaje aludiría al Generalísimo como un muñeco ridículo y usurpador que debe ser ‘destronado’. Se erige entonces don Zana cual dictador de

²⁶³ Risco, *op. cit.*, p. 216.

²⁶⁴ En cambio, para María Salgado este buey representa la creciente resignación de Alfanhú a ubicarse en la realidad más ordinaria. *Vid.* Salgado, *art. cit.*, p. 151.

²⁶⁵ Campbell, *op. cit.*, p. 22. // Por eso resulta irónica la frase con que Alborg se refiere a él, dejándose llevar claramente por la candidez que le supone la fantasía: “Tipo estupendo este don Zana [...] divertidísimo muñeco”. [Alborg, *op. cit.*, p. 325.]

la capital española, falso rey “antípoda del rey verdadero: esclavo o bufón, con lo cual se inaugura y se consagra el mundo al revés del carnaval”.²⁶⁶

“La vida es una risa, chico” (p. 104), expresa. En oposición a la sobriedad del protagonista, don Zana encarna las propiedades de la risa irreverente nacida de la degradación de los valores de la capital. No obstante, en lugar del sentido prístino de la risa carnavalesca que se rebela contra toda autoridad para relativizar las jerarquías, ésta del muñeco adquiere la tonalidad romántica de la risa diabólica, puesto que expresa la superioridad con que se alza ante los habitantes y va dirigida a la debilidad o a la desgracia de las personas.²⁶⁷

Lo que en un nivel estructural es el enfrentamiento triunfante del héroe contra el villano, en la particular configuración de esta historia se convierte en la acción central de la literatura carnalizada: el destronamiento del falso rey. Al conocer al protagonista, don Zana “se turbó. Alfanhú le miraba como un pájaro. Don Zana era más bajo que él” (p. 104). El niño amenaza con destruir su falsedad y, de hecho, este momento en que la marioneta demuestra la imposición de su poder contiene ya su futuro derrocamiento: el énfasis en la altura de Alfanhú sentencia que don Zana perderá el dominio de la ciudad en sus manos.

En cuanto al espacio, la urbe también se describe en un tono jovial que contrasta con pasajes de abyección y miseria. Cuando Alfanhú se adentra en ella, hay una

²⁶⁶ Bajtin, *Problemas de...*, p. 175.

²⁶⁷ Erdal Jordan registra que, a partir del Romanticismo, en la literatura de fantasía: “Los elementos del carnaval medieval persisten, pero ahora revisten significados negativos: la locura, como índice de aislamiento del hombre, es sombría; la máscara disimula y engaña; las marionetas significan una fuerza inhumana que controla a los hombres y amenaza en convertirlos en sus semejantes”. [Mery Erdal Jordan, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 1998, p. 15.] // Torres Bitter lo comenta de manera similar: “La risa de don Zana es, en realidad, una forma arrogante de suscitar el llanto, pues evoca la trágica reversibilidad de la vida en la muerte: no la alegría de su contigüidad renovadora”. [Blanca Torres Bitter, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, s/a, p. 156.]

disociación entre la visión de las afueras, con vitalidad y colorido, y los detalles que el niño encuentra conforme se adentra:

El río era pequeño con islas diminutas, aluviones de arena negra con algo de hierba y cosas sucias y gatos con el vientre hinchado, ennegrecidos y despelujados, encallados a flor de agua. Estas islas tenían como un peine de palitos, por el lado de la corriente, que detenía en sus púas todas las cosas tristes. (pp. 98-99)

Una vez cruzado el río, Alfanhúí observa la cara enrevesada de la ciudad a través del charol de sus zapatos: “era Madrid como una amatista, en sus zapatos de charol. En la cara más cercana se veía la alameda. Los árboles estaban bocabajo y tenían las hojas moradas a la luz de una bombilla en lo alto de un poste desnudo” (p. 101). Como ya antes señalara Torres Bitter, Madrid se erige en el mundo al revés, escenario de carnaval: lugar con muchas caras, controlado por una marioneta hecha para ser manipulada; se muestra ahí la “vida desviada de su curso normal”,²⁶⁸ “todo en confusión constante donde no hay orden ni concierto”.²⁶⁹ Las jerarquías convencionales se diluyen para abrir paso a la equivalencia entre personas y muñecos, entre lo animado y lo inanimado.

Finalmente llega el día de carnaval lleno de presagios: “Era un día para los pálidos y desamparados que subían a las *azoteas* a mirar ojerosos la *montaña* y a sentirse fuertes, por una vez, *cara al viento*” (p. 134, las cursivas son mías). Alfanhúí, el niño pálido, rondará las calles por el norte, la dirección en que sopla el viento (“Alfanhúí, en el septentrión”), mientras don Zana reclutará máscaras en el sur (“Don Zana, al mediodía”, p. 134). Esta alusión vertical al norte y sur, lo alto y lo bajo, dada desde el primer encuentro –recordemos

²⁶⁸ Bajtin, *Problemas de...*, p 173.

²⁶⁹ Salgado, *art. cit.*, p. 148. // En un minucioso estudio sobre el espacio en la novela, Torres Bitter es la única crítica que repara en lo carnavalesco en la novela: “El mundo que se ofrece en la segunda parada de la aventura es la percepción del mundo al revés”. [Torres Bitter, *op. cit.*, p. 148.] No obstante, dos puntos primordiales marcan la diferencia entre su análisis y el nuestro: para ella la configuración carnavalesca es producto de una percepción particular focalizada por la instancia narrativa; asimismo, se limita a observarla en el espacio madrileño sin apreciar que dirige toda la composición de la segunda parte, en concordancia con el resto de la obra. También es importante señalar que se basa en el concepto de lo grotesco moderno, a partir de Wolfgang Kayser, porque considera que no está presente el sentido de ambivalencia y continuidad de lo grotesco medieval.

que Alfanhú es más alto que la marioneta—, pertenece al lenguaje de la literatura carnavalizada, en la que siempre el sentido espacial arriba/abajo simboliza la acción de coronación y destronamiento. Dado que uno está de antemano contenido en el otro, el mismo acto que encumbra a la marioneta cual rey de una grotesca corte anuncia ya su próximo derrocamiento y el futuro encumbramiento de Alfanhú, simbolizado en su posterior ascenso a las azoteas. Como diría Bajtin, “el espacio adquiere un sentido complementario de acuerdo con la simbología carnavalesca”.²⁷⁰

Consecuente con su actitud dictatorial, don Zana: “Subía a las casas y escogía al más triste, para que se pusiera una careta y bajara a la calle, a reír y a cantar. [...] Delante de todos iba don Zana, imponiéndoles la risa a la fuerza, sin dejarles descansar” (p. 134). La gente más acongojada se ve obligada a fingir la alegría y la conformidad que les impone su dictador de madera. Líder de las máscaras que ríen por fuera y lloran por dentro, don Zana es la fuente de absurdo y contradicciones que cubren la ciudad y con las que pretende obstruir todo flujo renovador. Estos juegos de imágenes compuestas por rasgos dobles o contrarios (risa/llanto, vida/muerte, marioneta/manipulador) forman parte de las disparidades carnavalescas presentes en toda la novela.

Rey falso de un Madrid carnavalesco, el dominio de don Zana es profanado con el contacto familiar que se permite Alfanhú al destrozarlo en astillas y trapo. El asesinato de don Zana en la calle, zona pública, sería “la imagen del destronamiento y de la universal

²⁷⁰ Bajtin, *Problemas de...*, p. 259. // Extraña que en su análisis del espacio carnavalesco de estos episodios Torres Bitter comente la existencia de “una obsesiva y apenas explicada propensión hacia el norte”. [Torres Bitter, op. cit., p. 86.]

ridiculización del rey usurpador del carnaval en la plaza”.²⁷¹ La huida ciega de Alfanhuí, perdido entre las calles, evidencia el carácter laberíntico de la urbe.

El ritual carnavalesco exige transformación, demostrando con ello la relatividad a que está sujeta toda jerarquía y cualquier tipo de poder: “Coronación-destronamiento es un rito doble y ambivalente que expresa lo inevitable y lo constructivo del cambio-renovación, la alegre relatividad de todo estado y orden, de todo poder y de toda situación jerárquica”.²⁷² La ambivalencia propia a la acción resguarda la historia de cualquier maniqueísmo. Si el muñeco perjudica con sus acciones, también conduce a la renovación espiritual que experimentará Alfanhuí. Si éste actúa positivamente al liberar a la ciudad de su opresor, no es menos cierto que lo hace invadido por la ira.

Este espíritu del carnaval se concentra muy bien en el tambor que anuncia la muerte de Caronglo. El tamborilero de La Garganta²⁷³ “a ratos rompía el tambor, como un muerto que se levanta con airada alegría y volvía a enrollar todo el hilo suelto y perdido del silbo, como el hilo de la vida. El silbo y el tamboril jugaban a la ira y a la tristeza; a perderse y a reencontrarse; jugaban al olvido y a la memoria; al vivir y al resucitar” (p. 183). Es el ciclo de la vida, la muerte alegre y renovadora, el juego de contrarios que se entrelazan hasta convertirse en unidad dinámica: “*el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y*

²⁷¹ *Ib.*, p. 239. La plaza es el *topos* por excelencia del carnaval, ya que representa un sitio popular y universal. La calle y otros lugares concurridos son variantes de la plaza, pues “al poder ser espacio de encuentro y contacto de todo tipo de gente [...] adquieren un sentido complementario de plaza carnavalesca”. [*Ib.*, p. 181.]

²⁷² *Ib.*, p. 175.

²⁷³ La Garganta, junto con Moraleja, son pueblos reales de la región de Extremadura. Según Sanz Villanueva, en una entrevista con Juan Luis Suárez, Rafael Sánchez Ferlosio declara que hay una correspondencia entre los lugares de la novela y los que él conoció. [*Vid.* Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 44.] No obstante, la elección de los nombres no parece gratuita. Moraleja se tiñe de sentido alegórico luego de la manifiesta alegoría que se instaura entre el personaje de Urraca y “la pájara vieja”, por lo que el pueblo de la abuela denota bien ser un lugar que le depara al héroe un aprendizaje importante. En este caso, el hombre cuyo tambor revela la esencia del pensamiento carnavalesco proviene de Garganta, fonéticamente tan asociable a Gargantúa, personaje de una de las obras carnavalescas por excelencia.

renovación”.²⁷⁴ Ésta es la verdadera enseñanza en la que se inicia *Alfanhuí* y que está presente en cada episodio de su trayecto: vida y muerte, desde el asesinato de las lagartijas hasta los secretos sobre los verdes de la vida.

La visión carnavalesca extiende una invitación al cambio, a reconocer la necesidad de renovar el orden establecido sin que ello implique una polarización de puntos de vista ni un nuevo estancamiento, pues en su lógica la transformación debe ser constante. La parte central de la novela, por tanto, se remonta a esta “percepción del mundo basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad que se opone a la seriedad unilateral y ceñuda generada por el miedo-seriedad dogmática, hostil a la generación y cambio que pretende petrificar una sola fase de desarrollo de la vida y la sociedad”.²⁷⁵

4. EL OJO LUMINOSO EN MEDIO DE LA OSCURIDAD

La composición dual de los mundos maravillosos halla su correlato ético en la relación entre el bien y el mal, que –conforme con la intención comunicativa propia al género– supone la propuesta de un mundo considerado mejor. En *Alfanhuí*, la elección de la cita a san Mateo imprime este halo edificante al ensalzar la cualidad del ojo interno: “La lámpara del cuerpo es el ojo. Si tu ojo es limpio, todo tu cuerpo será luminoso”. La parte negativa de la sentencia se omite (“pero si tu ojo está sucio, todo tu cuerpo estará a oscuras”), pero el ejemplo luminoso comprende por contraste el contraejemplo de la mirada oscura, que también se muestra de fondo en la actitud de algunos caracteres a lo largo de la historia. El código de convivencia ideal implícito en lo maravilloso desvela así, por oposición, aquello de lo que la realidad carece según los ojos del autor.

²⁷⁴ Bajtin, *Problemas de...*, p. 175.

²⁷⁵ *Ib.*, p. 226.

De tal manera, la armonía carnavalesca en que se desenvuelven los elementos de la obra encubre una aguda tensión entre el protagonista como individuo y aquellos personajes gregarios. La iniciativa, la creatividad y la curiosidad que distinguen y a la vez marginan a Alfanhuí desde el comienzo –con la expulsión escolar– se contraponen a los atributos de la sociedad a la que pertenece: sumisión, norma e indiferencia. Gradualmente, los elementos de esta disociación adquieren además el significado memoria/olvido: el héroe retransita los pasos de un pasado mítico (las etapas del viaje maravilloso) para constituir su identidad auténtica como logro último, mas también recobra las pequeñas historias de vida (en su conjunto, una historia social) que enriquecen su autoconocimiento. Por el contrario, la gente en cuanto masa se halla de espaldas a la otredad de lo extraordinario como expansión de la realidad para instalarse en la linealidad ciega de lo superficial, lo cual necesariamente supone ignorar el pasado; un pasado que, por demás, se infiere doloroso y hasta peligroso dada la insistencia al no querer recordar.

El pasado tiene una gran relevancia en el trayecto de Alfanhuí porque, a la vez que aprende de las maravillas del mundo, aprehende relatos: “A Alfanhuí le gustaba escuchar estas historias de las vidas de las gentes” (p. 118). Por un lado, para ello el fuego del hogar se convierte en un ritual que estimula la relación de historias, por su valor simbólico y por ser el sitio más íntimo para compartir recuerdos.²⁷⁶ De ahí que su llama o el olor que despide determine la historia por contar al condicionar el ánimo del relator, incluso en contra de su voluntad. La solemnidad con que el pequeño acude al fuego para evocar las

²⁷⁶ Reynolds, en su lectura arquetípica, le concede un significado mítico de reactualización: “The attendant ritual for the recalling of the past is the lighting of a fire”. [Reynolds, *art. cit.*, p. 217.] // Overstreet aduce que: “The telling of stories is not only the recounting of events, but also the construction of history”. Convierte así estas narraciones en un propuesta histórica marginal, la construcción de una “Historia” alternativa. [Overstreet, *art. cit.*, p. 234.]

anécdotas de antaño choca sobremanera con el sometimiento del que es objeto en la capital, donde a la gente le ha sido arrebatada su humanidad y, en consecuencia, su historia.

Por otro lado, ese pasado que permanece y que es parte fundamental del presente no sólo se actualiza mediante la narración del recuerdo, sino que literalmente está registrado en el ambiente. Se establece, por ende, una memoria del espacio porque “la memoria social se atesora en los lugares”.²⁷⁷ Así es como, mientras las personas inexpresivas de Moraleja se ocupan de su rutina diaria “como si no tuvieran intención”: “La historia de las casas estaba escrita por las paredes en anécdotas de azulejos de colores. Era una historia muda y jeroglífica. Cada hombre de la familia tenía allí su azulejo, ocupando un lugar, componiendo una figura. [...] Pero nadie descubre la coincidencia y la pared sigue siendo para todos algo que nada significa” (pp. 161 y 162).

Secretas e inefables, hay historias grabadas en el entorno; son huellas de un tiempo inscrito en el espacio. Sólo la mirada atenta podrá rescatarlo del olvido; mientras tanto, habrá guardianes que se encarguen de conservar los más trágicos acontecimientos de los hombres hasta que éstos quieran recordar. Así es como Urraca, la niña que promete rememorar y proteger las historias de Alfanhuí, es una clara alegoría de esta memoria latente e incógnita:²⁷⁸ es la pájara vieja, la urraca que vigila y registra todos aquellos hechos que la gente no quiere o no sabe ver:

Las otras aves se van, pero las urracas se quedan siempre, antiguas pájaras de la meseta. Ellas delatan crímenes nefastos y piden venganza para las violadas. Reconocen

²⁷⁷ Xavier Laborda, “Hermenéutica de los lugares: nueve principios y un epílogo”, en: *Urbano*. Vol. 9, núm. 13 (mayo, 2006), p. 71. En *Alfanhuí*, la ficción realiza este postulado hermenéutico de Laborda: “Los lugares exponen los signos recogidos a lo largo del tiempo, a lo largo del pensar. Y los signos constituyen lo comunitario, lo que es compartido por todos. Son los signos de una razón histórica. Reiterando lo dicho, los lugares son realidades ínter subjetivas y comunicativas, desplegadas en un horizonte histórico”. [*Id.*]

²⁷⁸ Breiner-Sanders le da otro sentido a este personaje: “[Alfanhuí] Deja atrás su niñez como precondition de las aventuras iniciatorias que debe experimentar, y este sacrificio es reflejado en la hija del serrano, Urraca, la cual resulta ser una personificación de la niñez”. [Breiner-Sanders, *art. cit.*, p. 266.] Pero Urraca aparece en la tercera parte y las aventuras principales ya fueron experimentadas.

a los hombres y saben mucho de Geografía. Saben cuanto pasa en los pueblos y los caminos. Dicen los nombres de los muertos y los recuerdan sin pena. Unas a otras se narran las historias de los muertos. (p. 144)

La máxima sabiduría de Alfanhuí de la que tenemos noticia es el desciframiento de las hojas secas gracias a que adquiere la luminosidad necesaria para percibir los indicios de las historias grabadas en el medio:

Pensaba también en los nombres de las hierbas y se los repetía una y otra vez, como buscando en ellos el sonido de viejas historias y, lo que cada planta, entrando por los ojos, había dicho en la vida y en el corazón de los hombres. Porque el nombre que se dice no es el nombre íntimo de las hierbas, oculto en la semilla, inefable para la voz, pero que ha sido puesto por algo que los ojos y el corazón han conocido y tiene a veces un eco cierto de aquel otro nombre que nadie puede decir. (p. 193)

Descubre así los secretos de la vida ocultos en las hojas muertas: los verdes secos “sensibles a cuanto cerca de ellos ocurría [...] testigos de hechos inconfesables. A veces eran dibujos tristes, como un lamento, o dibujos airados que pedían venganza” (p. 198). Pero esas improntas del pasado se mantienen ininteligibles ante la mirada ordinaria, imposibilitada para reconocerlas y darles continuidad: “Although the stories guarded by the magpies or the ceramic tiles are not comprehended by people, they are preserved and encoded in nature and in the objects present in human life”.²⁷⁹

La plenitud alcanzada por Alfanhuí se entiende como una conquista individual, mas no se debe exclusivamente a su virtud, ya que las enseñanzas que van moldeando su crecimiento interior provienen tanto del entorno cuanto de un saber colectivo compuesto por historias de vida. La identidad del protagonista se construye en el autorreconocimiento luego de ser bautizado, mediante sus acciones y su memoria: ésta contiene los recuerdos de

²⁷⁹ Overstreet, *art. cit.*, p. 240. Ella interpreta estas huellas como documentos históricos, en cuya lectura y recopilación consistiría el aprendizaje del protagonista: “History, as documented in the fireside stories of the taxidermist and Alfanhuí’s grandmother, the ceramic tiles of Moraleja, the magpie’s eternal vigilance, and the varying green of plants, is the discipline to which Alfanhuí is apprenticed”. [*Ib.*, p. 241.] Según nuestro punto de vista, el sentido de estas historias de vida –más que documentos históricos– no es disciplinario sino ontológico.

sus experiencias junto al maestro al igual que los relatos de la gente que ha conocido: “Alfanhuí, ladronzuelo de historias” (p. 178), no sólo disfruta con apropiarse de los relatos ajenos a lo largo de su viaje, sino también en el acto mismo de narrar, de contar sus vivencias, y este intercambio de algo tanpreciado lo une a los demás estableciendo lazos intersubjetivos en un proceso que Torres Bitter describe oportunamente como un ‘sembrar y cosechar historias’: “El héroe, receptor incansable de historias, se erige, en virtud de su afán recolector, en un caminante que continuamente atraviesa los sucesivos espejos en que cada historia le muestra reflejado el mundo”.²⁸⁰

La narración tiene, entonces, un valor ontológico en la constitución de la identidad del héroe, cuyo atributo principal es la “avidez en recibir cuanto ensanche su conocimiento del mundo y de los hombres, avidez espontánea, connatural y por eso mismo tan reveladora”.²⁸¹ El niño con ojos de alcaraván recobra una memoria colectiva, diluida en el olvido y en la indiferencia. Asimismo, su nostalgia es una intensificación, resignificación y revalorización del tiempo transcurrido; la proclividad al recuerdo connota una experiencia temporal que se resiste al olvido y en la que el futuro, dentro de una dinámica renovadora, sólo podría tener cabida tras la reactualización.

Con todo lo anterior, resulta insoslayable detenerse en la posible lectura de crítica social a que apunta el factor espacio-tiempo en la novela. Varios estudios señalan que ya en el contenido realista yace una intención de denuncia social, velada en la aparente inocencia de un mundo fabuloso.²⁸² En esta dirección se encuentra el parecer contundente de Rosa Tabernero, quien asegura que, aunque sus métodos no son “los propios de la novela social

²⁸⁰ Torres Bitter, *op. cit.*, p. 175.

²⁸¹ Gullón, *op. cit.*, p. 100.

²⁸² Sanz Villanueva lo comenta tímidamente: “los sucesos fantásticas [*sic*] se sitúan al lado de descripciones plenamente realistas, testimoniales que, si no pareciese excesivo, casi podría sostenerse que están cargadas de intencionalidad social”. [Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 48.]

del momento, el resultado es el mismo que el de las obras contemporáneas: la visión crítica de la realidad social”.²⁸³

En una línea muy distinta pero con el mismo interés de incorporar la obra a las preocupaciones críticas de su época, Roas asevera que se inscribe plenamente en el neorrealismo de la Generación de Medio Siglo a la que pertenece el autor: “Si bien la transformación social es un tema ausente en *Alfanhuí*, las industrias y andanzas del protagonista [...] comparten el humanitarismo propio del relato neorrealista y su voluntad testimonial”.²⁸⁴ Ciertamente es posible asociar *Alfanhuí* con algunos temas trabajados por el grupo neorrealista: la infancia en relación con la fantasía, el vínculo hombre-naturaleza, el universalismo del mito; mas de ninguna forma comparte su tratamiento ni sus postulados estéticos, por lo que la infancia no es sometida ni su mundo se configura desde la perspectiva ‘humanitarista’ de bondad y sentimentalismo, sino con una visión dual en la relatividad de una naturaleza cruel y protectora a la vez. Asimismo, para el neorrealismo español la fantasía será incorporada como irrealidad y deseo, esto es, escape de una realidad indeseable; no como alternativa auténtica y sorprendente, una vía para conocer mejor el mundo y a uno mismo según sucede en *Alfanhuí*. El pequeño, más que en testigo de su realidad, se convierte en espectador de un entorno maravilloso.

²⁸³ Tabernero, *art. cit.*, p. 123. Además agrega que *Alfanhuí* “persigue la misma finalidad que la genuina novela picaresca española: la visión crítica de la realidad social”. [*Id.*] // Overstreet comparte su postura: “*Alfanhuí* shares with the so called social novel the element of social criticism”. [Overstreet, *art. cit.*, p. 227.]

²⁸⁴ Roas, *art. cit.*, p. 36. Roas defiende la ascendencia de la novela al realismo mágico neorrealista que los jóvenes españoles asimilaran del cine y obras del guionista Cesare Zavattini, del cual Sánchez Ferlosio tradujera el cuento “Totó il bouno” sobre un niño milagroso en Milán. El crítico se basa en la información proporcionada en el estudio de Luis Miguel Fernández [*El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*]; no obstante, éste refiere al cuento maravilloso de Zavattini como perteneciente a su etapa surrealista, lo cual precisamente sería una pista más sobre la influencia de la vanguardia en *Alfanhuí*.

Este eventual nexo sólo deja asomar de manera temprana las ideas que concernirían más tarde al autor. Toda obra es producto de su tiempo, indudablemente, y ésta no es la excepción porque responde a una particular visión histórica y generacional del mundo. Sin embargo, recordemos que fue escrita en 1950 cuando todavía no había una inclinación clara en su autor, como la misma disimilitud entre *Alfanhuí* y *El Jarama* lo demuestra. La primera novela de Sánchez Ferlosio fue un intento original por buscar nuevos caminos dentro de la tradición y plasma en ello sus influencias artísticas de vanguardia, así como su inquietud por el devenir de su sociedad. Que esta originalidad es indiscutible a pesar de las lecturas y reinterpretaciones diacrónicas que sobre ella quieran imponerse, lo demuestra el hecho de que su contexto histórico no la acogió como parte de la corriente; los grupos literarios y hasta su propio autor la hicieron a un lado por disentir de la tendencia.

De vuelta a la probable premisa social en la obra, son evidentes las alusiones a una norma de convivencia represiva e intolerante a la diferencia y el tono irónico es muy sugerente al respecto. En este sentido han llamado mucho la atención pasajes como aquel en que el niño es instigado a escribir convencionalmente o ese otro en que los pobladores acallan con violencia las actividades creativas del maestro disecador. Además hay innegables referencias a un tirano opresivo y al contexto sombrío de miseria y fractura social de la posguerra.²⁸⁵ Aquí cabe recordar que el contexto familiar, sustancial en la narración maravillosa, atañe a pautas de convivencia modélicas o deficientes para caracterizar al héroe y al mundo en el que vive. Pues en *Alfanhuí* hallamos núcleos familiares rotos, reflejo de una sociedad fragmentada. Aparte de ser huérfano el

²⁸⁵ Quien caiga en la tentación de valorar *Industrias y andanzas de Alfanhuí* como literatura infantil se enfrentaría a este obstáculo: justificar la notable presencia de un fondo abyecto y de miseria entre el encanto y la admiración del prodigio. Carrión Zabarain intenta salvaguardarse de este escollo con un argumento muy endeble: “si bien podríamos pensar que algunas de las escenas de *Alfanhuí* pueden parecer un tanto sórdidas para nuestra cultura citadina, creo que lo son mucho menos para los niños acostumbrados a la vida del campo”. [Carrión Zabarain, *op. cit.*, p. 78.]

protagonista, en los diversos episodios es constante la referencia a mujeres viudas o solteras: la silla de cerezo odiaba un calendario con el letrero: “Viuda de Ruipérez. Fábrica de galletas finas” (p. 58); las viejitas de Guadalajara, “vestidas de negro”, “mueren después de los hombres” (p. 75); en una humilde venta de Madrid se lee: “‘El Cortijo’, Viuda de Buenamente” (p. 99); doña Tere cuenta la insólita historia de la muerte de su padre, pero significativamente se reserva la de su marido, quien “había sido maestro” (p. 117); y, por último, la abuela de Alfanhuí es una viuda más, madre de un hijo muerto del que en vida se hallaba tan distanciada por alguna desavenencia tan grande (“Tu padre era un zascandil”, p.) que ni siquiera conocía a su único nieto.²⁸⁶

Ahora bien, si la narración realista de injusticias busca mover a la indignación, a la sanción del público ante una conducta reprochable del poder que se coloca en primer plano, ¿qué pretende un relato cuya referencialidad dialoga con el prodigio? A nuestro entender, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* privilegia la experiencia estética que supone la creación de las maravillas literarias, las cuales no funcionan en la subversión ni en el pesimismo, ya que su naturaleza se basa en hacer dialogar, armonizar extremos, y proponer a partir de ello un nuevo orden. De ahí que los principios ambivalentes del carnaval, suma de alegres y sórdidas continuidades entre opuestos, se acoplen a la lógica maravillosa para evadir cualquier categoría absoluta.

Claro que el prodigioso mundo de Alfanhuí no es el óptimo para una singularidad como la suya, pues su comunidad se basa en la exclusión y en la intolerancia. Por tanto, la propuesta de la obra reside en una mejor forma de vida: aunque el entorno social sea oscuro, el interior de la persona puede ser luminoso. El texto no apuesta entonces por una

²⁸⁶ En cuanto a mujeres solteras encontramos a la criada disecada del maestro, “abnegada y silenciosa” (p. 30); la desdibujada señorita Flora (“Tenía las carnes laxas y unos cuarenta y cinco años”, p. 109) y la Silve, “una mujer de unos cuarenta años, larga y flaca” (p. 114).

transformación del orden imperante –no es vista cual posibilidad–, pero tampoco lo reafirma. En lugar de eso, parece indicar que el único cambio posible para mantener la fidelidad al flujo ambivalente de la vida es el que cada individuo es capaz de hacer en su interior a través de influir en la naturaleza (crear) y dejarse asimismo influir por ésta (sabiduría). Sólo en la suma de esos pequeños grandes cambios es que podría regenerarse la sociedad como órgano compartido.

Por último, se constituye un concepto inédito de hogar: hogar es el ojo interno (alma, conciencia); hogar es la memoria propia y colectiva; hogar es la identidad personal, pero también el nombre. La única casa a la que Alfanhuí sentía pertenecer se la brindó el maestro, quien le ayudara a desarrollar sus cualidades. Una vez que sale al mundo en soledad, su trayecto heroico también consiste en uno de interiorización, tanto de sus aptitudes como de su noción de casa. Por ello es que, al final, encuentra su morada ideal lejos del mundo, instalado en la isla: el hogar de Alfanhuí es su nombre auténtico e inefable, síntesis de todas las connotaciones antes aludidas. Tras un arduo viaje, el héroe regresa después de todo a casa; no obstante, mucho más que un simple retorno al origen, vuelve al hogar platónico. En la configuración de este utópico ‘regreso prospectivo’, la novela proyecta no una convicción moral persuasiva sino una postura de esperanza en medio de la adversidad de los factores externos.

En un prólogo a *Las aventuras de Pinocho*, Sánchez Ferlosio denostaba aquellos géneros que se basan en “llevar una determinada convicción a la conducta”, lo cual le representaba incurrir en “la máxima inmoralidad literaria”.²⁸⁷ Por supuesto, la alusión a la literatura infantil, mejor conocida como ‘cuento de hadas’, es evidente. Sin embargo, no sólo lo maravilloso se ocupa de un discurso ideológico y ético, sino todo arte que refiera al

²⁸⁷ *Apud* Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 152.

mundo de la acción humana. Por eso no sorprende que, a pesar de sus renuencias, el pensamiento “volcado a lo público” del autor –según lo describe Danilo Manera respecto de su obra ensayística–, enemigo de totalitarismos y maniqueísmos, de la manipulación y la indiferencia, se halle latente en su primera novela cual potencial ético-estético.

El resultado es una narración dinámica: lúdica y reflexiva a la vez, en la que se asoma una visión irónica, una perspectiva aguda mas no tendenciosa ante un contexto histórico que estéticamente funciona como “fondo duro” en la configuración de la fantasía; no explícita denuncia social, sino un discurso ideológico implícito que cruza la trama y que se ofrece como una visión ideal ante el mundo. “*Alfanhuí* no crea un relato blando y sensiblero, una historia pura e incontaminada”²⁸⁸ precisamente debido a que contiene una notable dosis de negatividad que impide que la obra se cierre en una moraleja porque la abre a la interpretación.

La evolución de *Alfanhuí* apuntaría entonces hacia una imperiosa necesidad de renovación, la cual sólo es factible en el nivel personal dentro de la comunidad que se representa. Su recorrido iniciático recuerda, conforme con Campbell, que: “Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del nacimiento (palingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte”.²⁸⁹ El *Alfanhuí* de Sánchez Ferlosio, una de las obras que abren la segunda década del siglo XX, presenta ya una “necesidad de conexión con la

²⁸⁸ Sanz Villanueva, *art. cit.*, p. 49. Los comentarios del crítico oscilan junto con la ambivalencia de la obra, ya que al principio le “parece que el autor reivindica un mundo más puro en el que predominen los valores morales” [*Ib.*, p. 50.] y poco más adelante, cuando aborda la melancolía de la escena final, dice que se “transmite al lector la impresión de que aquél no es el mejor de los mundos posibles” [*Ib.*, p. 52]. Finalmente, después de haber destacado la existencia de un “orbe moral”, concluye que el asunto se resuelve en el simple gusto estético de contar por contar.

²⁸⁹ Campbell, *op. cit.*, p. 23.

memoria de la historia”;²⁹⁰ en una época de anquilosamiento social, expresaba al lector la importancia de reflexionar sobre las contradicciones de su entorno y las huellas del pasado, al tiempo que lo invitaba a atender –junto con el niño de ojos de alcaraván– las insinuaciones de lo extraordinario .

Para todo esto, se hacía preciso limpiar el ojo de la sociedad.

²⁹⁰ Torres Bitter, *op. cit.*, p. 146.

Las crónicas del sochantre:
crónica de una novela espec(tac)ular

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Abordar la obra de Álvaro Cunqueiro, personaje insigne de las letras gallegas, significa atravesar las capas de un grueso halo de mitificación creado por la crítica. Como ya inteligentemente observara Manuel Forcadela, la interpretación de su narrativa ha seguido una particular evolución según diversos contextos de lectura:

Unha historia da crítica cunqueiriana revelaranos en que medida pasamos dun A. C. lido en clave antropolóxica e mitocrítica durante os anos oitenta e anteriores (García-Sabell, Salvador Lorenzana, Martínez Torrón, Pérez Bustamente...) a un A. C. lido en clave estruturalista e narratolóxica nos anos noventa (González Millán, Rexina R. Vega, Vilavedra) para poder chegarnos finalmente a una lectura en clave ideolóxica a finais desta última década (Spitzmesser, Rivera Pedrero...).²⁹¹

En efecto, si en un principio los reseñistas disimularon su incomprensión con halagos superfluos, después se impuso una recepción regionalista que ensalzó las narraciones del mindoniense cual producto originalísimo del folklore gallego –por demás, tan dado a la

²⁹¹ Manuel Forcadela, *A mecánica da maxia. Ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Galaxia, 2009, p. 13. Es necesario aclarar que no todos los estudiosos que menciona son los más representativos de su época. García-Sabell y Vilavedra sólo escribieron algún artículo periodístico sobre Cunqueiro para poder considerarlos modelos críticos; asimismo, Salvador Lorenzana fue uno de los seudónimos de Francisco Fernández del Riego en la prensa gallega, con el cual firmó varias notas sobre la obra de su amigo desde los años cincuenta. Destaca entre ellas la reseña ‘infinita’ de *Las crónicas del sochantre*, ya que presentó la misma redacción (en gallego o español, según el caso) desde 1956 hasta 1981 en *Grial*, *La Noche* y *El Faro de Vigo*.

fantasía– para convertirlas en reivindicación de una identidad nacional. Paradójicamente, esa crítica localista llegó a defender con orgullo que el gallego ‘más universal’ sólo podía ser entendido a partir de una mentalidad galaica.²⁹²

Con posterioridad, el auge narratológico fomentó la apreciación de sus juegos formales y los situó en relación directa con técnicas posmodernistas tales como la metaficción, el teatro del absurdo y la hipertextualidad. Por su parte, la línea de estudio más reciente se ha dedicado a desmitificar al escritor detrás de la figura pública para colocar su obra –y a él mismo– en el centro de una lectura política hasta entonces ni siquiera sospechada sobre sus mundos de fantasía. Del ‘evasionismo’ imputado por unos y justificado de ‘compromiso estético’ por otros, se abrió una perspectiva que desnudaba la participación falangista de Cunqueiro (muchas veces omitida o atenuada por amigos y admiradores) hasta hacer de ella el núcleo, consciente o inconsciente, de su labor creativa de narrador.²⁹³

Es de destacar al respecto que, pese a tener un pasado comprometedor sobre el que incluso él se negaba a hablar, la producción literaria de Cunqueiro no fue castigada con el olvido. Su condición marginal se debió más bien a la desviación del realismo, pero finalmente sobresalió por su calidad. El haber loado la “grandeza y servidumbre del Caudillo” no mermó entonces el reconocimiento de su pluma; por el contrario, llegó a establecerse “una especie de censura tácita para evitar dañar el prestigio del escritor”.²⁹⁴

²⁹² Tomemos por ejemplo la contundente afirmación de Morám Fraga: “Certamente, resulta pouco doado –nom sei se possível– entender a obra de Cunqueiro desde fora da óptica galega”. [César Morám Fraga, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Associação Galega da Língua, 1990, p. 34.]

²⁹³ Precisamos el ámbito narrativo porque se ha señalado que “en Cunqueiro a guerra civil marca un fito na súa obra” que lo transforma de poeta monolingüe a prosista bilingüe. [Ricardo Carballo Calero, *Historia da literatura galega (1808-1939)*. Vigo: Galaxia, 1981, p. 749; ver también Ana María Spitzmesser, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*. A Coruña: Edición do Castro, 1995.]

²⁹⁴ Cunqueiro *apud* Mercedes Brea y José María Folgar, “Álvaro Cunqueiro en *ABC*, en 1939”, en: *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 365; p. 369.

A partir de un artículo que desvelaba esta consensuada protección (el de Brea y Folgar citado), se volvió imposible seguir acallando las antiguas filiaciones del mindoniense, las cuales empezaron a mencionarse con intentos de justificación en deslinde de su responsabilidad con las atrocidades de la dictadura.

Fernández del Riego, por ejemplo, confesó haber cortado la comunicación con su amigo en 1936, “tempos aqueles nos que o escritor viviu *alonxado de ideas e crencias que ata entón o motivaron*” (cursivas añadidas) durante una etapa que califica de “inauténtica e controvertida”, de “días desnorteados”, sugiriendo que las convicciones de Cunqueiro eran otras de las que profesó públicamente. De acuerdo con esto, su amistad se habría reanudado hasta que fue “sabedor do seu enderezo”.²⁹⁵ Armesto Faginas, su biógrafo más importante, sostuvo por su cuenta que la filiación falangista fue una decisión influida por una familia conservadora e incluso por miedo a la represión militar: “Serían os seus familiares quen influían –practicamente programen– os pasos que ha de dar en trance tan dramático”. Añade que, pasados los años, “en cartas e en conversas con amigos [...] empeza a amosar discrepancia coa política do réxime”.²⁹⁶ Sin que una cosa u otra resulte determinante en la valoración de su novelística, lo cierto es que su postura fue más ideológica que política, no obstante haber tenido amigos íntimos en altos cargos, como Manuel Fraga Iribarne. Innegable conservador de provincias, antimarxista declarado, entendemos a Cunqueiro simplemente como un hombre de letras que destacó en (y con) los medios que le presentaron la oportunidad de hacerlo.

²⁹⁵ Francisco Fernández del Riego, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo: vivencias e fabulacions*. Vigo: Ir Indo, 1991, pp. 100, 103 y 182.

²⁹⁶ Xosé F. Armesto Faginas, *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1987, p. 103 y 167.

En medio de esa trayectoria se encuentra *Las crónicas del sochantre* (Premio de la Crítica 1959; segunda edición en 1966), traducida del gallego (*As crónicas do sochantre*, 1956) por Fernández del Riego, supervisada y modificada por el propio autor con la importante añadidura del “Epílogo para bretones” –por lo que es la versión más completa: “As modificacións entre un texto o outro estarían feitas por Cunqueiro sobre o texto da versión castelá”.²⁹⁷ El éxito editorial del que gozó en Galicia motivó que pronto fuera solicitada su traducción al castellano, cuya relativa difusión se vio favorecida por el renombre que el mindoniense había adquirido ya con su carrera periodística en Madrid. Resulta por demás significativo que no haya sido premiada la original sino la traducida, ya que fue ésta la realmente leída en el contexto nacional de tal suerte que durante muchos años sus comentaristas desconocieron que se trataba de una traslación y, después, que ésta no pertenecía a Cunqueiro –escritor bilingüe– debido a la petición de Fernández del Riego de no figurar como traductor.²⁹⁸

Aunque el escritor anticipara en cartas que trabajaba en “unha boa narración, na grande liña da novela do XIX”,²⁹⁹ *Las crónicas* fueron todo menos una convencional novela decimonónica. La asimetría estructural de una trama fabulosa y su variado estilo, solemne y jocoso a la vez, únicamente parecían parangonables a “el famoso libro”³⁰⁰ *Merlín e familia* (1954), su primera novela. Al igual que su antecesora, la historia del

²⁹⁷ “tal como o propio Fernández del Riego me comunicou nunha amable carta”, explica Joaquim Ventura y cita: “Cando tiña rematado o labor, Cunqueiro propúxome dúas cousas: Engadirle á versión castelá o *Epílogo para bretones*, e modificar un algo o texto dos *Dramatis personae*”. [“*As/Las crónicas do/del sochantre*: Dúas versións: ¿dúas recepcións de lectura?”, en: *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1993, p. 190.] Ventura realiza un cotejo que no arroja distinciones de mayor relevancia en el resto de la obra. La edición aquí citada por número de página en el cuerpo del texto será *Las crónicas del sochantre*. Navarra: Salvat, 1982.

²⁹⁸ “Fun eu quen, a pedido de Cunqueiro, fixen a traducción, aínda que quixen que non figurase o meu nome.” [Id.]

²⁹⁹ Fernández del Riego, *op. cit.*, p. 102.

³⁰⁰ Borobó, “*As crónicas do sochantre*. Otro libro de Cunqueiro”, en: *La Noche*. Núm. 11082 (20 sep. 1956), p. 8. No obstante que resalta esta fama, Borobó confiesa no haberlo leído con la inobjetable excusa de haber ocupado su tiempo lectivo en textos apremiantes de política.

sochantre fue bien recibida por ofrecer aire fresco al panorama literario con su prosa estilizada y peculiar inventiva; pero también generó confusión porque no sabía decirse si era una colección de cuentos, un largo “cuento fantástico y maravilloso”,³⁰¹ una novela atípica –que con el tiempo iría sumando una amplia gama de adjetivos: fantástica, mitológica, lírica, histórica–, *romance* o una ‘narración’ a secas.

En su momento, la atractiva fantasía de una alegre hueste de muertos recorriendo territorios bretones desvió la atención de tal modo que se dejó de lado el reto de explicar la lógica detrás de su aparente inconsistencia estructural, en tanto que su tono festivo le granjeó al autor –no sin cierto menosprecio– el título de ‘humorista’; un humor que prevaleció en los lectores hasta impedirles ponderar el ambiente de violencia y el contenido irónico del texto. Se insistió entonces en pensarla como filigrana inconexa, amable huida de una realidad insatisfactoria hacia un mundo ideal inspirado en el espíritu gallego por parte de un ‘estilista’ del lenguaje a la forma arcaizante.³⁰² No obstante, pese a que parecieran la evasión perfecta, estas crónicas conservaban muchas aristas en escorzo que tan sólo con el cambio de perspectiva crítica comenzarían a revelarse.

Frente a los sinceros –pero pobres– elogios que despertara una “obra excepcional, originalísima, rezumando arte auténtico”,³⁰³ estaba el tipo de falsa alabanza ante otra golosa y entretenida “repostería literaria” de “las portentosas facultades” del narrador gallego, reclamo velado que quedaba a la impaciente espera de –y casi exigencia– un verdadero plato fuerte: “En fin, que Álvaro cree [*sic*] por fin la gran obra que todos

³⁰¹ *Id.*

³⁰² De hecho, el premio que mereció *Las crónicas* en 1959 llegó a levantar inconformidades en algunos sectores, según declaración de Ángel Marsa: “Cuentan crónicas que la juventud florida de las letras bilingües barcelonesas torció el gesto cuando supo, finida la selecta gastronomía de los juzgadores, que el consabido ‘preciado galardón’ recaía en la prosa atildada y barroca de Álvaro Cunqueiro [...]”. [Ángel Marsa *apud* Rexina R. Vega, “Cataluña le a Cunqueiro”, en: Jordi Cerdà *et al.* (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amizades catalanas. Actas*. A Coruña: Edicions do Castro, 2003, p. 235.]

³⁰³ Borobó, *art. cit.*, p. 8.

venimos esperando de él –agradeciéndole entretanto el buen rato que nos ha hecho pasar con *As crónicas do sochantre* [...] /¿A qué espera a ofrecernos sus ‘Comedias [ilegible]’ ¿A que sea abuelo?’.³⁰⁴ Ya se viera arte consumado o incipiente promesa literaria en *Las crónicas*, la cortedad crítica fue la única constante en estas primeras lecturas.

En contraste con una buena acogida popular, el ámbito académico no abrió un verdadero espacio para la narrativa del mindoniense hasta después de su muerte en 1981. El primer estudio monográfico (*La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*, de Diego Martínez Torrón) apareció sólo poco antes del deceso; Martínez Torrón ofrecía entonces un trabajo lleno de muchas acertadas intuiciones más que de análisis o argumentos sustentables. A éste le siguieron cuantiosos ensayos, principalmente a raíz de la conmemoración del décimo aniversario luctuoso del escritor en 1991, año en que se le dedicó el Día das Letras Galegas. La inevitable tentación de querer asir la esencia de una poética tan coherente ha generado un cúmulo de ambiciosos estudios que abarcan la obra completa y cuyas conclusiones generalizadas desfavorecen las singularidades de cada texto.

Precisamente, la que nos ocupa es uno de los casos que más ha perdido en mérito al tratarse de “unha novela que se afasta moito do resto da produción de Cunqueiro [...] aparece unha dimensión escatolóxica que non se aprecia nas outras novelas”.³⁰⁵ Y es que la renovación de la mirada interpretativa sobre la producción del gallego no ha alcanzado

³⁰⁴ *Ib.*, p. 5. Según este reseñista el talento de Cunqueiro se desperdiciaba en trabajos poco serios en lugar de ofrecer una “auténtica creación [...] donde aparezcan hombres y mujeres con sus vivas preocupaciones, y no personajes fantásticos y decadentes, como en sus deliciosos cuentos, que constituyen sin duda la repostería literaria más golosa que hoy existe en la Península. Y lo más triste de la obra que hasta ahora escribe Cunqueiro es que encanta y apasiona a los espíritus almibarados y currinches de las letras, que darían un ojo de la cara por escribir como Cunqueiro”. [*Id.*] En otras palabras, esperaba la entrega de una narración más al uso: correcta en su estructura y más anclada a la realidad.

³⁰⁵ Anxo Tarrío, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia, 1989, p. 90. Tarrío se limita a apuntarlo, pero su único intento por explicarse tal particularidad es simplemente “una posible relación con la picaresca”.

a todos sus textos por igual. El interés de los estudios más novedosos se centra en las últimas novelas por considerar que constituyen una etapa más acabada, aquella que desarrolla plenamente estrategias metaficcionales a partir de una fantasía borgiana. En cambio las primeras, más cercanas a la mitología local y a la posguerra, siguieron siendo blanco del galleguismo o de la interpretación política.

En este panorama, el presente estudio obedece de alguna manera a la necesidad de llevar a cabo análisis individuales para arrojar mayor luz sobre lo desatendido por las visiones demasiado generales o tendenciosas. Si bien tenemos el propósito de no incurrir en los “falsos problemas”³⁰⁶ de la crítica tradicional, volveremos sobre el asunto de la socorrida fantasía del texto para probar que una nueva lectura a raíz de lo extraordinario es posible porque las maravillas se asoman al espejo en un grado “instituyente”. Nos abocamos, por tanto, a que el “carácter fantástico” en Cunqueiro no ha sido ni remotamente “analizado *in extenso*”,³⁰⁷ pues puede parecer un tema agotador mas de ningún modo agotado.

De una complejidad encubierta por su aparente candidez, *Las crónicas* combina la tradición popular y la erudita tratándolas por igual con ironía, admiración y subversión a

³⁰⁶ Antonio Jesús Gil González, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001, p. 188. El autor refiere a los estudios de “falsos problemas como los de su bilingüismo o el realismo de su narrativa. Al olvido de estos últimos queremos sumarnos con la escasa atención que se les dedica en este trabajo”. Aunque coincidimos con su apreciación, no nos es dado compartir su postura radical; consideramos imposible obviar los trabajos pertinentes al tema, ya sea para coincidir o discordar.

³⁰⁷ Gil González afirma que este aspecto ha sido ya “analizado *in extenso* por Martínez Torrón”. [*Ib.*, p. 105.] En cierta medida la línea de este estudio es continuación y discrepancia del suyo en tanto que invita a realizar nuevas lecturas de la obra cunqueiriana a partir de los mecanismos metaficcionales que sostienen su poética. Sin embargo, se centra sólo en aquellas novelas en que “la reflexión metaficcional constituye el eje temático que estructura sus narraciones”, ya que en las otras –entre ellas *Las crónicas*– “percibimos una autorreferencialidad distinta, que se orienta más hacia el terreno del comentario metaliterario” y “de un modo constituyente, pero no instituyente”. [*Ib.*, p. 187.] El eje de la historia del sochantre gira en torno de lo maravilloso, mas comprobaremos que es justo este factor el que fomenta un nivel autorreflexivo (metanarrativo) más allá que sólo autorreferencial (metadiscursivo).

un tiempo. En las siguientes páginas pretendemos demostrar cómo detrás de la hibridación genérica y parodización de diversos códigos el soporte de la obra reside en los componentes básicos de un mundo maravilloso que adopta la dinámica irreverente del carnaval. Sabemos de antemano que buena parte de los críticos cunqueirianos descalificaría *a priori* el estudio genérico de un texto que se esmera en eludir las clasificaciones, arguyendo en su favor que el propio autor negaba tener un género literario en mente antes de escribir, sin reparar en que asume toda una tradición literaria y, por ende, genérica.³⁰⁸ Más en concreto, se ha dicho que “un dos erros máis frecuentes na análise de textos coma *Merlín e familia* ou *As crónicas do sochantre* é a insistencia obsesiva na dimensión fantástica destas dúas novelas, coma se esta modalidade discursiva puidese explicar, por si soa, a súa complexa configuración”.³⁰⁹

Sin embargo, tendremos oportunidad de ver que la novela tampoco es pura disolución de una variedad inasible de discursos o modalidades, lo cual presupondría pensarla en los términos de una negatividad absoluta que no se adecua a Cunqueiro sino a la mentalidad ‘posmoderna’ desde la que algunos críticos la interpretan. Por principio, el trayecto del protagonista sigue un orden, una lógica que estructura la trama a partir del viaje heroico, mientras que los elementos configurativos de una diégesis de prodigio ambivalente hacen posibles los juegos que derivan de la diversidad.

³⁰⁸ “Si alguien quiere encorsetarlo dentro de rígidas nomenclaturas, irá en contra de su emancipadora inventiva naturaleza”. [Jesús Fuentes Ródenas, “Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro” (tesis doctoral). Murcia, 1992, p. 14.]

³⁰⁹ Xoán González Millán, *Fantasia e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alberto Brañas, 1996, p. 15.

2. UNA HEROICA TRAVESÍA MUSICAL

Por su distancia de las convenciones formales al uso, no faltó quien hallara en *Las crónicas del sochantre* una muestra más de la incapacidad novelística de Álvaro Cunqueiro. Uno de los párrafos que Iglesias Laguna dedica al gallego lo expresa de sobra: “Novelista, no; erudito y poeta, sí”.³¹⁰ La composición desigual de la narración en pequeños relatos, una pieza teatral, dos apéndices y un epílogo, provocó que se le negara a su escrito el título de novela. No obstante, parte de este procedimiento tan novedoso en primera instancia replanteaba una forma antiquísima que se remonta hasta *Las mil y una noches* y las primeras *novellas* procedentes de las colecciones de *exempla*; con más precisión, las de Bocaccio o Chaucer, de quienes Cunqueiro fue admirador declarado y cuya huella es tan rastreable en la estructura como en el registro carnavalesco de un humor procaz y una variedad lúdica de estilo.

El modo en que Cunqueiro entendía la novela se identificaba con la pluralidad de ese carácter oral en sus orígenes: “Novelar es contar, en último término; sentarse con un grupo de amigos ociosos al lado del fuego y hacer con palabras retratos imaginarios”.³¹¹ Resulta así evidente la organización de la ‘novela marco’: un determinado contexto o situación que acoge y desencadena una serie de pequeñas historias. A éstas hay que sumar un prólogo extradiegético, el manuscrito encontrado en que se basa un narrador

³¹⁰ Iglesias Laguna asevera que Cunqueiro “nunca fue capaz de escribir una novela, eso que formalmente llamamos novela, identificándola con la narrativa burguesa del XIX [...]”. [Antonio Iglesias Laguna, *Treinta años de novela española. 1938-1968*. Madrid: Prensa Española, 1970, p. 313.] Su estilo fragmentado en breves relatos le parecía una técnica cubista en la que: “No existe una realidad eje [...] sino una conjunción, un encabalgamiento, un entrelazado de volúmenes, de segmentos vitales engarzados mas no confundidos”. [*Ib.*, p. 315.] // En la misma dirección, De Nora excluye a nuestro autor de su estudio sobre la novela española porque “sea cual sea su etiqueta editorial, han sido concebidos, a nuestro juicio, más bien como cuentos o relatos inclasificables que como verdaderas novelas [...]”. [Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Madrid: Gredos, 1962, p. 330.]

³¹¹ Rafael Cotta Pinto, “La verdad y la mentira del realismo en la novela actual” (entrevista a Álvaro Cunqueiro), en: *La Estafeta Literaria*. Núm. 212 (1961), p. 4.

principal intradieético, la representación improvisada por los personajes y luego escrita como pieza por el sochantre con información añadida, un índice onomástico donde asoma el “Autor” que se dirige al lector en el “Epílogo”³¹², y la noticia sobre uno de los caracteres incidentales introducida por “los editores”. En efecto, para Cunqueiro, “a novela é unha coherencia macrotectual que resulta de varias incoherencias microtextuais”³¹².

Precisamente la intención del texto es problematizar el discurso, llamar la atención sobre esta irregularidad –que tanta confusión y forzadas explicaciones ha provocado en la crítica– en lo que será la autodelación progresiva de una voz autorial. Sin obstar tal desconcierto, hay elementos suficientes para identificar que el narrador central de las crónicas no es editor sino “versionador”³¹³ de las memorias del sochantre: “Fue en casa de madame Clementina donde se hallaron las libretitas con tapas de piel de conejo que *me sirven* ahora para *escribir estas crónicas, tomando lo más* de lo que en ellas estaba apuntado [...]” (p. 25, cursivas añadidas). Se trata de un ‘reescriptor’ declarado que en lugar de transcribir el manuscrito lo adultera con su perspectiva heterodieética, ajena a la acción mas no siempre al interior de los actantes; se apropia de él e instaura con ello la duda de en qué medida lo modifica, ficcionaliza o inventa. No es posible, por tanto, seguir ratificando que un narrador primero sea “sustituído polo emanuense Charles Anne”³¹⁴ quien inexplicablemente elegiría relatar su historia en tercera persona; que las voces

³¹² Xoán González Millán, “A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro”, en: *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993, p. 309.

³¹³ Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro. Cosmovisión, codificación y significado en la novela*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991, p. 88.

³¹⁴ Benito Varela Jácome, “A estrutura multiaxencial das *Crónicas do sochantre*”, en: *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982, p. 48. // “Él mesmo [el sochantre] é o que impón distancia entre o seu labor de cronista e a súa participación nos feitos, xa que aparecen redactados en terceira persona”. [Beatriz Real Pérez, “Un narrador galego da postmodernidade”, en: José M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Vol. II. A Coruña: Universidade da Coruña, 1994, p. 251.]

de ambos alternan en diálogo; o que el ‘editor’ decide verter el contenido a un punto de vista externo.³¹⁵

El hecho de que cada miembro de la hueste cuente su historia puede provocar una falaz ilusión de dialogismo por la confluencia de diferentes voces, pero se entiende que el narrador representa una jerarquía superior que las manipula, así como desde lo alto la figura del autor prevalece sobre el resto de los posibles enunciadore. Al final de cuentas hay una voz dominante y, por lo mismo, una sola conciencia detrás de los hilos de la trama: “a pesar da polifonía que semella inundar toda a súa narrativa, é a persistente e case obsesiva presenza dunha voz autorial, que controla os intentos de independencia”.³¹⁶ Lejos de significar un desmérito para la obra, en esta innegable estabilidad de perspectiva y contenidos nos interesa, por el momento, señalar uno de los rasgos más característicos de lo maravilloso: la omnisciencia que garantiza el prodigio.

Ahora bien, en contra de la idea de que “no hay un planteamiento general lógico y sistemático de la acción”,³¹⁷ se ha expresado ya con acierto que el “viaxe modélica do heroe exemplar”³¹⁸ es el sostén que subyace a la mezcla de códigos, aunque no en todos los casos se le concede la misma importancia y en ninguno se ha asociado con su

³¹⁵ Por su parte, si bien es consciente de la ambigüedad al respecto, Morám opina que: “Decerto, o sochantre deixara escritas umhas memórias [...] e o que faz o narrador ‘editor’ ou ‘cronista’ é verté-las para a terceira persona”. [Morám Fraga, “Estudo-análise de *As crónicas do sochantre*” en: *Agália*. Núm. 25 (1991), p. 61.]

³¹⁶ González Millán, “A narrativa de Cunqueiro: un mundo de ficción”, en: *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981. Unha fotobiografía*. Madrid: Edicións Xerais de Galicia, 1991, p. 259. // En otro trabajo aduce que esta visión ‘monológica’ detrás de una ‘polifonía’ aparente representa, en su contradicción, la complejidad de la realidad gallega, cuya multiplicidad se consolidaría por medio de esa voz imperante en unión. [Vid. “A poética do discurso narrativo na novelística de Álvaro Cunqueiro”, en: *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso...*, ed. cit., p. 311.]

³¹⁷ Diego Martínez Torrón, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. La Coruña: Castro, 1980, p. 144.

³¹⁸ Ana Sofía Pérez-Bustamante, “Álvaro Cunqueiro: Poética para un poeta narrador”, en: *Álvaro Cunqueiro*, ed. cit., p. 22. // También lo señala De Zuleta: “El esquema del viaje, con desplazamiento real o interior, tan característico de la estructura mítica, es también la forma estructural dominante en la obra de Cunqueiro”. [Emilia de Zuleta, “Dos modos de transfiguración literaria (de Jarnés a Cunqueiro)”, en: *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 114.]

ascendencia maravillosa. Cuando se ha destacado su relevancia estructural en la trama, se lleva el tema al ámbito antropológico para hablar de sacralidad mítica en lugar de abordarlo dentro de su evolución literaria, por lo que prácticamente Cunqueiro es referido junto con sus protagonistas como chamán en pleno vuelo imaginativo.³¹⁹ Algunos reconocen su condición nuclear sin comprender la carga semántica y compositiva que conlleva: “a estrutura da viaxe circular, sen progresión nin sentido último”.³²⁰ Para otros, tal “esquema (viaje del héroe con partida y regreso) antropológico” debe refutarse por “excesivamente simplista para literatura”.³²¹ En adelante comprobaremos que se trata de una estructura en efecto básica, pero cuyas etapas son correlato determinante de la tripartición de la novela, orientando así su configuración general.

La historia abre con la peculiar semblanza de Charles Anne Guenolé Mathieu de Crozon: nacido el día de san Cosme, de padre tuerto y madre alcohólica, tras la muerte de ésta y la ausencia de aquél se cría en manos de una especie de *virgo bellatrix* más masculina de lo que será él mismo de adulto.³²² En oposición irónica a esta figura andrógina que hace las veces de madre-padre, los atributos del protagonista son de carácter femenino (presente ya en el nombre mixto de ‘Charles Anne’)³²³ porque “había heredado la debilidad de la madre, salvo en la voz, que a los nueve años ya la tenía solemne y eclesiástica” (p. 24). Muy al disgusto de esa mujer conocida por su anterior

³¹⁹ Vid. Pérez-Bustamante, *art. cit.*

³²⁰ Rexina Rodríguez Vega, *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997, p. 44.

³²¹ Martínez Torrón, *op. cit.*, p. 79.

³²² En un artículo sobre los personajes femeninos de Cunqueiro, Andrés Pociña concluye que todos son prototipos subordinados a una sociedad masculina, “mulleres case sempre intrascendentes”, cosificadas tanto por los personajes como por el autor. [Pociña, “Luces y sombras da narrativa cunqueiriana”, en: *Álvaro Cunqueiro. Actas...*, p. 234.] No toma en cuenta el singular caso de la artillera, dotada de las máximas cualidades de virilidad en contraste con el héroe de la historia.

³²³ La única que observa esta duplicidad sexual es Pérez-Bustamante: “Galicia, la muerte y Avalón: nocturnidad simbólica en *Las crónicas del sochantre* de Álvaro Cunqueiro”, en: *Teoría, crítica e historia literaria*. Cádiz: La Voz, 1992, p. 295.

oficio de artillera –y que luego será soldado suizo–, Charles se convierte en músico de bombardino (instrumento que “aun en una señorita no sería mal visto”) por no tener la fuerza de alientos necesaria para tocar la trompeta de alarde (“tan militar y duro metal”, p. 24) a la que ella lo incentivara.

A pesar de su corta mención, la artillera marca de tal modo la vida del muchacho que reaparece en su adultez a través de pesadillas castrantes. Este personaje ambivalente tiene una función decisiva en el desarrollo del héroe porque lo inicia a la música al tiempo que reprime su talento; le otorga el medio con el que ha de triunfar, creando también el obstáculo a vencer: el sentimiento de inferioridad que significa tocar el bombardino, prueba de no haber cumplido con los estándares masculinos de la sociedad. En consecuencia, el viaje se traduce en una evolución artística en la que el héroe aprende a liberar su talento cuando la hueste le ayuda a descubrir las insospechadas cualidades de las notas dulces y atildadas.

Tras los datos del singular origen y formación que definen la personalidad musical del sochantre, el primer capítulo ofrece un cuadro de su vida cotidiana. Hallamos aquí una breve pero concisa caracterización respecto de las aptitudes por las que será elegido para atravesar el espacio liminar entre mundos: sus dotes musicales y, muy en especial, su carácter imaginativo. Hay que indicar que no consiste en una descripción de profundidad psicológica, innecesaria para los objetivos de la narración. Charles Anne Mathieu De Crozon forma parte de los personajes cunqueirianos que: “Defínense polos seus actos, polos seus sonhos e as súas palabras”.³²⁴ Y en este caso, además, por su música.

³²⁴ Xosé Manuel Salgado y Dolores Villanueva, *Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Día das Letras Galegas 1991*. A Coruña: Xunta de Galicia, 1991, p. 116.

Al ser hombre pusilánime y de poca acción se ha cuestionado su condición heroica. Sin duda, desde una visión pragmática no es más que un perezoso que prefiere crear escenarios posibles con su imaginación que participar en el mundo real: “Tales fantasías, y muchas otras que se dirán, eran las que determinaban la pereza de nuestro sochantre, tanto más que no osaba convertirlas en realidades” (p. 28); peor aun, la gran revolución lo sorprende en medio de sus fútiles fabulaciones. La elección de ciertas palabras (‘deshacer un entuerto’, ‘magín’) alude a su personalidad quijotesca, en la que se entiende un homenaje a la obra de Cervantes. Por eso la reiterada insistencia del narrador en la pereza práctica del sochantre como producto de su actividad imaginativa luce teñida de ironía sobre la perspectiva pragmática imperante, una suerte de reclamo encubierto al prejuicio vivido por el mismo Cunqueiro de que la fantasía es ocio, una labor no productiva, estéril.

De acuerdo con la lógica maravillosa, la flaqueza del sochantre contiene el mérito indispensable para ser héroe de esta historia poco convencional: “comme une opposition entre l’être et le paraître: l’être disgracié physiquement et intellectuellement sera le héros élu”.³²⁵ Su mayor defecto será entonces la virtud perfecta para adentrarse en lo extraordinario; si “o heroe cunqueiriano é por antonomasia o soñador”,³²⁶ el de *Las crónicas* es un ensoñador de “oscuras novedades y secretas correspondencias” (p. 29).

³²⁵ Marie-Luise Tenèze, “Du conte merveilleux comme genre”, en: *Approches de nos traditions orales*. Paris: G.P. Maisonneuve et Larose, 1970, p. 24.

³²⁶ Pérez-Bustamante, “Álvaro Cunqueiro...”, p. 22. // En su estudio de personajes cunqueirianos, María Xesús Nogueira le niega la condición de ‘soñador’ al sochantre por la supuesta trivialidad de sus fantasías “que o afastan de calquera dimensión mítica semellante á doutras criaturas do escritor [...] e que mesmo lle confiren, en ocasións, un carácter grotesco [...]”, por lo que sería más bien un “antisoñador”. [Nogueira Pereira, *Soñadores e familia: os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: TresCtres, 2009, p. 80 y 83] Sin embargo, el protagonista cumple con casi todas las características del perfil dado por Nogueira (imaginación, eje de la trama, edad, capacidad narrativa y evolución, menos con la dimensión literaria o intertextual del nombre). Su particularidad es ser héroe musical en un mundo carnavalesco.

Cada viaje emprendido entonces en su magín quijotesco constituye una preparación que desarrolla en él la sensibilidad requerida para cruzar el umbral y tener acceso a las maravillas del reino de la muerte. Aunque a veces pueda lucir relegado por el resto de los personajes debido a su falta de acción, su vocación de director musical cobra sentido en tanto que son sus notas las que marcan el ritmo de la trama. De ahí que este “fantástico y novelador solitario por naturaleza” (p. 35) se erija en una especie de Orfeo, mediador de mundos, cuya tarea es equiparable con la del artista como puente entre lo tangible y lo imaginado.

Durante una mañana llena de excepciones, el cojo Mamers será su guía para atravesar los límites de lo ordinario e iniciar su recorrido en el trasmundo dentro de la carroza espectral. La dirección descendente de las calles, su cariz laberíntico y el paso por el burdel del pueblo alertan ya del cruce de dimensión en lo que es un descenso *ad inferos*. Entonces la monotonía de su rutina, la inseguridad de sus miedos “se ve cancelada por la irrupción de la hueste, que saca a Charles de su tiempo histórico y le abre al espacio”.³²⁷

En concordancia con su talante delicado y femenino, contrario al modelo de héroe buscador su aventura responde al tipo pasivo. Por esa razón el viaje –y el desequilibrio a restaurar– comienza con un engaño, una especie de secuestro: el sochantre asiste bajo la creencia de ir a tocar en el entierro del hidalgo de Quelven, a cambio de lo cual se le promete heredar una pomarada, cuando en verdad es llevado para amenizar sus años de alma en pena. Esta circunstancia ha sido motivo para hablar de una ‘novela de evasión’ “porque nela hai un personaxe secuestrado, Charles Anne, que, finalmente consegue

³²⁷ Pérez-Bustamente, “Galicia, la muerte...”, p. 292.

evadirse, fugarse dos seus secuestradores”.³²⁸ Empero, la promesa del pomar es cierta y el sochantre se propone obtenerlo; será para él la carencia resarcir. Si bien no emprende el viaje por iniciativa propia, continuarlo sí es una decisión voluntaria, por lo que el rapto inicial se convierte en un trato con recompensa de por medio. Para recibir la ansiada retribución, el héroe deberá antes acceder a los requerimientos musicales del hidalgo que se la ha de otorgar, quien cumple así con el cometido de donante. Ni es obligado a acompañar a los espectros, ni su regreso a casa será una huida hacia la libertad sino el término de un plazo felizmente acordado.

Ya que se desempeña como testigo y no hacedor de los acontecimientos, Maritza Milian apunta que la índole cronística determinada por el título anticipa ya esta actitud testimonial, doblemente pasiva si añadimos la ironía implícita en “las crónicas del sochantre” no contadas por él (si el título expresa pertenencia y no asunto). En cualquier caso, el protagonista de la historia no lo es de la acción. Al respecto no debe olvidarse que se trata de un vivo que transita el camino de los muertos por un “salvoconducto firmado” (p. 50), esto es, el otro mundo tiene reglas inquebrantables y al bombardino se le concede presenciarlo mas no intervenir en él; así “el San Efflam de piedra le había puesto uno de sus pies encima del brazo” para evitar que consolara a Clarina, y el coronel Coulaincourt le reclama: “¿Y quién es el sochantre con menores para entrar en disputas de muertos distinguidos?” (p. 66). En añadidura a esta condición de ser registro de lo que presencia y escucha, su oficio de sochantre lo acaba convirtiendo en director de este coro de voces fantasmales porque brinda orden a las historias de cada muerto, contadas al

³²⁸ Forcadela, *op. cit.*, p. 82. Es una conclusión forzada de Forcadela que trasluce su intención de asociar al sochantre con Cunqueiro en lo que sería escape del fascismo. // Parecida lectura hace Spitzmesser al afirmar que el protagonista rechaza al final la muerte “huyendo de la hueste y optando finalmente por la vida”. [Spitzmesser, *op. cit.*, p. 99.]

unísono noche tras noche y las cuales “se as podemos ouvir en sucesión é pola conversión do sochantre en narratário”.³²⁹

El tono humorístico de la obra no propicia un enfrentamiento del héroe y comparsa con un oponente que simbolice el mal a vencer,³³⁰ pues además el único obstáculo de esta empresa musical es interior. No obstante, la existencia de un orden vertical entre supramundo e inframundo distingue el bien del mal a modo de fuerzas en equilibrio. En este sentido, la figura del agresor correspondería a los demonios ya que, si bien no son seres terroríficos que embaucan a la gente, sí promueven su perdición al concederle sus caprichosos deseos; por eso “cumpren, pese a todo, a función de agresor”.³³¹ Dado que su labor en la tierra es fomentar los vicios y la maldad que nacen del alma humana, encarnan una especie de *alter ego* de ese lado oscuro al que incitan. Incluso podría decirse que estos alegres villanos son una proyección simbólica de que el hombre es víctima de sí mismo, según ilustra el pasaje en que el hidalgo asesina a su demonio en un espejo y que conlleva su propia muerte y condena.

Los espectros que en vida fueron crueles victimarios de sus prójimos y víctimas de sus vicios –excepción hecha del inocente Guy Parbleu–, en la muerte son los auxiliares del héroe, ya que el espacio al que accede “es el infierno invertido”³³². Es por tal inversión –que llamaremos carnavalesca conforme con lo estipulado en el análisis sobre *Alfanhuí*– que difuntos cortesés cuentan sus violentos crímenes con humor y gracia. De alguna manera su desinhibición ayuda al sochantre a superar los rígidos prejuicios

³²⁹ Araceli Herrero Figueroa, “Teatro mítico: Verona e Elsinor. Unha lectura palimpsestuosa?”, en: *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Apontamentos de filoloxía, crítica e didáctica da literatura*. A Coruña: Edicións do Castro, 1994, p. 164.

³³⁰ Recordemos que: “Dans les contes humoristiques, il arrive qu’il n’y ait pas de combat à proprement parler [...]”. [Propp *apud* Tenèze, *art. cit.*, p. 50.]

³³¹ María Rosario Soto Arias, “Presencia do conto popular na narrativa cunqueiriana”, en: *Álvaro Cunqueiro. Actas...*, p. 437.

³³² Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 293.

sociales que le inculcaron, así como en calidad de auditorio con fino gusto musical colaboran para que emanen notas inspiradas del bombardino.

Entre los miembros de la carroza, especial agrado siente el músico por “madame De Saint-Vaast, la que ya tenía por la más dolorida señora del mundo, y el coronel Coulaincourt, que siendo adusto por naturaleza, era un caballero muy impuesto” (p. 93). De éste, que no por nada es el jefe de aquella “familia” (p. 35), admira su valentía de hombre militar según el modelo viril con cuyo cumplimento no pudo satisfacer a la artillera. Se ha dicho que esta simpatía hacia el militar se debe a que ensalza los deseos ocultos de De Crozon: “sus propias tendencias ‘pecaminosas’ se desvelan, se transfieren, se desarrollan en benévola libertad”.³³³ Pero en ningún momento Charles Anne adopta esa actitud licenciosa, pues lo que le hace disfrutar de la compañía de todos los fantasmas –en general– es que se mueven fuera de la represión a que están sujetas las convenciones de los vivos, con la libertad de un mundo al revés; le enseñan, por tanto, que es posible ser feliz sin tener que llenar las expectativas de la sociedad que lo ha marginado. La afinidad que siente hacia Coulaincourt, quien lo regala con un trato amable al tiempo que alaba con sinceridad sus dotes musicales, es motivada más bien porque en él ve compensada la deficiencia de un padre ausente.

Por su parte, en la delicada feminidad de madame de Saint-Vaast el sochantre encuentra los rasgos femeninos y maternales de los que careció en su infancia. Este ejemplo de mujer ideal cunqueiriana, de piel blanca e inolvidables ojos verdes, marca la iniciación del ingenuo De Crozon a las artes amatorias en lo que resulta clara parodia del amor cortés. Pese al alto contenido sexual de la novela, el intercambio sutil de gestos y miradas entre esta pareja sigue un discreto código erótico que también se ha comparado

³³³ *Ib.*, p. 297.

con el ideal del amor romántico en cuanto necrofilico.³³⁴ De esta forma, el recuerdo opresivo de la artillera es reemplazado por la imagen amorosa de Clarina, mientras que en Coulaincourt halla un soporte paternal. En suma, el músico logra superar la indefinición sexual de su crianza y, por ende, la inseguridad que coartaba su talento.

Esta superación del pasado se equipara con un progresivo desprendimiento de su nombre. El narrador alude con un recurrente énfasis burlón a la ascendencia del héroe y sus aspiraciones hidalgas. Incluso el índice onomástico crea una entrada exclusiva para el linaje De Crozon sólo para destacar que fue “gente perezosa” y concederles “el mérito de haber traído a Bretaña el níspero” (p. 141). Después de que “no perdonaba la partícula delante del apellido” (p. 29), a partir del viaje con los muertos Charles Anne pierde su nombre para ser apelado en adelante por su oficio. En el transcurso enfrenta además la humillación que hace de su origen el difunto capitán de Combours, grosero prototipo de los atributos que le enseñaron a perseguir, hasta acabar subestimando él mismo la calidad de su linaje (“el sochantre no veía que cayese deshonra sobre los De Crozon de Château-Josselin escondiéndose detrás de la higuera”, p. 102). La conversión de De Crozon a ‘bombardino’ corre paralela a la liberación de los prejuicios heredados gracias al desarrollo de su mérito individual.

La crítica ha subestimado al protagonista de *Las crónicas* como personaje desdibujado por su falta de acción porque se pasa por alto que la participación del sochantre se encuentra en clave musical. Basta con dar seguimiento a su desempeño artístico a lo largo del viaje para corroborar la proyección heroica en la que hemos venido insistiendo. En el recuento de las actividades rutinarias del músico, se dice que su oficio lo obliga a repetir cada día “la marcha de reverencia, que saludaba la llegada del Colegial

³³⁴ “En los amores entre Charles y Clarina advertimos el romántico culto a la mujer”. [Id.]

Mayor” (p. 28), lo cual hacía con tanta automaticidad y desánimo que aprovechaba esos instantes para fantasear con otros asuntos. La misma pieza solemne le será solicitada por Coulaincourt hacia el final de la primera parte para comenzar a “alegrar tan largo viaje” (p. 41); invadido aún por el miedo, De Crozon no puede más que obedecer “maquinalmente” la orden.

Si en la parte segunda –que incumbe a las historias– el músico pierde protagonismo dedicado a escuchar, tendrá en cambio la importante tarea de cerrar el ritual narrativo con una contradanza. La anterior música de iglesia da paso ahora a esta melodía festiva que se le pide con motivo de celebrar las “pieles nuevas” del recién difunto hidalgo, símbolo también de su propia iniciación a los secretos de la muerte. Los relatos son una suerte de influencia liberadora para el sochantre, ya que en adelante sus actuaciones musicales se deberán a su voluntad.

Dicho cambio se registra desde el inicio de la tercera parte pues ya familiarizado con los muertos toma por primera vez la iniciativa. Empieza por requerir tímidamente “permiso para tocar algo de bombardino” (p. 93), interpretando una valentina y un rondete italiano de estilo dulce y empastado que le merecen muchos elogios. Después, con más confianza, le nace soplar “una marcha que había comenzado a solfear en su magín” (p. 97) hasta que finalmente las notas de su instrumento acaban por compasar el viaje con la elección de tocatas “alegres y prontas, como nunca antes había logrado, pues las cortesinas y contradanzas acostumbraban salirle música de iglesia y los rondós más parecían responsos floreados que otra cosa” (p. 99). Este interés suyo por evitar los ritmos eclesiásticos en favor de las canciones de júbilo demuestra, sin lugar a duda, una clara transición en su ánimo.

En calidad de auditorio cautivo, los difuntos reconocen y enaltecen los dones musicales del sochantre de tal manera que éste comienza a creer en su talento. Incluso se sorprende al enterarse por el médico Sabat “de que la fama de su música pasara más allá de Bretaña” (p. 99). Gracias a este “libre vagar” con los muertos, marginados de la sociedad y de la vida, el héroe descubre con aprecio sus cualidades y adquiere una nueva vitalidad: “Nunca había sido tan joven, nunca había tenido para él el mundo tan obsequiosa y fácil novedad” (p. 98).

El héroe no participa directamente en las aventuras porque para él representan pruebas musicales a soslayar. Entre ellas, función estelar ocupa la marcha cazadora con que se le encarga dar aviso del enemigo en la aventura militar del asalto a los cañones republicanos, ya que la emotividad de sus acordes alienta a sus compañeros al arrojo: “¡El mérito hay que concedérselo, señor sochantre, a esa marcha cazadora!” (p. 105). Enseguida, por unos instantes reinstaura oportunamente la música sacra con la marcha funeral que entona durante la incineración del joven muerto en la escaramuza, momento de gravedad que es abruptamente interrumpido por un memorable cumplido del hidalgo de Quelven (“¡Sochantre, me gusta más oírte que fornicar!”), p. 106).

La alegría se restablece cuando el protagonista hace su primera presentación pública al preludiar la representación teatral de la hueste con pavana, cortesina y una marcha, por las que recibe tantos aplausos que piensa en la posibilidad de dedicarse a concertista, puesto que “pocas cosas le habían producido tanto contento en su vida” (p. 116). Justo la apoteosis de su talento musical reside en el concierto que ofrece a una señorita en nombre del hidalgo de Quelven, próximo a ingresar en su tumba. El programa queda compuesto por tocatas de Rossini, cortesina de Lyon, la serenata “Laura sorride” y, “para poner un triste término a aquella despedida” (p. 130), una canción aprendida en el

camino: “Le coeur solitaire”. Será una despedida doble, ya que coincide con el final del viaje. Si en los episodios anteriores la participación del sochantre era indirecta, en esta aventura propiamente musical consolida su protagonismo mientras que la hueste queda relegada: “el resto de la compañía esperaría en las ruinas de La Ferté-Macé” (p. 127).

Tras un par de ensayos muy festejados por los oyentes incidentales, llega su momento estelar: “Aquella noche aparecía más que nunca humano y sumiso el bombardino, y le salía dolorido el canto, poniendo por sordina el final de la canción nueva” (p. 130); un final que significa para él el inicio de una nueva vida. El éxito con el que supera esta última prueba impuesta por su donante le concede la merecida recompensa al regresar a Pontivy y saberse poseedor del manzanal anhelado.

Acaba entonces en el mismo sitio del que salió, mas por supuesto no por un sentido de re inserción “a la conformidad y a la mediocridad”³³⁵ o resultado de una circularidad estéril,³³⁶ sino como etapa culminante de un viaje en el que cada paso hacia adelante ha sido otro de regreso al origen. Y el reto, más que sólo alcanzar de nuevo el punto de partida, consiste en volver siendo ‘otro’. Hasta las circunstancias son distintas porque aquella marcha en una fría mañana de invierno es reemplazada por una cálida llegada en verano. De pronto De Crozon toma conciencia de su transformación en la inquietante visión de sí, que es un reencuentro con su ‘yo’ renovado: “allí al lado, a los pies de su cama, sentando en la manta bordelesa de viaje, estaba él mismo” (p. 132). Es la

³³⁵ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 25. Agrega al respecto: “El viaje, en suma, no demuestra posibilidades insospechadas en el héroe, sino que descubre sus incapacidades y deficiencias”. [*Ib.*, p. 72.] Según hemos intentado demostrar, no hay manera de coincidir con esta opinión. Ni siquiera la propia autora parece hacerlo, pues páginas adelante escribe: “la ‘conversión’ del protagonista *no entraña una aceptación resignada y pasiva* sino una nueva apreciación de la vida después de su prolongada estancia entre los muertos”. [*Ib.*, p. 107, cursivas añadidas.]

³³⁶ Xoán González entiende así un “viaxe circular, privada de destino, con final tan estéril coma a seu mesmo inicio”. [González Millán, “Fantasía e parodia: a subversión do texto narrativo en *As crónicas do sochantre*”, en: *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991, p. 90.]

imagen del que fuera su sustituto durante los años del viaje y quien lo convierte de conservador reprimido a liberal sin inhibiciones.

Este cambio ha sido calificado de resolución problemática de la identidad o inconsciente conversión ideológica de Álvaro Cunqueiro. No obstante, dicha transformación es consecuencia lógica de un viaje al ‘más allá’ en el que este héroe musical muere metafóricamente para resurgir distinto una vez atravesado el espejo. Cuando es informado de sus nuevas costumbres protesta, pero al saber que ha conseguido la pomarada las acepta complacido. De ahí que dedique la última nota de su aliento para silbar la Carmañola mientras se afeita las barbas crecidas de su pasado, contento por pagar unas monedas para que su arboleda sea podada.

Después de todo, ha transitado un “viaxe de reproducción e recuperación da Idade de Oro, do paraíso orixinal, da feliz infancia, isto é, a recuperación salvadora da forma infantil de ollar e aprecia-lo mundo”.³³⁷ Por consiguiente, el regreso a casa del sochantre es también una vuelta al origen cósmico, el restablecimiento de una visión creativa de la realidad. Por galardón a las emotivas melodías obsequiadas a la muerte, recibe un paraíso terrenal en vida con el manzanal.³³⁸ La herencia ganada por el arte de un instrumento que era estigma de debilidad prevalece así sobre el legado de su apellido para erigirse en símbolo de su ascensión heroica. Atrás ha quedado aquel hombre que se sentía insignificante “siempre temblando de frío, siempre acariciando sueños que nunca se

³³⁷ Ángel González Fernández, “O camiño e a condición andante. De Cervantes a Álvaro Cunqueiro”, en: Jesús Ríos Vicente et al. (coords.), *Filosofía del camino y el camino de la filosofía. Actas V Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, p. 90. Aunque sostiene que la concepción del viaje existencial en Cunqueiro tiene raíces cervantinas y no señala su relación original con la travesía heroica de lo maravilloso, el interesante trabajo de González está lleno de sugerentes ideas que en su momento desarrollaremos.

³³⁸ Pérez-Bustamente comenta que: “El viaje del sochantre surge a raíz del manzanal, se aparta del manzanal y va a parar al final a él”. [“Galicia, la muerte...”, p. 294] Rastrea también el simbolismo de la manzana asociándolo con la isla mítica de Avalón, “que en irlandés viene a traducirse precisamente como ‘el Pomar’”. [*Id.*]

cumplían” (p. 35) porque “ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales”.³³⁹

Dado que ya antes de conocer a la hueste fantaseaba con solazarse en un pomar, las que antes fueran meras invenciones de su imaginación dan paso a los planes sobre un porvenir por primera vez cierto y alentador. Se inaugura con ello una noción de futuro de la que carecía: “En el próximo mayo iría a tomar la sombra allí y por San Pedro ya habría manzanas” (p. 133). En el momento de la muerte del héroe, que es el final de una vida feliz, están presentes “la música y la manzana”, más que como “símbolos de acceso al más allá”,³⁴⁰ de aquello que le dio un renovado sentido a su vida.

3. MARAVILLAS EN EL ESPEJO

Después de haber comprobado que la lógica estructural de la obra descansa sobre el viaje maravilloso a pesar de su pluralidad compositiva, el siguiente paso es indagar en las características diegéticas que configuran este mundo de prodigio. La amable coexistencia entre un código ordinario identificado con la vida y otro extraordinario respectivo al reino de la muerte se adapta aquí también a la dinámica carnavalesca que relativiza los elementos contrarios convirtiéndolos en continuidad. Esta dilución festiva de categorías se torna finalmente en una reflexión sobre los límites entre realidad y ficción a través de un contexto teatral donde la vida es sueño. Se produce entonces una gradual (con) fusión de planos que contagia los diferentes niveles de la novela: enunciación, personajes y trama.

³³⁹ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1980, p. 26.

³⁴⁰ Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 296.

Al ser catalizador de multiplicidad, lo maravilloso se constituye en punto de origen y unión de esta compleja red; aporta los cimientos de la proyección metaficcional en que deviene el texto de acuerdo con dos modalidades: hablar de sí cual ficción (metadiscursividad o autorreferencialidad) y comentar el hecho de producir ficciones (metanarración o autorreflexividad). El espectáculo de la maravilla trasciende el asombro de la mirada para hacer de *Las crónicas del sochantre* una lectura espec(tac)ular.

3.1 Ordinario/extraordinario

Según un planteamiento de lo más general, el protagonista se desenvuelve en un ambiente histórico-geográfico definido que responde a un código de realidad extratextual: la región bretona de Pontivy durante la Revolución Francesa; su trato posterior con un grupo de almas en pena altera esa primera normalidad mas no la problematiza. A raíz de este tipo de engañosas generalizaciones se han generado posturas muy disímiles sobre la naturaleza de *Las crónicas*. Por principio, la representación de un contexto en apariencia realista previo a la aparición de lo insólito llegó a confundir en tal grado a la crítica que durante mucho tiempo no se dudó en clasificarla automáticamente de narración fantástica: “Como en esta obra el ultramundo prodigioso se contrasta con el mundo normal de los vivos, a mi juicio la obra entra también del todo dentro de la literatura fantástica”.³⁴¹ Los que optaron por enfatizar la convivencia armónica entre maravilla y cotidianeidad solucionaron el asunto a través de lo que entendieron por realismo mágico

³⁴¹ Antón Risco, “Cunqueiro y la literatura fantástica gallega”, en: *Ínsula*. Año XLVI, núm. 536 (1991), p. 13.

o lo real maravilloso, en clara asociación con la corriente latinoamericana.³⁴² Por último, los pocos trabajos que han dado en distinguir “la relación con el mundo maravilloso, o, lo que es lo mismo, un pasado mítico”³⁴³ para explicar la plena aceptación de los sucesos extraordinarios manejan a todas luces un concepto teóricamente desdibujado que identifican con el mito, una falsa equivalencia que desvía el interés del análisis literario.

El contraste entre la detallada rutina de Charles Anne y un día de excepción anuncia la presencia de lo preternatural: “Siempre le enviaban al sochantre caballo alquilado” (p. 31), pero “en cambio, un hombrecillo” lo recoge a pie entre una espesa niebla que “Nunca se había visto en Pontivy” (p. 32) para conducirlo a través de un camino extraño de calles conocidas hacia una carroza. Dentro de ésta “aun se veía menos [...] que fuera”, por lo que no puede percibir más que sonidos y olores para reconocer a sus enigmáticos acompañantes. Los pocos indicios con que cuenta instauran en él la sospecha de estar conversando con cadáveres, incertidumbre que sostiene el narrador al focalizar su visión limitada en estilo libre: “Tenía una voz cavernosa y áspera, y una mirada sombría con aquellos sus ojos negros perdidos en el fondo de la calavera. ¿De la calavera? Con la niebla, pensó el sochantre, no se puede dar crédito a nada” (p. 32).

Una vez que el estado fantasmal de los pasajeros se confirma, el héroe experimenta un complejo proceso de asimilación que pasa por “tanta sorpresa como miedo” (p. 34), se refugia en una duda renovada por el asombro, hasta estabilizarse en la aceptación y posterior admiración ante los atributos de los espectros. Queda así definido

³⁴² Al respecto, Elena Quiroga nos comparte que cuando Cunqueiro era cuestionado sobre su relación con el Boom simplemente “se alzaba apenas de hombros, y replicaba, bonancible: / ‘Yo lo hice antes’”. [Elena Quiroga, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: RAE, p. 74.]

³⁴³ Pérez-Bustamante, *op., cit.*, p. 152. Menciona superficialmente como ‘tipos de maravilla’ aislados los componentes que en conjunto constituyen un mundo maravilloso (personajes, objetos, espacio, tiempo, acción). En su línea de investigación lo extraordinario no es una manifestación estética literaria sino expresión de una cosmovisión mítica, de un pensamiento simbólico que atribuye a personajes y autor por igual, por lo que acaba entendiéndolos como chamanes, magos terapéuticos de la palabra en el ritual del texto.

el contorno de una legalidad diferente a la cotidiana mas no supone el síntoma fantástico de una transgresión a lo racional; expone en cambio una alteridad que, lejos de ser contradicción irresoluble, resulta conciliable con la norma porque responde a la configuración de un mundo dual. La reacción del personaje es, por tanto, una marca de desfase contextual o diegética que se debe a su calidad de sujeto evaluador, cuya mirada sorprendida tiene por cometido registrar la maravilla. Donde algunos críticos han creído ver el escándalo de la razón, se despliega más bien el espectáculo de lo extraordinario.

No hay ruptura del código de realidad previo sino enriquecimiento de una cosmovisión flexible, ya que el héroe tiene el privilegio de presenciar un fenómeno que sale de lo ordinario para incorporarlo a su experiencia como un nuevo conocimiento sobre su entorno. En tanto que el acceso a las maravillas del mundo es una concesión exclusiva para quienes poseen cualidades especiales, su aparición no puede menos que manifestar excepcionalidad. Se trata entonces de códigos complementarios que coexisten en un mismo espacio con límites bien definidos y sólo ocasionalmente franqueables: “mundo sobrenatural e natural funcionan xuntos, son o mesmo, sen que a súa unión sexa forzada nin estea un sobreposto ao outro; son mundos simultáneos, que conviven naturalmente e ata se mesturan, para sorpresa de viaxeiros coma o sochantre, que non contaba con ter como compañeiros de viaxe tal afamada caste de bandoleiros”.³⁴⁴ El encuentro entre ambas dimensiones –que devendría en conflicto si el relato tuviera una finalidad fantástica– adopta la forma de convivencia armónica porque su relación es de compatibilidad, no de oposición.

³⁴⁴ Beatriz Real Pérez, *art. cit.*, p. 252. Aunque pretende demostrar que la codificación de la novela responde a lo que llama un “mundo ficcional híbrido” a falta de otro término, su cuidadoso análisis sirve para demostrar la naturaleza maravillosa de la obra por la modalidad de planos superpuestos.

Por un lado, el desfase maravilloso de la reacción ante un evento inesperado descarta la hipótesis del realismo mágico, en el que la representación de las “*mirabilia* como *naturalia*”³⁴⁵ concede la cotidianeidad del prodigio asombrando al lector mas no a los personajes; por otro, la rápida asimilación invalida la lectura fantástica que la interpreta cual irrupción de lo sobrenatural. No obstante, los defensores de lo fantástico nos enfrentan a la posibilidad de una duda todavía más elaborada: si el protagonista es descrito “fantástico y novelador por naturaleza” (p. 35), ¿podría ser la hueste producto de su febril imaginación?³⁴⁶

Claro que apoyar esta idea supondría pasar por alto que el inicio de la historia no es el comienzo de la novela. En la frontera entre lo extradiegético y lo diegético, el prólogo sobre Bretaña introduce al lector en el ámbito en que será desarrollada la acción y anticipa que lo extraordinario no es ajeno a la tierra del sochantre: “amén de la gente natural del sobremundo, andan fáciles y vigilantes pasajeros, gentes de las soterradas alamedas, finados vespertinos, fantasmas, huestes caballeras, ánimas redimiéndose de penas [...]” (p. 19). Con esta información previa la lectura queda ineludiblemente condicionada: “As regras do xogo narrativo quedan así xa expostas”, pues el “elemento maravilloso inscríbese xa dende a primeira páxina e por boca do prologuista, nas coordenadas que organizan o mundo diexético da novela”.³⁴⁷ El movimiento narrativo se

³⁴⁵ Dario Villanueva, *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, p. 49.

³⁴⁶ Tal es la opinión de Pérez-Bustamante: “queda la duda sobre si entre esas ‘muchas fantasías’ no se contarán las propias crónicas, que no serían más que otra ensoñación”. [Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 296.]

³⁴⁷ González Millán, “Fantasía e parodia...”, pp. 76 y 75. Es necesario especificar que González emplea de forma indistinta los términos ‘fantástico’ y ‘maravilloso’, lo cual no demerita la pertinencia de su observación. Para él *Las crónicas* es una parodia de lo que considera modalidad gótica de lo fantástico.

conduce así de lo general a lo específico, puesto que la aventura del bombardino será el caso individual de esta descripción impersonal que da cabida al prodigio.³⁴⁸

El proceso de dubitación del héroe sobre la maravilla conlleva incluso una coloración irónica dado que su incertidumbre es prácticamente una certeza para el lector, convertido ya a estas alturas en narratario de la historia de “nuestro sochantre”. Esta posición aventajada niega cualquier posibilidad de pensar en un “lector perdido” tras el engaño de lo que pareciera un “contrato de tipo realista” de pronto incumplido por un “narrador [que] ponse de súpeto a afirmar o contrario do que lle expón o lector”.³⁴⁹ De haber querido habilitar una duda de corte fantástico, se habría conservado la subjetividad inherente a la perspectiva homodiegética de las supuestas memorias en lugar de reemplazarla por la autoridad de la tercera persona, elección que prueba de nuevo que la intencionalidad textual se decanta por la evidencia maravillosa.

En este punto nos resta afrontar la probabilidad de que la novela sea una parodia fantástica “da modalidade narrativa gótica máis primitiva, na que o marabilloso se amosa en toda a súa intensidade”.³⁵⁰ Entre los principales argumentos de esta postura crítica se encuentran los siguientes: el eje temático de la muerte, escenarios marginales (ruinas, monasterios y castillos), identidades desdobladas o problemáticas, así como los motivos de sangre y homicidio en las historias trágicas de la hueste. Más aun, el “paradigma de organización textual” de la novela residiría en la codificación gótica de “inversión da

³⁴⁸ El texto sobre Bretaña sigue también esta dirección al describir la geografía bretona desde lo más externo hacia el interior: de los peñascos de la costa a la planicie de tierra adentro, hasta instaurar la mirada lectora en los caminos de “las afueras de una villa amurallada” y hacerla proseguir mediante el viento de los ánimas “Dentro de las amuralladas villas” (p. 19), para dar finalmente con el acto narrativo: la narración de historias alrededor de una fogata inmemorable.

³⁴⁹ Antón Risco, “Álvaro Cunqueiro: demiurgo”, en: *Álvaro Cunqueiro, ed. cit.*, pp. 36 y 37.

³⁵⁰ González Millán, “Fantasía e parodia...”, p. 89.

estructura da novela de aventuras: a odisea transfórmase nunha viaxe circular, privada de destino, cun final tan estéril coma a seu mesmo inicio”.³⁵¹

Por supuesto que después de haber demostrado que el viaje del sochantre marca el seguimiento de una evolución heroica en libertad, resulta imposible asentir que *Las crónicas* tenga por modelo esta forma de pasiones desbocadas en espacios cerrados. El constante fluir en una convergencia de caminos y caminantes determina la configuración espacial, por lo que tiende a abrirse conforme avanza el viaje. Significativamente el único escenario cerrado que se narra es el monasterio que gesta la iniciación del héroe en los asuntos de ultratumba y, a partir de ese momento, la hueste tiene los campos de Bretaña por horizonte. Lo relativo a la muerte tampoco recuerda el concepto de terror sublime tanto como otro de ascendencia más antigua: lo macabro, influjo de la parodia de otra forma cuya relevancia, más allá de lo temático, se extiende notablemente a la disposición de la trama: la danza de la muerte medieval –de la que nos ocuparemos en el siguiente párrafo. La presencia de elementos góticos se hallaría más bien en la creación de la atmósfera de misterio que prepara la aparición de los muertos y en la que hasta el clima se humaniza mediante prosopopeya, poniendo en consonancia la experiencia abrumadora del personaje con su entorno.

³⁵¹ *Ib.*, pp. 88 y 90. Aduce que en los relatos autobiográficos “se inscriben precisamente tódolos códigos do xénero gótico: espellos, sangue, envelenamentos, fatalidade, inestabilidade e desdobraemento da identidade, e a presenza determinante dunha forza diabólica”. [*Ib.*, p. 88.] // Rodríguez Vega y Müller-López coinciden tanto con el criterio de González como, casualmente, con sus mismas palabras: “Motivos como os espellos, o sangue, o envelenamento, o desdobraemento da identidade, a presenza dunha forza sobrenatural ou demoníaca, a estrutura da viaxe circular, sen progresión nin sentido último, confirman a presenza do modelo deste subxénero literario”. [Rodríguez Vega, *op. cit.*, p. 44.] // “De la novela gótica adopta el paradigma de la organización textual, en el que lo maravilloso aparece en toda su intensidad. [...] coincide además con la novela gótica en la inversión de la estructura de la novela de aventuras: la odisea se transforma en un viaje circular, sin finalidad, con una conclusión tan estéril como su mismo inicio [...]”, etc. [María Ángeles Müller-López, “Parodia de la literatura taumátúrgica en Álvaro Cunqueiro con *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fuga de Fanto Fantini* como paradigmas” (tesis doctoral). Bern, 2004, p. 217.]

En cuanto a la ubicación de un periodo histórico en una geografía referencial, dicho rasgo ha servido para considerar *Las crónicas* una muestra más del característico ‘realismo’ de Cunqueiro, corriente estética en la que varios estudiosos insistieron en adscribirlo con el objeto de defender la calidad de una obra subestimada por ‘fantástica’ aproximándola al canon.³⁵² Sin embargo, aunque el espacio-tiempo maravillosos parezcan negados porque la historia acontece en sitios rastreables con mapa y durante un evento verdadero, desde un principio se denota que no existe pretensión alguna de recrear una época; por el contrario, los esfuerzos se concentran en distanciarse de toda fidelidad realista. Ya otros han llamado la atención sobre cómo la presunta historicidad se ve socavada por evidentes anacronismos, entre los cuales sobresale en primerísima fila el famoso bombardino, instrumento inventado no antes de mediado el siglo XIX. En consonancia con semejante incongruencia musical, el repertorio de De Crozon se permite algunas piezas de Rossini (1792-1868), quien apenas sería un niño en los años que atañen a la novela.

Este uso trastocado de datos verídicos manifiesta una postura irreverente respecto de la realidad extratextual, pero también ante la Historia. Como bien apunta Spitzmesser, el título genera la impertinencia semántica que instaura de antemano el juego: “Si la palabra ‘crónica’ implica una relación ordenada de sucesos históricos, la ironía del título

³⁵² Sobre este asunto explicaba Sanz Villanueva que “el tan reiterado canon realista sigue teniendo un peso diríamos que casi subconsciente, porque si bien algunos de los estudiosos recalcan el carácter lúdico y de entretenimiento de las invenciones cunqueirianas [...] otros, los más en fechas últimas, parecen querer librarlas de su peso de intrascendencia proclamando un aliento realista [...]”. [Santos Sanz Villanueva, “Cunqueiro y su tiempo literario”, en: *Boletín de la Fundación García Lorca*. Año VIII, núm. 15 (junio 1994), p. 119.] El comentario de Sanz resulta muy significativo por lo que tiene de cierto y porque él mismo constituye una prueba más de ese ‘peso subconsciente’ del canon al calificar la fantasía de intrascendente diversión literaria. Pese a mostrarse en favor de revalorizar la fantasía, su parcial reconocimiento no deja de implicar subestima hacia aquello que se condesciende como adorno estético, que se admira vacuamente por su juego innovador. // Dentro de esta tendencia realista de la crítica, Risco llegó incluso a designarla novela histórica, si bien aclara que “nun sentido amplo”: “aquele relato que trata de representar unha época concreta, determinada, aínda que as súas personaxes non sexan precisamente históricas”. [Antón Martínez-Risco, *Cunqueiro e a historia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996, p. 41.]

resulta todavía más patente, dado el tratamiento irrespetuoso a que son sometidas en la obra categorías tan sólidas como orden, realidad e historia”.³⁵³ Con esto el tono irónico del título antes señalado adquiere un sentido suplementario, mas habría que agregar que tal uso de un término de connotación histórica para intitular la narración de hechos fabulosos pasa de la ironía a la parodia en cuanto el texto parece revelar su fuente en una falsa cita de autoridad al “*Marcelinus*” (p. 151) de uno de los apéndices. Se trataría de las *Crónicas* o *Annales* del antiguo historiador romano Marcellinus Comes, a las cuales les fuera añadida una continuación por un escritor desconocido que obviamente nos recuerda al más osado reescritor de las memorias de nuestro sochantre.

Asimismo, el tiempo lineal se deteriora con la instauración progresiva del tiempo indefinido característico de lo maravilloso. Pese a que el relato ofrece fechas precisas (el sochantre nace en 1772, la madre muere a sus once años y obtiene la sochantría a los veintidós), el efecto cronológico se diluye con la aparición de datos contradictorios. Por ejemplo, Coulaincourt afirma haber “muerto hace dos años” (p. 35) y declara que su condena es vagar “doce años y un día” (p. 69), pero calcula que “pasados tres años, más o menos, esta tropa reposará en tierra definitivamente” (p. 43). Mas tanto en ésta como en otras discordancias no hay equívoco que reprochar, pues se nos advierte que “una de las tachas de nuestro estado es no poder contar el tiempo ni leer las horas que pasan” (p. 39).

También es cierto que tal restricción se convierte en libertad para el narrador, ya que en las primeras páginas asegura que “en estas crónicas van puntualmente relatadas las aventuras que corrió Charles Anne desde el año mil setecientos noventa y tres a mil

³⁵³ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 95. // Forcadela cita una carta de Cunqueiro dirigida a Fernández del Riego (17 de mayo, 1954) en la que declara haber descartado el título provisional de *As crónicas iluminadas*. Este dato confirma el propósito que tenía Cunqueiro de crear un título contrastante para su obra, pues también en este caso había una alusión irónica a la historia respecto de la Historia: “noque se entende que a apelación á iluminación sexa unha mención do Século das Luces e unha antítese do ambiente nocturno e escuro que domina toda a novela”. [Forcadela, *op. cit.*, p. 74.]

setecientos noventa y siete” (p. 25), y al final cuenta que el protagonista vuelve con “las barbas de tres años, pues mientras anduviera con la hueste no se había rasurado” (p. 132).³⁵⁴ Si la duración total del viaje (tres o cuatro años) permanece irresoluble, tampoco hay manera de medir sus etapas porque después del primer día con los espectros (primera y segunda partes), la sucesión de las aventuras sólo recibe referencias al tiempo cíclico de la naturaleza.

En opinión de Xoán González: “O mundo diexético de *As crónicas do sochantre* organizase en torno á distribución de dous espacios antitéticos, e das súas correspondentes temporalidades: o supramundo e o inframundo, o día e a noite”.³⁵⁵ No obstante, la relación de estos elementos se desarrolla en dialéctica. Gracias al intercambio entre ambas dimensiones el sochantre puede participar del cortejo fúnebre y a los muertos les es dado desenvolverse en el ámbito terrenal, convivir y hasta confundirse con los vivos en las diferentes horas del día: la primera aventura sucede en la noche, la segunda transcurre en la mañana y la tercera durante el atardecer para cerrar con el concierto a la medianoche. Igualmente, entre la tierra y el infierno que se retrata en el apéndice existe un tránsito vertical regulado; es decir, los opuestos se resuelven en continuidad.

La figura del espectro tampoco se identifica aquí con el ser fantástico, cuya ambigüedad de muerto-vivo es símbolo de conflicto y transgresión. En esta configuración maravillosa la doble apariencia de los muertos, cuerpo durante el día y esqueleto de noche, trasluce la ambivalencia entre muerte y vida, que en vez de significar polos irreconciliables constituyen las etapas de un mismo ciclo en un mundo festivo que

³⁵⁴ Pérez-Bustamante observa también que: “El tiempo histórico se trastoca: la información sobre el ‘tiempo real’ que Charles pasó con la hueste es contradictoria: primero se dice que fueron cinco años y luego se reitera que fueron tres”. [“Galicia, la muerte...”, p. 293.]

³⁵⁵ González Millán, “Fantasía e parodia...”, p. 81.

transforma la contradicción en complementariedad. Son fantasmas materiales que beben, comen, bailan, narran y hasta asesinan para rendir homenaje a la vida a través de su muerte conforme con la cosmovisión del carnaval.

Ahora bien, después de la asombrosa aparición de la hueste, las maravillas se concentran en sus relatos: objetos mágicos (tales la capa de invisibilidad o el cirial autenticador de Papas), seres extraordinarios (demonios, fantasmas) y cualidades insólitas (la visión nocturna de los avaros o la fecundación *post mortem*, por ejemplo). Si bien son narradas como hechos ordinarios, esa pátina de cotidianidad no merma su naturaleza prodigiosa debido a que su presentación proviene de la perspectiva de los difuntos, para quienes representan eventos normales según las leyes a las que están sujetos. Lo que en vida debieron de haber registrado cual maravilla, en su condición de espectros es simplemente parte de su nueva legalidad.

La narración de Guy de Parbleu sobre la mítica capa celta de invisibilidad ratifica esta modulación de lo maravilloso. El chico no expresa el menor asombro cuando describe los usos de la capa, mas sí deja constancia de su carácter extraordinario al transmitir la sorpresa de la gente que presencia la desaparición repentina del sastre que la viste por accidente: “¡No había más que ojos abiertos en la taberna!” (p. 88). De nuevo la sorpresa da paso a la asimilación, puesto que los ánimos se estabilizan para aprehender y juzgar al muchacho por ayudante del demonio. Se observa con ello que la existencia de los espectros responde al nivel contextual de la maravilla (percibida como tal por un personaje), mientras que las contenidas en sus anécdotas pertenecen al nivel referencial porque sobresalen en alusión implícita a la realidad conocida por el sochantre que las escucha, así como a la propia del lector que las lee.

Además de las voces fantasmales, el saber popular supone otra fuente de registro de maravillas. Como sólo a pocas personas les es dado acceder a los secretos del universo, aquellos que pueden confirmarlas con su testimonio –tal el caso del sochantre– dejan la huella de su experiencia en una memoria colectiva que da cuenta de algo que ‘se dice’, pero que no se ha tenido oportunidad de comprobar masivamente. Narrador y personajes recurren a esta fuente en distintos niveles: el del simple rumor, como la metamorfosis parcial de la artillera (“Decíase que había puesto tanto empeño en hacerse pasar por hombre cuando estaba bajo banderas, que llegó a salirle bigote”, p. 23); o el de la verificación personal del dicho, según sucede al escribano (“Me di cuenta de que veía en las tinieblas. Dicen que los febriles del oro ven durante la noche como de día, y es verdad”, p. 63).

Tras la pausa nocturna de las historias, las maravillas disminuyen en la tercera parte para dar lugar a las actividades de los espectros extraordinarios en el ámbito de lo ordinario. A continuación nos ocuparemos de las correspondencias semánticas que caracterizan la conexión de estos dos códigos, basadas en el concepto de carnaval –que identificáramos ya en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*– y modeladas mediante dos estrategias discursivas y estructurantes: ironía y parodia. La red de correlatos entre lo cotidiano y el prodigio, entre vida y muerte en un contexto de transición que celebra tanto el cambio como los dobles sentidos, acaba por adoptar la forma del espejo oblicuo que despliega la imagen deformada de una sociedad victimizada por sus propios vicios.

3.2 Parodia, ironía y carnaval en sinfonía barroca

Durante muchos años se sostuvo que la obra del mindoniense era consecuencia natural de su identidad gallega, al grado de aseverar que “Cunqueiro [...] es Galicia”.³⁵⁶ Los principales rasgos distintivos de sus narraciones –la fantasía y el humor– no podían menos que estar inspiradas en el espíritu galaico, del mismo modo en que su interés por la cultura celta tendría la finalidad de ensalzar los orígenes legendarios de su tierra.³⁵⁷ Empero, el honor de ser erigido en representante egregio de toda una nación tuvo un alto costo literario para Cunqueiro: la negación de una poética personal. Ya en su momento Rexina R. Vega denunció la merma que esta “visión, máis próxima á etnocoloxía que a valores estrictamente literarios”³⁵⁸ supuso para la originalidad del escritor.

En el caso de *Las crónicas del sochantre*, los lazos con la cultura gallega son evidentes. Quizá el más característico –y mencionado– sea que la hueste de muertos recuerda al mito de la Santa Compañía, procesión nocturna de ánimas en pena encabezada por un vivo que purga con ello alguna culpa. Sin ninguna pretensión de minimizar la impronta del folklore galaico, optamos aquí por no dar continuidad a una antigua línea de estudio cuyos intereses pierden de vista lo literario al reducir la obra a simple referencialidad. Insistir sobre lo mismo significaría además seguir desviando la atención de la vasta tradición literaria que Cunqueiro asume, revaloriza y transforma; porque más allá de la veta popular que le sirve en parte para encubrir de falsa ingenuidad su

³⁵⁶ Cristina de la Torre, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Pliegos, 1988, p. 33. // Y, por si fuera poco, en opinión de Tarrío el lector ideal sería el campesino gallego: aunque dicho prototipo de lector cuenta con poca cultura y tal vez no sepa leer, Cunqueiro le dirige sus textos y por ello emplea estrategias realistas, pensadas para fomentar la comprensión de este humilde lector. [*Vid.* Anxo Tarrío, *op. cit.*, p. 30.]

³⁵⁷ A pesar de que, según nos aclara Nogueira: “A utilización cunqueiriana do mito do celtismo afástase [...] de calquera propósito de carácter idolóxico. O escritor manifestou en moitas ocasións o seu rexeitamento do celtismo como elemento integrante da cultura galega, considerándoo un constructo romántico do pasado”. [María Xesús Nogueira, “Habitantes da Fisterra: A presenza do celtismo na obra de Cunqueiro”, en: *Unión Libre: Cadernos de Vida e Culturas*. Núm. 2 (1997), p. 133.]

³⁵⁸ Rodríguez Vega, “Cataluña le a Cunqueiro”, p. 237.

perspicacia irónica, la influencia que verdaderamente enriquece la novela es de origen libresco.

“Por los caminos de Bretaña va la danza macabra” (p. 20), sentencia el prólogo. No es la Muerte personificada, sino los muertos quienes recorren las tierras bretonas en compañía de un músico, pues “Conviene alegrar tan largo viaje” (p. 41). La invitación del sochantre al baile fúnebre, en vez de conducirlo al término de sus días, le insufla la vitalidad necesaria para aprender a disfrutar y deleitar a través de su arte. En flagrante discrepancia del modelo medieval –y aunque se alude en ocasiones a la brevedad y vanidad de la vida–, las alegres aventuras de estos difuntos que gustan de la buena música sin privarse de beber y comer (eso sí, con ciertas restricciones: no pueden beber vino ni comer salado) demuestran que la decadencia del cuerpo no equivale al fin de los placeres mundanos. Contra quienes piensan que “la vida y la muerte pueden ser [...] entidades dialécticas, pero no son dualidades ambivalentes”,³⁵⁹ ni los castigos ni las limitaciones impiden que el más allá sea continuación festiva del gozo vital.

El baile narrativo comienza con la ronda en que a cada uno le toca en turno dar un paso al centro para contar la historia de su vida que lo llevara a una muerte sin descanso. Los relatos surgen en un descanso del viaje mas no a manera de ‘alivio de caminantes’ con que entretener el tiempo, pues las facecias son aquí condena obligada. No obstante, la pena de relatar cada noche el fracaso personal comprende también la satisfacción de

³⁵⁹ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 60. Aunque la autora señala que *Las crónicas* “han conservado de la tradición medieval, en primer lugar, el espíritu carnavalesco”, su visión unilateral no le permite identificar el principio de ambivalencia regeneradora que lo fundamenta. [*Ib.*, p. 95.] Para ella el carnaval funciona sólo como elemento combativo, una forma de “conjurar los males de una sociedad represiva”. [*Ib.*, p. 96.] // También Anxo Tarrío identificó el “sentido carnavalesco ou de farándula que acompaña á comitiva fúnebre” [Tarrío, *op. cit.*, p. 90.], mas no ahonda en la idea y se limita a observar que “o feito de nos trasladar ó mundo dos mortos supón unha subversión da mirada convencional da vida”. Sorprende que, pese a haberse notado el influjo del carnaval, no se haya intentado exponer cómo se desarrolla y en qué medida enriquece la interpretación global de la obra.

revivir las pasadas picardías, ya que su actitud cínica y desenfadada no deja lugar al remordimiento: “Cada un acepta o seu castigo sen arrepenimento nin moralización en ningún momento, revivindo ao relatadas as súas historias cun certo orgullo”.³⁶⁰ Si acaso, el único lamento lo dedican a los errores ingenuos con que ellos mismos entorpecieran el éxito de sus crímenes.

En consecuencia, los cuentos carecen de la finalidad aleccionadora de los ejemplarios, en cuya estructura se basan, y de las danzas medievales que les sirven de motivo; la moraleja es reemplazada por paradoja, de acuerdo con el concepto de *mundus inversus*: tal la envenenadora que muere con su propio veneno, el verdugo sentenciado o el violador que sufre acoso. Y si bien cada miembro de la hueste incurre en un pecado distinto, Cunqueiro renuncia a emular el paradigma dantesco. El cumplimiento de las condenas no requiere contrición alguna y ni siquiera son referidas como ‘pecados’ porque no obedecen a una “concepción providencialista y cristiana” según la cual “cada uno alcanza la muerte y la tramuerte que se merece”,³⁶¹ como con frecuencia se ha dicho. Los personajes se mueven dentro de un orden cósmico festivo, no en un rígido sistema religioso.

De tal manera se entiende que el coronel Coulaincourt comprometa su alma por entablar un pacto con el demonio en lugar de hacerlo por haber ultrajado y asesinado a una niña. En cambio, recibe la máxima sanción social –el fusilamiento– por ese nefando delito que irónicamente no es causa de culpa espiritual. La sociedad que lo juzga con tanto rigor es la misma que en otro momento condescendiera e incentivara en él idénticos

³⁶⁰ Real Pérez, *art. cit.*, p. 253.

³⁶¹ Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 298. // Milian supera la lectura cristiana de Pérez-Bustamante al afirmar que incluso “la existencia del Creador está implícita en toda la obra”; “se colige la existencia de un ser superior, justiciero y omnipotente”. [Maritza Elena Milian, “La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro” (tesis doctoral). University of Virginia, 1981, p. 152.]

crímenes como proezas de guerra, sólo que en esta ocasión no tolera que la víctima pertenezca al seno de su comunidad. Las leyes de la vida (sociales) tanto como las de la muerte (divinas) demuestran que entre los hombres hay ajusticiamiento, mas no justicia.

Si bien los espectros conviven como familia sin jerarquía de clase en cuanto que todos están supeditados a las mismas normas ultramundanas, al hacer Coulaincourt las veces de jefe y estar Parbleu en desventaja corporal se comprueba que morir tampoco ofrece garantía de igualdad. En esta reescritura paródica de la danza medieval, la muerte es un espejo lúdico de la vida: “Non hai vontade de establecer categorías, levar a cabo a ordenación do cosmos senón, antes ben, mostrar en todo o seu conflito o mundo existente, con seus desarranxos, as súas confusións e reiteracións, a súa desorde, o seu caos”.³⁶² Hay que precisar, sin embargo, que no se pretende negar toda posibilidad de orden –como Forcadela defiende–, sino crear uno dinámico que le dé cabida a la contingencia.

La caracterización del cortejo fúnebre se basa en la representatividad social de la danza de la muerte: “reproduce una visión totalizadora de la sociedad al incluir en ella todos los estamentos sociales: nobleza, ejército, iglesia, estado llano (un médico y un escribano) y pueblo vulgar”.³⁶³ Cada occiso ilustra un tipo social en estado de perversión: el hidalgo soez, el militar delincuente, el escribano corrupto, el verdugo sobornado, el médico ‘matasanos’, la dama corrompida y el niño pícaro, acompañados por un sochantre de poca devoción. La intención crítica del modelo se conserva, no así el medio de exposición, porque al permitir que los personajes sean el propio filtro de su experiencia,

³⁶² Forcadela, *op. cit.*, p. 78.

³⁶³ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 61.

el narrador elude cualquier juicio de su parte; en vez de cerrar el juego con la sátira, lo abre a la versatilidad de la ironía.

El ambiente cómico-serio de miseria y abyección que impregna el texto entero extiende claros lazos con la picaresca, pero sólo algunos de los relatos autobiográficos parodian con propiedad esta forma narrativa al retratar la evolución antiheroica de un muchacho de baja ralea que, con ardides, busca asegurar su supervivencia en un medio adverso. Así sucede con monsieur De Nancy, hijo de prostituta y de padre incierto, que se coloca de “aprendiz remunerado” de verdugo con su tío putativo (“mi amo”, p. 73), un despiadado ajusticiador que no obstante gustaba de calcetar medias con diseños floridos y “estar leyendo en el *Gil Blas*” (p. 72). La referencia intertextual corresponde a la novela del francés Alain-René Lesage sobre las vicisitudes de un pícaro que, ayudado por su tío, consigue luego de múltiples esfuerzos una vida próspera, con lo que se manifiesta abiertamente los nexos con la picaresca.³⁶⁴ De modo similar al protagonista de Lesage, tras destacarse en el oficio de ejecutor De Nancy tiene la satisfacción de haberse convertido en “un hombre de provecho” dedicándose a matar en nombre de la ley. Empero, pese a haber logrado la estabilidad económica que es meta de todo pícaro, la pierde junto con la vida por causa de la ambición.

³⁶⁴ A pesar del guiño intertextual, Pérez-Bustamante rechaza la filiación de *Las crónicas* con este tipo de narrativa, “donde se produce la corrupción, la desintegración del héroe a manos de la sociedad, cosa que no ocurre en la narrativa cunqueiriana [...]”. [*op. cit.*, p. 244.] La perspectiva mítica de su estudio acalla todo rastro de grosería o sordidez llevándolo al ámbito de lo sagrado puro; lo transforma en orden y lirismo ofreciendo así una interpretación noble de la novela, la cual compartiría la amoralidad del mito: “Nos parece exacto hablar de amoralidad en cuanto que el mundo puramente mítico de la Edad Dorada es preternatural, y en el estado preternatural no hay distinción entre bien y mal porque, idealmente, no hay mal, todo es armonía”. [*Ib.*, p. 115.] // Por su parte, Müller-López también observa la parodia de la picaresca, aunque extrañamente no la detecta en las historias sino en el sochantre: sus memorias como narración autobiográfica y episódica de un protagonista truhán de genealogía vil que condiciona sus actos hacia el mal. No obstante, creemos que De Crozon no responde a los rasgos negativos que le atribuye tan forzosamente, pero sí los espectros. *Vid.* Müller-López, *op. cit.*, p. 130.

Por su parte, Guy de Parbleu también encarna al “tipo humano apaleado, hambriento y resignado, que vivió en la España de los siglos XVI y XVII, rodeado por un ambiente hostil y zarandeado por las clases mejor acomodadas”,³⁶⁵ pero llevado al extremo de la indefensión. Abandonado al nacer, su infortunio no desarrolla en él ninguna habilidad o astucia que mejore su calidad de vida sino que lo sume todavía más en la desgracia: “A otros el hambre les hace adelantar años en entendimiento, bien lo sé, pero a mí las privaciones y el frío que pasaba me habían atontado” (p. 84), declara a guisa de guiño sobre la desviación que su caso significa respecto del aprendizaje precoz de un pícaro. Usado y abusado durante toda su corta vida, el fuego de la hoguera con la que es castigado le brinda la única sensación de calidez que llega a conocer. Aunque se le condena por ser ayudante del diablo, el pequeño muere libre de vicio, sin amargura o rencor hacia la sociedad que lo oprimiera.

Según se ha dicho antes, ni siquiera la muerte le hace justicia a la inocencia de Parbleu porque a sus carencias de vivo se suma la falta de restos mortales. Mientras sus compañeros cuentan con el soporte físico de su esqueleto y pueden gozar en el día con apariencia de vivos, él sólo cambia de luz a nada, como si vistiera permanentemente la capa de invisibilidad que simboliza su insignificancia social. La desposesión de este pícaro es tal que no le es dado ya ni recibir ofensas: “me mentaba la familia, lo que no me ofendía nada porque no la tenía conocida” (p. 89).

Se retoma asimismo la estética de lo macabro en la representación de la materialidad de la muerte desde una mirada que se regodea en describir los procesos de descomposición del cuerpo en cadáver. Si en el Medioevo esta visión intimidante

³⁶⁵ Antonio A. Gómez Yebra, *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988, p. 16.

pretendía provocar repulsión hacia lo percedero y enaltecer la trascendencia del alma –la única que realmente permanecía y debía ser procurada–, aquí lo macabro se fusiona con lo grotesco de rasgos esperpénticos³⁶⁶ hasta que las imágenes sórdidas se recubren de un contrapunto de ambivalencia que las convierte en una elegía a la vida. Buen ejemplo de ello se observa en la saña con que el hidalgo de Quelven describe el homicidio imposible del demonio Cabaliel, cuyo proceso de muerte y corrupción corporal acaba por suscitar incluso la burla de la supuesta víctima:

Sangraba una sangre caliente y espesa. [...] Gemía, se ahogaba. Ya empezaba a gotear la sangre en el suelo. [...] Lamía [el perro] gustoso aquella sangre caliente. No moría aún; seguía gimiendo, ahogándose, mugiendo como un buey. [...] Ya estaba muerto. ¿Muerto? Estaba en el espejo del armario. Me habló sin ira alguna, burlándose. [...] ¿Y de quién era aquel cuerpo que se pudría tan pronto en aquella cama, que ya comenzaba a oler? Una rata salió de un agujero al pie de la cama, subió y se puso a roer en la cara del muerto. (p. 41)

Los espectros son también clara personificación de esa repugnancia del estado cadavérico que se reviste de exceso de vitalidad con lo grotesco. Antes de convertirse en alegres esqueletos que adquieren apariencia de vida a la luz del sol, se dice que deben purificar sus carnes putrefactas mediante calera: “Cuando salí, limpio de la podredumbre, [...] arranqué una rosa y la puse entre los dientes, para limpiar también el magín del asco de aquel zumo que escupiera mi carne pecadora” (p. 44).

El realismo grotesco cobra además tintes escatológicos en situaciones jocosas relativas a los fluidos y excreciones corporales, como la visión anal que atraviesa paredes,

³⁶⁶ Spitzmesser opina que: “El paradigma grotesco tiene en Cunqueiro las connotaciones estéticas de una deformación deliberada de la realidad externa que le exime de enfrentarse personalmente con ella en toda su crudeza y de adherirse a ninguna opción social y política responsable”. [*Op. cit.*, p. 70.] La deformación de tintes ‘tremendistas’ a la que ella adjudica un sentido tan negativo tiene para Cunqueiro las implicaciones de una herencia literaria que adopta en su postura estética: la deformación de la realidad como la más alta forma de literatura. // Lo anterior se deduce de su reconocimiento al impacto que tuvo la estética valleinclanesca en su segunda novela: “Non é que teña influído, pero quizaves as miñas *Crónicas do Sochantre* foran doutra maneira se eu non houbera lido o esperpento de Valle-Inclán, quizais houbera buscado outro punto de vista trágico, ou dramático [...]”; pero buscó “o contraste, esa chea de contrastes que hai en tódolos esperpentos de Valle-Inclán, a min sedúcenme, parécenme unha forma moi alta de literatura”. [Cunqueiro *apud* César Carlos Moran, “Entrevista con Álvaro Cunqueiro”, en: *Homenaxe, ed. cit.*, p. 375.]

la prueba de fe mediante orina o la singular fecundación de los tratados con el demonio, (“que tienen que depositar en su sitio el semen con los dedos”, p. 68). Muchas de estas alusiones a lo bajo corporal concurren con otras de carácter solemne en marcado contraste: cuando se dice que “No pudo sentir más miedo en aquel momento el sochantre” (p. 37) no se trata de una expresión de terror supremo; en efecto, su temor ante lo insólito se ve cómicamente inhabilitado por los estornudos que le provoca el rapé del verdugo; de igual modo, la tragedia del escribano choca con su necesidad de contener ciertos fluidos, ya fuera “para sonarse o secar los ojos, si es que lloraba” (p. 61). Este contrasentido de lo grave degradado genera el humor negro que sobresale a lo largo de la narración y tiene la finalidad de reforzar el ambiente carnavalesco de un mundo al que “Se llevan los mismos ojos al amor que a la guerra” (p. 106). Constituye, en el fondo, una suerte de invocación a la risa regeneradora del equilibrio cósmico entre creación y destrucción.

Si bien los comentaristas detectaron desde un principio el carácter irónico de una obra llena de contrastes, se limitaron a señalar su presencia en el estilo como mezcla entre lirismo y humor sin profundizar en el tema.³⁶⁷ De ahí que no se reparara en que su uso más significativo yace en el discurso de los muertos, cuyo contenido criminal discuerda con la forma indiferente o atenuante con que lo expresan para exhibir como blanco de burla la lenidad social. El tono alegre de estos fantasmas cortesés ha confundido a la

³⁶⁷ Hasta ahora el estudio más amplio sobre la ironía en Cunqueiro lo debemos a Martínez Torrón, su primer crítico en forma. Sin ningún soporte teórico, él identifica cinco clases de ironía de acuerdo con su intencionalidad: ingenua (arcaísmos y estilo infantil de la narración); lírica (uso poético del lenguaje); destructora (pasajes grotescos o de burla); tierna (humanización de figuras míticas); y –quizá su observación más importante al respecto– la de tipo autorreflexivo o metaficcional. Hay que reconocerle a Martínez Torrón el mérito de haber abordado el tema sin mayor herramienta que su capacidad analítica; sin embargo, lo que debió marcar el principio de nuevos trabajos sobre la ironía cunqueiriana no prosperó, ya que la crítica posterior consideró su estudio como definitivo. Estamos hablando de que el tema no cuenta con un análisis puntual desde 1981.

crítica a tal punto que consideran esta obra ausente de miseria, mezquindad o bajos sentimientos: “E, de apareceren carencias, veñen tinguidas dunha gratuidade ou humor que o lector non as sente como tales”.³⁶⁸

De entrada, la subjetividad de los relatos homodiegéticos hace de los difuntos narradores no fiables. No necesariamente faltan a la verdad de los hechos, pero sí la disimulan para adecuarla a unos intereses cuya reiterada insistencia acaba exteriorizando, por oposición, el sentido encubierto. Tal es el caso de la impertinencia semántica que generan los intentos de madame de Saint-Vaast por presentarse cual doncella casta, víctima de una tragedia de amor, a pesar de la educación ligera que confiesa haber tenido: “Todas, pues, en los primeros años de mi juventud, novelas de puterío fueron las que me educaron” (p. 53). Mientras más se preocupa por defenderse de la mala reputación que la gente le adjudicaba, más la confirma; si por un lado resalta su virtud como excepción de una familia disoluta, por otro incluye contradictoriamente entre sus atractivos heredados “aquella fácil sonrisa que teníamos, con la que parecíamos decir que siempre estábamos queriendo...” (p. 53), con una reticencia final muy sugestiva. Sus palabras de dueña dolorida evidencian su doblez con la actitud licenciosa que insinúan los gestos seductores y caricias fáciles que dedica no sólo de manera especial al sochantre, sino a todo caballero en el camino.

En general los espectros cohonestan la condición perniciosa o censurable de sus acciones al plantearlas en términos positivos, es decir: “Lo que falla no es la descripción

³⁶⁸ Anxo Tarrío, *op. cit.*, pp. 90 y 30, respectivamente. Aunque él mismo señala los elementos sórdidos que separan *Las crónicas* del resto de la producción de Cunqueiro, su único intento por explicarlo consiste en apuntar que esos rasgos “quizais se deban a unha certa familiaridade que esta novela ten co xénero picaresco”. [*Ib.*, p. 91.]

de las cosas, sino su valoración, su adecuado enjuiciamiento”.³⁶⁹ Entre todas destaca la narración tergiversada del coronel Coulaincourt, cuya versión sobre el ultraje que comete es la de un acto que suponía consentido por una niña seductora. Amortigua entonces su delito mediante litote, pues “la presunta ignorancia es más bien una impropiedad del tono, que resulta insuficiente para referir en sus justos términos la realidad contada”.³⁷⁰ La atenuación tiene aquí el objeto de intensificar, por oposición, la brutalidad implícita en sus acciones y la cual se enfatiza en mayor medida cuando sus compañeros sacan a colación la crudeza de las versiones públicas. Aunque Coulaincourt intenta encubrir la violación, no tiene reparos en jactarse de la misma vileza como hazaña militar en la orgía de muerte y barbarie con la que somete a una ciudad entera: “La madre no sabía más que exclamar: ‘¿Y de quién pariremos hijos?’ Aquello me indignó. ‘¿Y no hay aquí un príncipe de Bretaña?’, grité yo. La madre fue la primera, y luego, por edades, las cuatro hijas. Y no se privaban. Cerraban la boca y se dejaban hacer” (p. 67). El contrasentido de estas reveladoras declaraciones con su cándida defensa corroboran su culpabilidad.

Sin obstar la aversión que pueda suscitar la bajeza de sus actos, el texto no presenta al coronel como un “personaje agresivo y antipático”³⁷¹ sino, por el contrario, resulta ser el más sensato, carismático y cortés de toda la hueste. Su reprochable comportamiento de vivo choca con los atributos positivos que hacen de él un muerto respetable para componer una figura que ilustra las contradicciones de la naturaleza humana. Por tanto, la velada crítica al salvajismo de la casta militar no satiriza defectos que se pretendan corregir desde una superioridad moral. Al igual que con los otros vicios

³⁶⁹ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994, p. 331.

³⁷⁰ *Ib.*, p. 332.

³⁷¹ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 103.

sociales expuestos en las demás historias, no se emite o condiciona su valoración porque Cunqueiro elude la sátira adoctrinadora por medio de la ironía, delegando en el criterio del lector cualquier posibilidad de enjuiciamiento.

Si estas sutilezas del discurso están planeadas para pasar inadvertidas por el sochantre, narratario interno, no puede decirse lo mismo sobre el nivel del lector, a quien realmente se dirige el significado irónico: “A pesar del humor negro con el que se refieren los crímenes más repugnantes [...] el texto deja entrever un mundo de horror donde la justicia es irracional y corrupta y la crueldad y la venalidad forman parte de la vida cotidiana”.³⁷² Y mucho más que dejarlo entrever, lo exhibe. Para quienes no participen de la doblez semántica, el alto contenido criminal será acallado por el tono alegre de una narración ingenua; en cambio, para quienes asuman interpretar la perspicaz discordancia, esa actitud indiferente ante la violencia y la injusticia adquirirá dimensiones de escándalo hasta tornarlas doblemente agresivas.

Otra clase de ironía que cobra gran relevancia es la metalingüística o metadiscursiva, la cual integra “en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria”.³⁷³ Aparte de las continuas alusiones a la textualidad del relato en su calidad de reescritura de un manuscrito, se remite varias veces a la palabra ‘novela’ con diferentes acepciones: refiere la condición ficticia de una historia escrita u oral, y designa acontecimientos verídicos dignos de admiración. A la par de las menciones a determinadas obras auténticas o inventadas, se dice que De Crozon era “fantástico novelador” por imaginar fabulaciones. Empero, cuando el coronel comenta haber contado

³⁷² *Ib.*, p. 61.

³⁷³ Ballart, *op. cit.*, p. 348.

su experiencia a una tía utiliza la expresión “le conté toda esta novela” (p. 69). En consecuencia, la naturaleza del término se vuelve también ambivalente de acuerdo con los fines estéticos de la novela.

Ahora bien, la visión irónica de esta parodia festiva se remonta a los tiempos del “Cristianísimo” –alusión a Luis XV que recuerda más al ‘Generalísimo’–, cuando la realeza todavía podía permitirse ser voluble con un pueblo que estaba en la antesala de la sublevación. Es una época de cambio la que sirve de fondo a la evolución artística del músico, pero se trata de un fondo tan significativo que la estructura narrativa refleja el devenir histórico: por un lado, la primera parte establece el encrudecido contexto de división social por la revuelta; enseguida, las historias de los muertos remiten a los años de dominio monárquico, plagados de corrupción e injusticia; por otro, la parte tercera registra los excesos del nuevo régimen, de los cuales la aclamada guillotina de Dinan es símbolo; por último, mientras los espectros alcanzan la paz de su tumba, el regreso del sochantre marca la consolidación de la república.

La constante alusión a la mudanza de costumbres y creencias que conlleva la revolución es motivo de lamento de los difuntos, quienes ostentan una posición conservadora en defensa de las viejas solemnidades. Podría pensarse que, “frente a los ‘nuevos tiempos’ desacralizados, se alza la novela como humorística reivindicación de la magia de antaño [...]”,³⁷⁴ si no fuera porque la conversión final del sochantre abre “unha vía de interpretación favorable aos cambios de rumbo da Historia”.³⁷⁵ Y ante la opinión de que “contra toda fantasmagoría, contra todo intento arcaico de perpetuar un pasado

³⁷⁴ Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 291. // A conclusión parecida llega Joaquim Ventura: “Esta fidalguía –os chouans e máis os exércitos da Vandée– era aos ollos de Cunqueiro, o espírito do país mentres que os republicanos –o laicismo unitarista da Convención Xacobina– non era senón un elemento extraño, por forasteiro e por civil”. [Ventura, *art. cit.*, p. 187.]

³⁷⁵ Forcadela, *op. cit.*, p. 88.

muerto, sólo la Revolución trae vida”,³⁷⁶ tendría antes que explicarse por qué la convivencia con el cortejo monárquico repercute positivamente en el héroe y en su conversión ideológica final. Se produce una notable incongruencia que la crítica cunqueiriana tiende a resolver con parcialidad en favor de uno de sus extremos a partir de argumentos contradictorios, cuando no la ignoran o manipulan a conveniencia de sus interpretaciones.

Así es como las implicaciones del contexto beligerante no han pasado inadvertidas en los trabajos más recientes, que han hecho de ellas una interpretación política y autobiográfica considerando la figura de Charles Anne un *alter ego* de Álvaro Cunqueiro. De acuerdo con esta analogía, el músico consigue escapar del secuestro en que los monárquicos lo mantienen de la misma forma en que el escritor rehuyera un fascismo en el que habría colaborado contra su voluntad. Los elementos discordantes serían entonces “proyección irónica de sus [de Cunqueiro] contradicciones”³⁷⁷ a través de una historia que reflejaría la culpa o mala conciencia de su complicidad franquista. Todo lo que el texto construye como ambivalencia, ludismo y relatividad, esta perspectiva unívoca lo convierte en ambigüedad, culpa y vacilación ideológica. Aunque sean rastreables algunos datos biográficos para los que incluso puede ser sugestiva la inversión ‘Charles Anne’ (C. A.) / Álvaro Cunqueiro (A. C.), este tipo de estudios tergiversan la historia, incurren en el minado campo de la especulación y acaban supeditando la estética maravillosa del relato a un simple vehículo o disfraz de una postura política, ya sea consciente o inconsciente.

³⁷⁶ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 97.

³⁷⁷ Spitzmesser, *op. cit.*, p. 19. // Para Forcadela, que en buena medida da continuidad al trabajo de Spitzmesser, el autor y su protagonista son víctimas de la Historia. Interpreta este “relato marcadamente autobiográfico” [Forcadela, *op. cit.*, p. 92.] como una alegoría política invertida en la que la Revolución Francesa representaría la Guerra Civil Española, pero en una dirección ideológica contraria: el triunfo republicano francés equivaldría a la instauración de la dictadura. La inconsistencia de su argumentación es obvia: o el sochantre escapa del fascismo simbolizado en la hueste, o lo acoge en su aceptación final de la república-franquismo.

Lo cierto es que se representa el conflicto –tan familiar a la historia española– entre revolución y contrarrevolución, del cual ninguno de los bandos sale favorecido. Ciertamente se exponen los defectos del absolutismo, pero tampoco se oculta el desenfreno de que hace gala un liberalismo que también produce muerte e injusticia porque, al ostentar el poder, hereda los antiguos vicios. Entonces se consuma un cambio que de algún modo supone continuidad, pues la transferencia del gobierno a otras manos no equivale a un nuevo orden de libertad, igualdad y fraternidad. Después de todo, en el ascenso de un partido está presente ya su futuro derrocamiento, en conformidad con la lógica del carnaval que todo lo trastoca. Lo importante al fin de cuentas es expresar la alegre relatividad del mundo, ya que toda postura parcial es seriedad infértil que estanca al hombre y su creatividad. Por eso la apuesta radica en la transformación del individuo como inicio de una auténtica renovación social.

En un primer momento, en la transición se resiente la amenaza de un mundo cuyo equilibrio conocido se ha fracturado por la inestabilidad e incertidumbre. A esta realidad fluctuante se suma el entorno de profunda miseria y las apariencias que intentan en vano disimular el deterioro de valores esenciales para completar una imagen esperpéntica de la Revolución Francesa, que no debió de haber distado mucho de la España de posguerra, ni de aquella de los Siglos de Oro. Diferentes contextos de crisis social y humana se conectan entre sí a través de la literatura y de su recreación paródica. En este sentido, no ha pasado por alto la presencia de algunos de los motivos barrocos más representativos en la narrativa de Cunqueiro, señalados por la crítica de forma aislada: la fugacidad del tiempo derivada “da vivenciación barroca da existencia como transitoriedade,

procesualidad e mudanza”;³⁷⁸ la estética de lo grotesco;³⁷⁹ el desengaño ante las apariencias; la teatralidad del mundo; “el tema barroco de la vida como sueño”.³⁸⁰ Mas apreciados en conjunto, no se limita a un cúmulo de inveterados temas literarios lo que su obra rescata: resignifica toda una visión artística sobre la crisis.

En este carnaval fúnebre que parodia la danza de la muerte lo maravilloso se impregna así de un espíritu barroco; es una simulada evasión fabulosa hacia los mitos populares que aborda la organización de una sociedad descompuesta. No obstante, al igual que el modelo medieval se libera de moralismos, lo que hay de reaccionario en la mentalidad barroca se adapta a la relatividad carnavalesca para dar una bienvenida final a la mudanza en lugar de temerla, aunque sin renunciar por ello a desvelar sus desengaños.

A continuación tendremos oportunidad de reforzar este razonamiento con un pasaje de reminiscencias calderonianas. En medio de esta exaltación al cambio, el momento estelar de los espectros será la representación teatral en la que se confunden con los vivos cual mascarada de carnaval. El episodio simboliza el acto ambivalente de coronación y destronamiento del falso rey que constituye “el núcleo mismo de la percepción carnavalesca del mundo: *el pathos de cambios y transformaciones, de muerte y reinvención*”,³⁸¹ pues de ser centro solemne de atención, los fingidos actores acaban huyendo en calidad de indeseables. En un giro inesperado, la “Función de Romeo y Julieta” no es solamente encumbramiento y sima de los muertos según la lógica de un mundo enrevesado que aniquila para renovar; también lo será del texto mismo cual ficción, en conformidad con un artificio que se desnuda para celebrar todos sus disfraces.

³⁷⁸ González Fernández, “O camiño...”, p. 94.

³⁷⁹ “Es quizás también el gusto de Cunqueiro hacia el lenguaje y los temas de nuestro Siglo de Oro, lo que le lleva al típico contraste de lo grotesco”. [Martínez Torrón, *op. cit.*, p. 129.]

³⁸⁰ Lidia Bardina Molina, “El componente fantástico en la narrativa española contemporánea, (1945-1985)” (tesis doctoral). Nueva York, 1993, p. 54.

³⁸¹ Mijail Bajtin, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 1986, p. 175.

3.3 Función de *Romeo y Julieta*: la espec(tac)ularidad

En lugar de confundir una compañía de cómicos con la Corte de la Muerte, como aconteciera a don Quijote (segunda parte, capítulo XI, “De la estraña aventura que le sucedió al valeroso don Quijote con el carro, o carreta, de Las Cortes de la Muerte”), el pueblo de Comfront toma a la corte de difuntos por compañía italiana. Entre el desconcierto y la aclamación, la hueste aficionada al teatro decide improvisar una versión libre de *Romeo y Julieta*.

La inclusión de una pieza dramática en el curso de la novela es sólo el punto culminante de la teatralidad subyacente a toda la narración entre expresiones escénicas, personalidades fingidas, imaginaciones fecundas y, por supuesto, maravillas. Sobre el desdoblamiento que ya conlleva la existencia de un yo-narrador-muerto y un yo-narrado-vivo, cada relato fantasmal de “unos personajes [...] para los cuales hablar es actuar, actuar sobre la vida misma”³⁸² es una representación de sí mismos en la que se recrean como mejores personas de lo que fueron. Mas “sin espectadores no hay representación; cae el telón, el personaje deja de existir, y el actor se reencuentra con la insoportable realidad, símbolo de muerte”.³⁸³ De ahí que sea toda una tortura tener que enfrentarse cada noche con su realidad sin la presencia de un oyente-espectador a través de cuya

³⁸² Ninfa Criado Martínez, *Álvaro Cunqueiro, el juego de la ficción dramática*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de la Lengua Española, 2004, p. 14.

³⁸³ *Ib.*, p. 129. // Pérez-Bustamante había apuntado antes que Cunqueiro y sus héroes compartían “la palabra del histrión, la que no se concibe sin la interacción emisor-receptores. Esta palabra histriónica nace en el contexto de la escena y de su calidad histriónica son absolutamente conscientes los personajes, que perfeccionan siempre sus estrategias situacionales”. [*Op. cit.*, p. 105.] Sin embargo, desde su perspectiva se trata de la palabra creadora del chamán, cuyo éxtasis es un espectáculo que representa un mundo donde todo es posible. La presencia del teatro se debería a la imaginación escénica-mítica del autor y a la posibilidad que le ofrece de un presente eterno con que negar el tiempo histórico, por lo que interpreta el drama en *Las crónicas* como una interrupción de la acción principal para manifestar su tendencia al estatismo mítico. // Paz Gago considera el recurso al teatro como estrategia realista del relato, que “pasa a ser a vida, produciendo un efecto de realidad moito maior”. [Xosé María Paz Gago, “Os proxectos teatrais de Cunqueiro: as pezas curtas”, en: *Álvaro Cunqueiro. Actas do...*, p. 468.] No obstante, la intención metaficcional de la pieza apunta al efecto contrario de, a partir de lo maravilloso, contagiar toda ‘realidad’ de ficción.

perspectiva adquiera vida la farsa. En esta dirección el crédulo sochantre, aparte de amenizar el viaje, en su calidad de testigo es el narratario perfecto a convencer para que, al menos por una noche, los espectros puedan asumir su prodigioso papel.

La personalidad de cada uno descuello igualmente por una tendencia fantasiosa o dada al histrionismo en un entorno que fomenta “el universal deseo que todo hombre tiene de ser otro”.³⁸⁴ Se puede apreciar en la condena que sufre Clarina al tener que aparecerse a su amado bajo la imagen de su hermana (“mi castigo es que no me conoce y me toma por su Ana Eloísa”, p. 58); en la escena montada con monedas por el escribano en la que “fingía que era el duque de Laval” (p. 61); en el talento del verdugo para cautivar al público de la muerte; o en la nulidad social que encarna Parbleu con su capita de invisibilidad. La importancia que alcanza la impostura se manifiesta al ser motivo de perdición para el médico Sabat, víctima crédula de sus propias fabulaciones (“llegué a darme crédito a mí mismo”/“cegado por mis ensueños”, p. 80); cuando el hidalgo usurpa la identidad musical del sochantre “como si hubiera sido él el célebre músico” (p. 128); y hasta en Mamers el Cojo, quien “disfrazado de lobo les salía a las pastoras” (p. 145). Todos, dirigidos por el coronel que declara: “siempre me atrajo mucho el teatro” (p. 114), tienen cualidades actorales en un mundo de apariencia en el que la gente se inventa a sí misma. No sorprende, por tanto, que la activa imaginación del sochantre lo destinara a ser héroe de una historia cuya última prueba es el concierto en el que debe fingir la identidad del hidalgo y que, a su regreso, se entera de que su vida ha sido actuada con un guion redefinido por su doble.

La “Función de Romeo y Julieta” no es una inserción caprichosa y extraíble que suponga una pausa o interrupción del ritmo narrativo, puesto que además de secundar la

³⁸⁴ Criado, *op. cit.*, p. 108.

lógica de la novela se encuentra inextricablemente enlazada a la acción principal. De hecho las aventuras anteriores preludian la actuación estelar de la hueste y preparan los cimientos para una gradual fusión de planos. Es así que en la aventura militar la brutalidad con que monsieur de Nancy mata a un joven republicano anticipa el protagonismo que adquiere la incontinencia de su instinto asesino en el siguiente capítulo, donde el grupo acude a Dinan exclusivamente para presenciar la inauguración de la guillotina; porque la muerte es todo un espectáculo en el que los verdugos triunfan o fracasan según la calidad de su evento.

Desde un balcón, que hace las veces de palco, los espectros observan el escenario de la plaza en cuyo centro se ubica la guillotina. El verdugo decide traspasar los límites y cambia su posición de espectador-muerto por la de actor entre los vivos cuando ingresa en escena para alterar incluso el rumbo de los hechos guillotinando al ejecutor. De tal modo queda anunciada la convergencia de discrepancias carnavalescas que contiene la “Función” entre muertos y vivos, espectadores y actores en el espacio abierto de la plaza pública. El sochantre ni siquiera es mencionado en este episodio, al igual que no tendrá un papel en el improvisado libreto. En esta aventura el cojo Mamers toma la palabra para relatar la historia del ciego de Guimilliau, a punto de ser ajusticiado debido a que con la revolución los ciegos han dejado de ser sagrados en Bretaña, enfrentando así la tradición con los nuevos tiempos simbolizados en el artefacto mortal. La mención a los ciegos también tendrá correlato en la puesta teatral, según señalaremos en su momento.

La transformación paródica del clásico de Shakespeare se sugiere ya en el reemplazo del título anunciado en el cartel, “Pasión y muerte de los leales amantes Romeo y Julieta en la hermosa ciudad de Verona de Italia” (p. 114), por el más breve de “Función de Romeo y Julieta, famosos enamorados” (p. 117). De inicio resalta la omisión

de los detalles argumentales en favor de una mayor abstracción en el simple término de ‘función’. El cambio de los adjetivos también resulta significativo cuando el sentido referencial de ‘leales’ se sustituye por el extrarreferencial de ‘famosos’; esto es, el calificativo sobre un elemento interno al texto da lugar a otro que alude al conocimiento extratextual del espectador. El nuevo título revela con ello una obra consciente de ser ficción derivada de una historia previa y de dominio popular. Por último, la conversión de la voz activa de ‘amadores’ en la pasiva de ‘enamorados’ parece adelantar el rol secundario que tendrá el amor en esta versión de un solo acto y cuatro escenas.

A causa de la improvisación, la escenografía se adapta a “un tapiz que había prestado el alcalde”, en el que aparece una fuente donde duerme un tocador de laúd. Este elemento ocasional pasa de la insignificancia a la trascendencia al formar parte de la obra; la ficción lo dota de un significado por el que se indica fundamental para el comienzo del drama: “Junto a la fuente está dormido un vagabundo tocador de laúd, que no despertará en toda la pieza” (p. 118). Así como el sochantre a lo largo de la novela, este músico participa sin intervenir en la acción. Mientras los muertos acaban de urdir el argumento, el bombardino será encargado de introducir la función con un par de canciones.

La tragedia amorosa se transfigura en parodia bélica, rompiendo de lleno las expectativas tanto del público presente como del implícito –el lector.³⁸⁵ La tergiversación argumental podría ser deliberada o deberse al desconocimiento del original por parte de la hueste, circunstancia que se insinúa cuando Clarina “confesó que había leído en su juventud una novela de ese mismo Romeo, que era un joven muy dolorido” (p. 116). Y es

³⁸⁵ Tras resaltar el carácter metaficcional del episodio, Bardina insólitamente concluye que : “Lo único que sorprende es que, en la pieza de Cunqueiro, sea la guerra y no el amor el tema central”. [Bardina, *op. cit.*, p. 49.]

que la función no sólo hace de las figuras más apreciadas por el sochantre, el coronel y Clarina, personajes en segundo grado; también los vuelve en autores de la representación –y al músico en autor de la pieza escrita–, con lo que se expone metaliterariamente el acto de crear ficciones dentro de la ficción. Las anteriores ironías metalingüísticas o referencias metadiscursivas al concepto de ‘novela’ suben un peldaño para extender el juego al nivel de la narración.

En consecuencia, la puesta teatral tiene una existencia múltiple: escenificación repentizada por la hueste, pieza escrita por el sochantre con información añadida de lo que pasó después y mediada por el versionador de sus memorias. En una pequeña introducción en cursivas, éste aclara reproducir “sin otros adornos, el escrito del sochantre” (p. 118), pero incumple al intervenir en una acotación metatextual que no se distingue tipográficamente de las otras: “Hay ahora, al margen, y en tinta roja, una nota del sochantre, que dice: ‘Aquí empezó a anochecer, y comenzaron a mostrarse los esqueletos’”. Esta intromisión pretende transmitir con fidelidad el texto hasta en sus rasgos visuales y, por el contrario, acaba poniendo en duda la autoría del resto de las acotaciones escénicas. Si antes todas eran atribuibles a De Crozon, esta nota problemática no permite dilucidar si se trata de la única intervención textual para precisar sus particularidades (ubicación, color) o de la única didascalia debida al sochantre dado que, por añadidura, su voz se encuentra en esta ocasión diferenciada por el entrecomillado con el que la absorbe, una vez más, el narrador, aquí por ende transcriptor infiel.

Esa nota al margen pertenece a la pieza pero está al mismo tiempo fuera de ella porque también es parte de las crónicas, por lo que su naturaleza doble compendia la fusión entre narración y teatro, demostrando la imbricada interdependencia textual entre ambas formas. Asimismo, en el momento en que recuerda su condición de texto escrito,

el ‘editor’ rompe la ilusión dramática y saca de contexto al lector de la pieza remitiéndolo de nuevo a la historia narrada. Entonces la metaficción se retrotrae al conducirse en dirección inversa: después de instalar el artificio teatral dentro de la ficción narrativa como puesta en abismo, en el clímax de la función se vuelve abruptamente a la trama novelada para introducir enseguida la convergencia metanarrativa entre ambas diégesis, “mezclándose lo argumentado con la vida” (p. 125).

El asunto parte de que, tras un cerco de once años por el ejército suizo, las únicas noticias del exterior provienen de un mensajero. La carta que trae a nombre de Julieta es un símbolo de esperanza tanto para la necesidad colectiva como para la pena individual, por lo que más allá del humorístico “contraste sentimiento/alimento, amor/comida”³⁸⁶ detona el conflicto entre lo público y lo privado. De esta oposición nace el coro, que apremiado por su carencia común ignora la singularidad de Julieta: “¿Quién es doña Julieta? Es de señores. Es una enamorada célebre. ¿Una de los Capuletos que parió de un herrero?”. El desconocimiento de figura tan ‘célebre’ establece una contradicción respecto del título de ‘famosos enamorados’ que evidencia la desviación del original de Shakespeare, referido implícitamente a manera de horizonte negado.

En cuanto a la construcción de diálogos, en las escenas iniciales surgen de una cadena de distorsión simultánea; es decir, una premisa que se propone como suposición aislada se asocia con otra afirmativa para derivar en una especie de falso silogismo. En algunos casos los personajes-actores recurren a su experiencia personal para completar sus líneas, lo cual se observa cuando el escribano pone en boca del gonfaloniero su amargo recuerdo de la soga con que fuera ahorcado para realizar una comparación: “Once años los tuvimos al cuello como cuerda de justicia” (p. 120). Incluso hay frases que

³⁸⁶ Paz Gago, *art. cit.*, p. 469.

producen ironía situacional en la perspectiva del lector por la coincidencia entre realidad diegética e ilusión dramática: “Más que gente libre de Verona somos una corte de fantasmas vagabunda por las plazas y calles” (p. 120); lo que en la ficción teatral no podría más que tomarse por metáfora de una gran tragedia, retrata un hecho auténtico en la historia principal que se ha prestado a traviesa confusión.

También Clarina proyecta en Romeo su propio dolor de no ser reconocida por su adorado flautista, quien la ama en sueños con la identidad de otra: “Fantasma soy de los días idos, y por eso no me ves, ni escuchas mi paso como una sombra por entre la hoguera de tus brazos” (p. 124). De madame de Saint-Vaast sorprende que “sua sina na vida, no transmundo e na encenação é a substitución”.³⁸⁷ Desde su nacimiento se le condena a la impostura al designarla recreación de un personaje de novela, cuyo destino (“murió [...] de cólera morbo en Verona de Italia”, p. 52) parece determinar el suyo. A su muerte, sufre el tormento de tener que “pasar por otra aquel amor que pedía para mí” (p. 58). Las máscaras de este personaje se diversifican al ser copia real de la Clarina novelesca, simulada Eloísa, fingida actriz italiana, representación de Julieta y recreación indirecta de Romeo.

Cuando se dice que las “manos de Julieta, a la luz de la linterna, se ven descubiertas de carne” (p. 125), pese a que la metamorfosis corresponde al estado espectral de Clarina no es ella quien se asusta por cambio tan inoportuno; es Julieta la horrorizada por la muerte que la invade. Se impone entonces la pregunta de en qué medida los muertos-autores –o el sochantre-autor– planearon el final, si contemplaron su próxima mudanza a esqueletos o fue involuntario ante su imposibilidad de calcular el

³⁸⁷ Araceli Herrero, “*As crónicas do sochantre*, de Álvaro Cunheiro. ‘Romeo e Xulieta, famosos namorados’”, en: *Sobre Luis Pimentel...*, p. 214. Sólo indica que tiene un papel triple (Clarina, Julieta y Romeo).

tiempo.³⁸⁸ La resolución se complica porque hay indicios que apoyan ambas opciones: por un lado, la falta de ilación de unos diálogos espontáneos, a primera vista tan incoherentes que se ha relacionado la función con el teatro del absurdo,³⁸⁹ por otro, el motivo del sueño cohesionaba la trama hasta habilitar la idea de que todo el pueblo despierta de la vida, en la que todavía sueña el laudista, hacia la muerte sin apenas saberlo: “Se van los suizos, y nosotros estamos despertando poco a poco” (p. 121), afirmaba el gonfaloniero en un sentido metafórico que de pronto parece concretarse. De acuerdo con esta idea, la parodia expondría cómo detrás de la intención invasora habría quedado únicamente muerte y devastación.³⁹⁰

Las palabras con que Julieta celebra la carta reflejan el lamento por el amante ausente propio de las cantigas de amigo por medio de preguntas retóricas dirigidas a los elementos de la naturaleza. En otro registro, la carta de Romeo recreada por Clarina-Julieta sobresale por el lirismo barroco de frases rebuscadas en la forma, contenidas de nostalgia y queja por el paso de un tiempo convertido hoy en “fatigado vaso de memorias”, en un sentimiento del que sólo resta el polvo enamorado de la muerte. Más aun, plantea el concepto calderoniano de que la vida es sueño y lo convierte en un angustiante juego de especularidad sin fin:

³⁸⁸ En opinión de Herrero, la transformación repentina de madame de Saint-Vaast es un “duro castigo à sua falta de ‘crer’ a personaxe, de encarnar e non mostrar o papel que representaba, e provocar así a empatía do tercer actuante, o observador, o superdestinatario interno”. [Herrero, “Didáctica do texto dramático. De cómo o alcalde de Comfront, na Bretaña, decidiu educar o pobo cunha representación teatral”, en: *Sobre Luis Pimentel...*, p. 229.] No consideramos factible defender una interpretación punitiva de la ilusión dramática en una novela que apunta a enaltecer el poder de la imaginación. Además, Julieta es el foco del cambio espectral debido a la atención centrada en la carta, pero todos sus compañeros también lo padecen.

³⁸⁹ Paz Gago aduce que los diálogos “constitúen tamén unha perfecta ilustración da linguaxe como expresión da imposibilidade da comunicación que caracteriza o teatro do absurdo”. [Paz Gago, *art. cit.*, p. 468.]

³⁹⁰ Con motivo de este nuevo trasfondo bélico, Spitzmesser interpreta la “Función” como “alegoría casi camusiana de la dominación totalitaria ejercida sobre un pueblo ocupado por un ejército invasor”. [Spitzmesser, *op. cit.*, p. 108.]

Entro *soñando* en tu cámara, y el polvo que me cubre, ceniza de rosas que de tu amor crecieron en mí, para morir tan pronto como dejaste de mirarlas, es una tierra negra y fría que hace de mí un *muerto desenterrado*. Fantasma soy de los días idos [...] y *vuelvo en mí*, aún más fatigado del trabajo de *resucitar a través de un sueño* mi carne y el alma tuya. (p. 124, cursivas añadidas)

Romeo sueña que está muerto y que su fantasma ronda la alcoba de su amada para luego despertar a la vida, que es otro sueño. El drama deviene en un desengaño doble: tras la cumbre de la vida, que es el amor, la muerte en Verona; tras el clímax de la ilusión teatral, que trasciende la realidad, la nada en Comfront.

Nuevamente vemos cómo, a través de la parodia, se actualiza el espíritu barroco: la queja por la fugacidad del tiempo en un ambiente picaresco de hambre y devastación, pero sobre todo el desengaño ante las apariencias conforme con la “máxima barroca de la vida como gran teatro del mundo”,³⁹¹ que se erige en exaltación del artificio en una realidad contradictoria. No obstante, en la reelaboración de Cunqueiro el principio calderoniano se enriquece porque propone que los sueños (ficción) también son vida auténtica y el teatro, mundo.³⁹²

Por último, la niña y la vieja ciega que coinciden al final encarnan alegorías de la ilusión y la realidad llana, de cuyo encuentro sólo puede surgir el desengaño que las une en un abrazo. En tanto que la función teatral implica una ruptura entre ficción y realidad, concede llevar a cabo una interpretación metaficcional del desenlace como el planteamiento de dos posturas estéticas: la creatividad de una visión infantil que cree en la vida del sueño, y la realista de una ciega que se preocupa por una realidad imaginada, pues la manera en que la concibe tiene los límites de su percepción.³⁹³ Porque los ciegos

³⁹¹ Criado, *op. cit.*, p. 169.

³⁹² Anxo González Fernández, “Álvaro Cunqueiro e a filosofía da literatura”, en: *Revista Galega do Ensino*. Núm. 6 (feb. 1995), p. 50.

³⁹³ Una de las estudiosas dedicadas a la teatralidad cunqueiriana concluye que este par de personajes antitéticos simbolizan las dos principales actitudes de recepción teatral: la empatía del espectador inexperto y

ya no son sagrados, en estos tiempos de cambios irreverentes el realismo no representa ya la única opción legítima para hacer literatura.

El sentido teatral de la novela se consuma con el “*Dramatis Personae*”, que reúne todos los caracteres cual elenco corroborando la autoconciencia ficcional del texto. Esta convención dramática con la que inician las piezas denota su intención paródica desde que aparece al final a modo de apéndice primero. Entre los personajes participantes en la acción –ya sean principales, secundarios o incidentales–, incluye aquellos de los que sólo figura su nombre, personas reales, santos y animales.

Aunque la lista sigue un orden alfabético, hay variados criterios en la nominalización para distinguir relevancia en la historia o jerarquía social. La mayoría se basa en un atributo sustantivado más el topónimo del lugar de origen: oficio (“Allen, El rentista de”; “Galván, El curandero de”), parentesco (“Les Pieux’, Las hijas del tabernero de”) o circunstancia (“Aulne, El mozo del vado de; “Audiarne, El bastardo de”). Debido a que estas entradas corresponden a caracteres de poca importancia, los protagónicos que en la narración son mentados por su oficio se clasifican por nombre.

Cuando pertenecen al pueblo llano, los nombres propios pueden aparecer completos (“Labaule, Pierre”) o con el simple apellido acompañado de una partícula de reconocimiento social (“Nancy, Monsieur De”). A esta forma se adapta la inclusión de personas históricas (“Rossini, Don” o “Franklin Americano, Don”), de las que a veces se

la distancia del conocedor. El pueblo ignorante de Comfront habría confundido la ficción con la realidad por no conocer la pieza original y, en general, por no saber cómo apreciar el teatro; según esto, la obra “non achou naquel público de Comfront a comprensión necesaria, a consideración da intertextualidade que, evitando a empatía, potencia-se o estrañamento”. [Herrero, “Didáctica do...”, p. 228.] Empero, cuando la huete es confundida con los cómicos se da entender que la gente sí conoce la historia de Romeo y Julieta: “el escribano, viéndose tomado por Capuleto padre” (p. 115); además, la vieja que adopta la ‘adecuada distancia’ del conocedor se adivina por igual parte del pueblo ignorante. // Para Paz Gago, el desenlace marca simplemente “o vacío argumental e existencial, o humor tráxico da dramaturxia do absurdo”. [Paz Gago, *art. cit.*, p. 469.]

predican hilarantes datos falseados. En cambio, los nombres de pila sin apellidos o locativos señalan la baja ralea de sus portadores, entre los que se hallan prostitutas, ladrones y mendigos (“Blanca”; “Nettuno”; “Guy Parbleu”); si están entrecomillados, indican procedencia animal (“Beris”; “Lison”). Sólo la entrada de “Clarina, Donna” ofrece una excepción por la partícula de respeto distintiva para indicar su condición de personaje en segundo grado.

Otras faltas a la norma alfabética residen en casos que se estiman en bloque para destacarlos respecto de algo. Así se enfatiza la repercusión de la “Niña Del Atrio De Comfront, La” sobre la vieja, que no es siquiera considerada en la lista; se distinguen los seres relacionados con el inframundo (“Salomón Capitán”; “Rufo de Segovia”; “Ismael Florito”), la falsedad nobiliaria en “Condesa de los Pagarés, La” y, de manera más particular, la mofa irónica a “Catalina de Erquy”, pariente de nobles cuya posición se inserta irreverentemente después de su homónima, la mula “Catalina”.

En menor cantidad se hallan los personajes que cuentan con un cargo eclesiástico (“Mermuid, Las señoras monjas de”), militar (“Coulaincourt de Bayeux, El señor coronel Pierre Henri Pol de León”; “Du Crann, Capitán de fragata”) o político, siendo único ejemplo el de “Comfront, Alcalde Constitucional de” por la novedad de la categoría. En lo que concierne a los pocos títulos nobiliarios, se ordenan por locativo y excluyen los nombres de pila para marcar el distanciado interés que ocupan en la historia (“Erquy, Los señores almirantes Condes de”). De ahí que notable excepción signifique “Le Bec-Hellouin, Quay Pierre”, el hidalgo de Quelven –cuyo apelativo común se da a conocer casi hasta el final de la historia–, pues su abolengo no forma parte de la entrada sino del contenido biográfico para acentuar su protagonismo y familiaridad en la trama.

Entre las entradas peculiares merece mencionarse una de las últimas que, en su preocupación por especificar sobre uno de los personajes su nula participación (“Se cita de pasada este señor Príncipe de Sedán”, p. 149), se revela irónica porque dicha precisión, aplicable a más de la mitad de la lista, realza por contraste la flagrante concesión hecha con todos los casos anteriores; con ello, el texto parece burlarse de sí mismo al no tomarse en serio. Mientras se incorpora una entidad ‘implícita’ a un lazo parental deducible pero que no recibiera ninguna mención directa en la narración (“Erquy, Los señores almirantes Condes de”), se enlista un personaje que no aparece en las crónicas sino en la inmediata “Noticia sobre Ismael Florito”: el sastre polaco. El índice onomástico adelanta incluso acontecimientos que en el apéndice segundo se desarrollan sin alcanzar la conclusión que aquí se contiene: que Florito, en lugar de los doce años que dijo a Coulaincourt que debía, “cumplió siete años y un día de cárcel en Liverpool” (p. 143).³⁹⁴ Funge, en consecuencia, cual prolepsis de lo aún no narrado.

Aunque el contenido del listado en buena medida reproduce con exactitud lo registrado en las crónicas, se trata generalmente de información subjetiva que, trasladada a este contexto de objetividad, se vuelve risible. Tómese por ejemplo cómo el comentario de envidia profesional del médico Sabat sobre el galeno de Kerity (“Más afamado era [...] por cabrón consentido”, p. 55) se traduce en sentencia (“También era muy famoso por cabrón consentido”, p. 144). Por su parte los datos añadidos pueden ser noticias sobre el futuro de los personajes como entes autónomos, hechos extraordinarios (un sexto dedo luminoso, el perro traductor, caminar con las orejas), detalles jocosos por su

³⁹⁴ Al final de la “Noticia” todavía Florito, “como es sabido, está en la cárcel. Cuando salga [...]” (p. 154).

insignificancia o ridiculez casi siempre adjudicados a la nobleza (el arte de capar pavos,³⁹⁵ dormir en un cañón) y juicios de valor.

En general, el índice onomástico es una “imaxe sintética dos procedimientos paródicos cunqueirianos”³⁹⁶ porque del mismo modo en que repite, complementa y extiende la obra, confunde y burla. Si lo agregado favorece al lector aportándole novedades, como nombres antes desconocidos o confirmaciones de lo que era incierto,³⁹⁷ también complica su lectura al sumar elementos impertinentes e incluso contradecir lo ya establecido; después de todo son “novos elementos que modifican a perspectiva que o texto principal ofrece”.³⁹⁸ Esto último sucede cuando la entrada sobre Ana Eloísa revela que el tío apelado por Clarina “el contador de la renta de la ballena” se llamaba De Dombaze. A su vez, con este nombre ignorado en el relato se alfabetiza a dicho personaje en lo que es una clara autorreferencia que se permite el índice y en la que hasta contradice lo afirmado por madame de Saint-Vaast (“huyó [...] con la más vieja de las siete”, p. 53) al aseverar que De Dombaze “huyó con la más joven” (p. 141) de sus hermanas.

Se comprueba entonces que el “*Dramatis Personae*” no se limita a describir y referirse a las crónicas; genera también su propia información y se alimenta de ella para desarrollarse. Retrocede al repetir o explicar lo ya narrado, avanza al elaborar novedades y se adelanta contando sucesos del apéndice siguiente. Esta dinámica lo convierte en

³⁹⁵ “Innovó en el arte de capar los pavos turcos, y traía muy correspondida esta ciencia con monsieur Diderot” (p. 139). En esta ocasión la burla se dirige a los enciclopedistas representados por Diderot, cuya rigurosidad científica contrasta con la trivialidad del hecho.

³⁹⁶ Rodríguez Vega, *op. cit.*, p. 78. // Para Spitzmesser los índices cunqueirianos son un intento del ‘yo’ por instaurar orden al caos heterogéneo de la narración “y se homologa con los esfuerzos de la dictadura franquista para difundir una información distorsionada y embustera sobre todos los aspectos de la vida cotidiana”. [Spitzmesser, *op. cit.*, p. 93.] Este comentario ofrece un buen ejemplo de cómo la tendencia ideológica de una lectura puede violentar un texto, ya que el índice paródico no pretende poner orden sino, por el contrario, dar continuidad al ‘caos’.

³⁹⁷ Por ejemplo, pese a que conserva la duda sobre Parbleu, “Criado que fue, o aún es, del demonio Salomón Capitán” (p. 143), confirma que, en efecto, se trataba del ciego de Guimiliau quien “iba a ser guillotinado en la villa de Dinan”, p. 143.

³⁹⁸ Rodríguez Vega, *op. cit.*, p. 78.

punto de unión entre los siguientes textos adicionados y las crónicas, de las que conserva su estructura circular al concluir con la mención de las señoritas de Vitré y, por consecuencia, con la “famosa serenata de bombardino” que fuera desenlace del viaje maravilloso.

La “Noticia de Ismael Florito” es, según “los editores” que la introducen, un anexo en las libretas del sochantre; quien haya sido su autor, se infiere que Florito debió ser su fuente directa.³⁹⁹ Esta ‘noticia’ de la vida infernal del demonio modisto previa a su paso al supramundo representa una inversión complementaria de las crónicas de los muertos sobre la tierra en su tránsito hacia el inframundo. Pese a señalar “la novedad del caso”, una voz plural (“ya indicamos”, p. 152) describe con rigor enciclopedista las inmediaciones de ultratumba y sostiene sus datos con falsas citas de autoridad como si fuera información consabida, susceptible de ser ratificada.⁴⁰⁰

La variedad de discursos y marcos narrativos ya antes comentada se complica con los apéndices cuando en el primero se manifiesta el ‘Autor’ (“El Autor pide que os acordéis de la verde vaguedad de sus ojos”, sobre Clarina) y, en el segundo, “los editores”. El texto sobre Florito además refiere por primera vez a las crónicas con estatuto de título de obra: “como se ha dicho en otra parte de estas *Crónicas*”, con lo que se expresa una conciencia de totalidad que contradice la aparente fragmentación. Si en algún momento la multiplicidad discursiva pudo causar incertidumbre, se hace patente que siempre estuvo garantizado el control del relato por un director narrativo, sochantre vicario: el autor de la novela que asume plenamente su creación en el “Epílogo para

³⁹⁹ Este demonio también es fuente de información en algunos casos del “*Dramatis Personae*”: en el de Mamers el Cojo, quien “Ya difunto, aprendió a leer, asegurando Ismael Florito que no se sabía de otro caso”, p. 145; y el de Salomón Capitán (“Se supo por Ismael Florito [...]”, p. 148).

⁴⁰⁰ “Siendo las bóvedas inferiores más bien raquílicas, como está atestiguado en el *Marcelinus*” (p. 115); “es sabido que los demonios vuelven a su reino por el mismo agujero por donde salieron. Véase la razón en Cornelio Agripa von Netesheim”, en alusión al *De occulta philosophia* de 1531.

bretones”. Empero, por más inesperada que se sienta su abierta aparición, sería inadecuado decir que esta presencia autorial “tiende a disfrazarse”⁴⁰¹ o a ocultarse, pues “antes que enmascararse en las voces narrativas esa voz textual se exhibe en ellas”.⁴⁰² Cada irregularidad de una enunciación a todas luces problemática era un síntoma premeditado para delatar el intrusismo autorial. Y aunque tal vez sobre decirlo, dicha figura no es identificable con la persona real de Álvaro Cunqueiro dado que sólo obedece a una entidad codificada como parte del juego metafictional.

El epílogo gira en torno de la verosimilitud de la Bretaña narrada luego de la confesión del autor de no haber estado nunca en esa región. No tiene reparos en revelar las costuras del texto al explicar que “todo lo que aquí, en estas *Crónicas* se cuenta de ella, está tomado de” (p. 157) fuentes librescas (ficcional e históricas), excepto los paisajes, inspirados en su experiencia personal de la geografía gallega, tan próxima a la bretona. Este parangón entre Bretaña y Galicia –que ha sido literal para la crítica–, lejos de significar una apología al folclore nacional le sirve al autor para plantear la amalgama entre lo objetivo y lo subjetivo. De acuerdo con su interés por apegarse a la verdad, declara haber sometido la novela al escrutinio de un conocido bretón el cual aprueba su ‘autenticidad bretona’ en todo menos en un detalle que, pese a su expresado deseo de ser veraz, sabemos que no corrigió.

En esta actitud incongruente encontramos un guiño que, sumado al contrasentido de una ficción maravillosa preocupada por ser fiel a la realidad, indica que el supuesto voto de credibilidad es más bien un recurso del autor para actualizar en forma de

⁴⁰¹ Pérez-Bustamante, *op. cit.*, p. 88.

⁴⁰² Gil González, *op. cit.*, p. 110. // Pérez-Bustamante, *op. cit.*, p. 88. En su estudio el ‘yo’ autorial es sólo “una prueba decisiva de la efectiva proyección del autor, de Cunqueiro, en sus mundos ficticios”. [*Ib.*, p. 89.]

metatexto sus ideas sobre el acto mismo de novelar que ya pusiera en práctica con la narración. La construcción del epílogo se basa efectivamente en las mismas técnicas empleadas en la historia del sochantre: contrastes irónicos, digresiones que generan breves relatos, datos históricos que devienen maravillas.

Se detiene significativamente en el proceso de investigación que le requiriera el problemático asunto de los linajes, pues “cada parte se llamaba de siete maneras diferentes, y coincidían demandante y demandado” en algunos litigios por herencia. En términos lingüísticos, aborda la multiplicidad de signos para un mismo referente hasta llegar a la paradoja de que dos significantes coincidan en designación sin ser sinónimos. Se prepara así un primer peldaño hacia el vértigo especular.

Cuando lamenta no poder ofrecer muestras “conforme al uso de los bretones”, porque –por si quedaba duda– “los difuntos que pasean por las páginas de esta historia son hijos de mi imaginación”, en el fondo involucra dos posturas estéticas: la recreación de una visión colectiva (tradicición) y la creación individual (imaginación). La falta que supone su invención a la costumbre de una Bretaña-Galicia donde se cree que “no hay creación sino memoria” (p. 159), en realidad es una elección que privilegia la originalidad de la obra sobre el determinismo cultural. De esta forma, en contra de los conceptos canónicos de “clase-autor ou a nación-autor”,⁴⁰³ la representación metatextual del escritor constituye una defensa a la primacía del autor-sujeto, única instancia capaz de convertir lo poético en estético. El autor no rechaza su contexto, no le es siquiera posible, pero sí lo transforma con su imaginación para descubrir, desde su subjetividad, nuevos

⁴⁰³ Forcadela, *op. cit.*, p. 52. Agrega que “‘o facedor, o poietes o poeta’ ten que asomar para tomar as decisións pertinentes, aquelas que levan do ‘poético’ ao ‘estético’”. El crítico comenta un artículo de reflexión literaria de Cunqueiro, quien a su vez se basa en la entonces reciente psicocrítica de Mauron para apoyar sus ideas: “Pra Mauron o inconsciente é o que da o estilo poético”. [*Ib.*, p. 181.] Forcadela señala con acierto que este artículo es un punto clave para la comprensión de la poética cunqueiriana.

ángulos del hombre y de ese modo comunicar algo de valor universal. *Las crónicas* significa, en ese sentido, un consumado ejercicio dialéctico de imaginación creadora al dar cuenta de la cultura bretona interpretada y modelada por el ingenio personal en su experiencia galaica.

Por supuesto, la apelación a un hipotético y poco probable lector bretón es solamente una estrategia retórica para abordar el más puro concepto de realidad extratextual. La Bretaña que pudiera tener en mente uno de sus pobladores reales no es la misma de aquella ficticia que “se llamara también Bretaña el país asombroso del rey Artús”, ni de “esta Bretaña que yo descubro en mí y en la que quizás un día se encuentren habitando los lectores bretones de estas *Cronicas*” (p. 160). Son, por tanto, tres Bretañas diferentes: la real, la mítica y la personal, en una multiplicidad que se abisma nuevamente a través del sueño: “en pie queda la pregunta: ¿quién es el que sueña?” (p. 159); o mejor dicho, ¿cuál es la Bretaña auténtica de la que derivan las otras cuando la de *Las crónicas*, al reflejar las demás posibilidades, las contiene y les da existencia?

En la medida en que Bretaña es un producto ideológico, “país de la imaginación y no tierra real” (p. 159), muchas Bretañas es decir muchas realidades. De este modo “se deshace una ilusión, la ficción del sochantre, y acto seguido se alza otra cuyo protagonista es el Autor y, en una pirueta final, puede ser el propio lector”.⁴⁰⁴ Después de todo: “No sería la primera vez que el sueño del poeta hace la isla” (p. 160), sugiere un escritor que crea a través de un espejo como quien “sabe leer el anverso por el

⁴⁰⁴ Pérez-Bustamante, “Galicia, la muerte...”, p. 292.

reverso”;⁴⁰⁵ esto es, trasciende la superficie para hallar en la refracción distorsionada la esencia de lo tangible.

Para Xoán González hay una dialéctica contradictoria entre la extensión que propicia la fantasía y su contención por esta autorreflexión cuyo efecto considera desintegrador.⁴⁰⁶ Ciertamente la obra se autofagocita mas no en un acto estéril: se nutre de sí misma para crecer y expandir sus alcances fuera del texto, contagiando la realidad del lector de relatividad. Si renuncia a la ilusión narrativa levantada con tanto esfuerzo por exhibir el artificio de los códigos no es con la intención de cuestionar todo tipo de representación, sino para alcanzar una meta mucho más ambiciosa: validarlas todas. El autor “nos despierta del sueño de la ficción para decirnos que seguimos dentro del mismo sueño”.⁴⁰⁷ Lejos estamos de una deconstrucción posmoderna, pues el juego literario de Cunqueiro se remonta al modelo cervantino y se propone ensalzar el poder de la ficción.

A partir de una lectura en clave metaficcional la historia del sochantre adquiere nuevos sentidos. La dureza y aceptación social de la trompeta para la cual nace negado el pequeño Charles Anne contrasta con la suavidad y el esteticismo de su menospreciado bombardino. La verdadera creatividad, el arte auténtico se manifiesta en el instrumento imposible por anacrónico que el sochantre aprende a estimar a través de un viaje a las dimensiones enrevesadas de la muerte festiva. Entonces la libertad de la imaginación con la que el héroe genera “oscuras novedades y secretas correspondencias” (p. 29) triunfa

⁴⁰⁵ De la Torre, *op. cit.*, p. 31. // “Mirando me quedo en un espejo cómo pasan vientos y nieblas [...] En el fondo del espejo brilla una lucecilla azul y yo, en vez de averiguar si alguien detrás de mí ha encendido una lámpara, digo sin más que es un fuego fatuo en el claustro derruido de Saint-Efflam-la-Terre, y escojo este lugar [...]” (p. 159-160).

⁴⁰⁶ En los mismos términos de negatividad se ubican: Rexina Rodríguez, para quien la autorreflexividad “pon en cuestión a capacidad da obra literaria para representar a realidade”. [Rodríguez, *op. cit.*, p. 95.] // Bardina: “la fantasía en la narrativa de Álvaro Cunqueiro se convierte, junto con el elemento mítico y paródico, en un agente desintegrador, destructor de cualquier tipo de verosimilitud [...]”. [Bardina, *op. cit.*, p. 70]

⁴⁰⁷ Gil González, *op. cit.*, p. 11.

sobre el reclamo de las exigencias realistas; sólo de la deformación metafórica y la desviación simbolista se puede dar vida a nuevas posibilidades que expresen mejor no la realidad, sino al hombre creador de realidades. En un panorama de transición que apunta a la inevitable desaparición de una sociedad envejecida en favor de la apertura a un nuevo régimen, el bombardino descubre su talento gracias a la benéfica influencia de la hueste conservadora (tradicción) y lo que aprende de ella le permite adaptarse al cambio (innovación). La Revolución Francesa se erige así, a raíz de una dimensión maravillosa, en proyección dialéctica de una revolución artística.

4. LA IMAGINACIÓN CREADORA

Detrás de la poética metaficcional de Cunqueiro asoma una concepción platónica del arte. Convertir su creación en un abismo de realidades no conlleva para él negar la existencia de toda entidad absoluta sino, por el contrario, la afirmación de una Realidad etérea e imposible de la que todas las creaciones humanas (artísticas e ideológicas) son intentos de aproximación. Se remonta a la nostalgia por el ideal primigenio que el alma recuerda vagamente y que aspira a recuperar moviéndose entre las sombras de sus constructos ideológicos, generalmente sin darse cuenta de que su mejor instrumento para acercarse a las figuras originales es la imaginación. A partir de este razonamiento toda realidad individual, inventada por el artista, adquiere el mismo valor de legitimidad que aquella que pueda compartir una comunidad durante un momento histórico determinado.

En términos míticos, se trata del paraíso perdido; para la psicología jungiana, de los arquetipos universales. Cunqueiro fue apasionado estudioso de ambos campos del conocimiento a través de los trabajos de Eliade, Campbell, Risco y Mouron, que le sirvieron para forjar su visión de la literatura como medio privilegiado para crear nuevas

cavernas donde se pueda difuminar la penumbra, soñar que es posible alcanzar el ideal. Más que el derecho a sólo soñar, la obra de Cunqueiro exalta con lo maravilloso la necesidad de ‘soñarse’, pues “neste soñarse está a posibilidade humán de continuar crendo nos mitos e tamén sí de espricarse polos mitos”.⁴⁰⁸

La esencia del arte sería entonces un acto de fe. El mindoniense confió que en la universalidad del mito, en las cuestiones que el hombre de todos los tiempos se ha formulado, residía la explicación a las inquietudes de la historia. El viaje heroico sigue esta dirección retrospectiva en la medida en que su progresión equivale a una vuelta al origen, retorno que, “coma en Platón, faise, en efecto, por vía da anamnese, reconstituínte e revivenciadora da gran mañá existencial que chamamos infancia e mocidade primeira”.⁴⁰⁹ Incluso el acto creativo nacería de esta dinámica al proyectar un mundo inédito que evoca los recuerdos arquetípicos según los interpreta el ingenio, pues “a imaxinación sabe que houbo unha Idade de Ouro i un Paradiso Perdido”.⁴¹⁰

A este respecto, Cunqueiro esbozó una teoría de la imaginación creadora en la que entendió la fantasía como una cualidad inherente al hombre, “potencia da ialma” que se encuentra en estado bruto, mientras que la imaginación sería la fantasía trabajada por el intelecto para hacer arte y nutrir de ese modo “a ialma de emociós, de imaxes e de símbolos, que reforzan o vigor do seu élan hacia a beleza i a verdade”.⁴¹¹ Si una es libre y espontánea, la otra sigue un proceso personal cuyo punto de partida es el mito colectivo. Frente a la fantasía centrífuga, la imaginación creadora es centrípeta porque recurre al

⁴⁰⁸ Álvaro Cunqueiro, “Imaxinación e creación (Notas para unha conferencia)”, en: *Grial* (1963), p. 183.

⁴⁰⁹ González Fernández, “Álvaro Cunqueiro...”, p. 45.

⁴¹⁰ Cunqueiro, *art. cit.*, p. 184.

⁴¹¹ *Ib.*, p. 179.

mito de centro para establecer una “comunicación sobrenatural”⁴¹² entre el hombre histórico y el intemporal. En esta idea reside lo que Forcadela llama la mecánica de la imaginación, puesto que las historias por concebir pueden ser infinitas, pero se basan en y remiten a una historia única y abstracta: “O mito, pois, resulta ser para A. C. a mecánica que subxace baixo a maxia, a súa explicación, a súa solución positivista”.⁴¹³

Aquí es donde su poética conecta con lo que entendemos por maravilloso: el prodigio que ayuda al héroe, ejemplo entre los hombres, a reencontrar su destino en la concreción de la esperanza. Así lo deja sugerido cuando declara: “busco en la gran peripecia humana, tantas veces mágica aventura, tantas veces sueños espléndidos y mitos trágicos, la razón de continuar. De continuar contra la miseria, contra la violencia, contra el terror, contra la mentira”.⁴¹⁴ Pese a que Cunqueiro no atendió lo maravilloso como una forma narrativa, a raíz de su interés por el mito asimiló la lógica de un género basado en la entidad asombrosa de lo extraordinario (“Hay que buscar el asombro: en él está la base de todo el quehacer espiritual del hombre”),⁴¹⁵ en los valores universales y, en sí, en la capacidad inventiva. Puesto que la imaginación creadora es síntesis del estilo personal y el modelo mítico –lo cual recuerda mucho la teoría de Propp sobre la trama única–, mediante esta noción, resultado de sus cavilaciones sobre la creación literaria y su rango estético, aprehende lo que después será definido terminológicamente como lo maravilloso literario: la apropiación individual de una forma colectiva. Se abre paso del mito (colectivo, local, arcaico) a la originalidad subjetiva de la maravilla.

⁴¹² *Id.*

⁴¹³ Forcadela, *op. cit.*, p. 57.

⁴¹⁴ Cunqueiro *apud* Milian, *op. cit.*, p. 50.

⁴¹⁵ Cunqueiro *apud* De la Torre, *op. cit.*, p. 50. Su comentario es muestra de que no concibió la fantasía como transgresión o desasosiego, sino como capacidad de sorprender.

Tampoco puede dejar de mencionarse la ascendencia surrealista de su veta maravillosa en la plasmación de una realidad superior y extraordinaria que conduce a la infancia de la humanidad y esclarece lo ordinario de la mirada superficial. Conforme adujo el escritor, “ise mito do centro, isa imaxinación de comunicación sobrenatural, nascéu dun soño”⁴¹⁶ y es finalmente recuperable a través de otro sueño: el literario. Antes que narrador, Cunqueiro fue un poeta que cultivó el surrealismo y no negó haber estado en deuda permanente con esta vanguardia que abrió nuevas perspectivas en la manera de concebir el arte: “siempre influido por el surrealismo, que es una carga que nunca me quité de encima, ni siquiera en mi obra narrativa”.⁴¹⁷ La esencia de dicha corriente persistiría en su modo de comprender la literatura, ya que para él el poeta encarna al mago cuya mirada puede trascender la apariencia de lo tangible para acceder a “Un mundo mágico [que] es el haz del mundo que nosotros, los pobres mortales, estamos contemplando por el envés”.⁴¹⁸

Ahora bien, de entre la novelística cunqueiriana sobresale el caso particular del sochantre dado que en él la “gran peripecia humana” concluye exitosamente por el contexto festivo y renovador que la acoge.⁴¹⁹ La tematización de la nostalgia, recrudescida y angustiante en sus novelas posteriores, se ha interpretado como el escepticismo de un ironista que desconfía del futuro y pasado por igual, por lo que se dedica a la

⁴¹⁶ Cunqueiro, *art. cit.*, p. 179.

⁴¹⁷ Cunqueiro *apud* Forcadela, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹⁸ Cunqueiro *apud* De la Torre, *op. cit.*, p. 31. // La filiación vanguardista de la narrativa cunqueiriana ha sido observada por varios críticos, aunque en ningún caso estudiada a fondo. Entre ellos destaca el comentario de Pérez-Bustamante, que detalla en las novelas del gallego una “conjunción del pensamiento arcaico y del pensamiento simbolista y surrealista en lo que éste comparte con la filosofía romántica alemana”. [Pérez-Bustamante, *op. cit.*, p. 28.]

⁴¹⁹ Parece significativo que hacia el final de sus días revalorizara *Las crónicas* y pretendiera volver a ellas: “Para dentro de unos meses pienso tener terminadas otro par de novelas: *A taberna de Galiana*, es el título de una de ellas. Espero aparezca el Día de las Letras Gallegas, y está en la línea de *Las crónicas del sochantre*”. [Cunqueiro *apud* César Antonio Molina, “La última visita” en: *Boletín de la Fundación García Lorca*. Año VIII, núm. 15 (junio 1994), p. 177.] Sólo dejó escrito un capítulo de *A taberna*, publicado póstumamente en *Grial*.

desintegración hasta de sus propias creaciones. Sin embargo, en esta actitud atribuida al temperamento del autor se descubre más bien la expresión de una poética llevada a sus últimas consecuencias.

De ahí que, aunque pueda decirse que “Cunqueiro pertenceu a unha xeración de escritores que inscriben na súa obra unha visión da literatura e da historia marcada polo desengano e a decepción”,⁴²⁰ lo cierto es que optó por enfrentar a “los tristes”,⁴²¹ es decir, a los conformistas cuya imaginación reproduce lo que les rodea y limita en lugar de crear nuevos horizontes a sabiendas de que una vida que aspira al ideal, al origen, es más auténtica que el tropiezo con lo real. Precisamente el desengaño, el fracaso del hombre motiva el sueño continuado de toda la humanidad:

Siempre me ha apetecido construir mis narraciones como viajes, o como una confluencia de viajeros en un lugar dado [...] para llegar a la conclusión de la inutilidad del viaje [...]. Para llegar al final de la soledad y de la destrucción, el héroe ha vivido la plenitud humana y soñadora [...].

No se trata de la contradicción del ironista o del desencanto de un escéptico en ejercicio de sadismo literario, sino de un hombre de fe consciente de que “si las utopías son posibles es que la sociedad humana es imposible”,⁴²² no podría aspirarse a un futuro mejor y, en consecuencia, se viviría sin esperanza. El escritor propone por ello una utopía en eterna construcción en la que cada viaje simbólico que se frustra o acaba es el estímulo para que cada nueva generación siga viajando en pos de lo inalcanzable.⁴²³

⁴²⁰ González Millán, *Fantasia e desintegración...*, p. 63.

⁴²¹ “Yo no me evado ni ayudo a nadie a evadirse: me enfrento, simplemente, con los tristes, porque creo que la tristeza traiciona la condición humana”. [Cunqueiro *apud* Milian, *op. cit.*, p. 50.]

⁴²² Cunqueiro *apud* De la Torre, *op. cit.*, p. 110.

⁴²³ Desde esta mentalidad se comprende una afirmación como la siguiente, extensible a cualquier lugar: “Quizás aquello en que Galicia 1948 no esté *à la page* sea la posibilidad, para Galicia, de una futura felicidad, esa *douceur de vivre* que algún día tornará, porque los hombres la necesitan y la buscan”. [Cunqueiro *apud* Tarrío, *op. cit.*, p. 25.]

El concepto de imaginación creadora en que se cimienta la poética de *Las crónicas del sochantre* abarca también su nivel estético, ese mensaje de incumbencia universal que el escritor quiere comunicar y que podría precisarse mejor a partir de su sentido equivalente de imaginación melancólica. La añoranza por el ideal que se sabe imposible no se decanta por el desánimo ni se refugia en una ciega idealización que omita el lado negativo del hombre y sus consecuencias.⁴²⁴ Por el contrario, lo integra en una vieja pero efectiva dinámica de ambivalencia, una armonía que no obstante conserva el filo de sus aristas para la reflexión al interponer la distancia irónica con que se le visualiza. La creación maravillosa, entendida a modo de recuerdo proyectivo que propone una novedad remitente a un estado ideal primigenio que se sabe inalcanzable en la experiencia, se entrelaza con la mirada del ironista que cubre el mundo de falsa perfección tanto para burlarse como para lamentarse oblicuamente de su estado imperfecto.

En última instancia, el relativismo de la espec(tac)ularidad maravillosa de *Las crónicas* vulnera todo estatismo al señalar que la “realidade é cambiante, xira súpeta, amosa mil caras, está feita de cen séculos e lugares”.⁴²⁵ El autor asume que el hombre “vive, non no Real, senón no Imaxinario”⁴²⁶ porque la realidad es un constructo ideológico consensuado, de lo que se desprende que cualquiera de sus intentos de representación, sin importar el grado de fidelidad que se proponga, no es más que interpretación de un ideario vigente. La obra, además de exponer al criterio del lector la enorme brecha entre el modelo deseable y su limitada actualidad, le indica que aquello

⁴²⁴ Tal sería la opinión de Spitzmesser, para quien la nostalgia por un pasado mitificado es fruto de una mente narcisista que compensa la perfección frustrada: “el estancamiento de la vida es disfrazado por el escritor narcisista como armonía social, las contradicciones se distorsionan y parodian hasta que pierden sus agudas aristas; se niega el presente y se mitifica el pasado”. [Spitzmesser, *op. cit.*, p. 76.]

⁴²⁵ Cunqueiro, *art. cit.*, p. 183.

⁴²⁶ Forcadela, *op. cit.*, p. 177.

que llama ‘realidad’ es una invención modificable y, por tanto, perfecta, lo cual se traduce en una invitación para que participe crea(c)tivamente en su entorno.⁴²⁷

⁴²⁷ Parecido señalamiento hace De la Torre, aunque sin explicar los mecanismos que lo hacen posible: “la visión imaginativa de la realidad descubre un mundo repleto de posibilidades, susceptible de transformación y de perfeccionamiento”. [De la Torre, *op. cit.*, p. 111.]

Las historias naturales:
la versión vampírica del carlismo

1. CONSIDERACIONES PREVIAS

Tuvieron que pasar ocho largos años para que la segunda novela de Juan Perucho, *Les històries naturals* (1960), se diera a conocer en el medio literario español gracias a la traducción de José Corredor Matheos (*Las historias naturales*, 1968). Como el resto de la producción ajena a la norma lingüística, la de Perucho fue considerada “literatura regional”⁴²⁸ por el centralismo cultural madrileño. A dicha circunstancia habría que sumar la inusitada línea maravillosa de la novela para imaginar la doble marginalidad que la rodeó en su momento, dado que “el realisme, a Catalunya, no entra en crisi com a mínim fins a l’any 1968”.⁴²⁹ No extraña, por tanto, que su siguiente aparición correspondiera a la versión castellana (reeditada en 1978), ni que volviera a publicarse en catalán hasta la reimpresión

⁴²⁸ Guillermo Díaz-Plaja, “Las historias naturales”, en: *ABC* (6 junio, 1968), p. 44. // Todavía en 1982 Ramón Buckley incluía a Perucho –junto con Cunqueiro– en el concepto de “novelista regional”, confundiendo así el recurso a fuentes populares con un regionalismo ideológico en defensa de valores antiguos, cuando el tratamiento de tales fuentes puede involucrar también posturas e intenciones innovadoras. [Vid. Ramón Buckley, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. Barcelona: Península, 1982.]

⁴²⁹ Assumpció Bernal, “La construcció de l’univers imaginari. Una teorització per a l’estudi de la ficció en Joan Perucho”, en: Antoni Ferrando (ed.), *Miscel·lània Sanchis Guarner*. Vol. 1. Barcelona: Universitat de València-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1992, p. 284.

de 1983, mejor recibida en esa ocasión por un público juvenil que por el académico.⁴³⁰ Ediciones posteriores omitirían los créditos del traductor, por lo que buena parte de la crítica llegó a atribuir ambas versiones a Perucho.⁴³¹

Aunque dentro de un pequeño círculo de lectores, mereció loables comentarios por su inusual inventiva en conjunto con la habilidad en su manejo del lenguaje que, entre ironía y erudición, dejaba asomar la anterior faceta poética del autor. Se elogiaron las cualidades que hacían de la obra una “rápida y animada lectura”, en tanto que de Perucho un “poeta en prosa” y “humorista”⁴³² que ofrecía un texto ameno, novedoso y singular. Considerada “una pura delicia”,⁴³³ la favorable acogida de *Las historias naturales* se vio inevitablemente circunscrita a los prejuicios de esteticismo y ligereza propios de la época. Sus lectores más distinguidos no pudieron más que valorarla en calidad de ligero entretenimiento con atavíos poéticos: “todo ello sapientísimamente dosificado por un arte perfecto, compone uno de los sabores más agudos y extraños, y uno de los más personales, que puedan hallarse en la novela de nuestros días”⁴³⁴.

⁴³⁰ Carlos Pujol cuenta que “el público, sobre todo el juvenil, que durante mucho tiempo tanto había oído hablar de esta novela sin disponer de ella de forma cómoda y asequible, le tributó una excelente acogida” a esta reimpresión. [Carlos Pujol, *Juan Perucho el mágico prodigioso*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona-Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1986, p. 74.]

⁴³¹ Sobre este asunto, por ejemplo, Soldevila hasta hace poco afirmaba: “De todas sus novelas hay versión catalana y castellana, de las que el autor parece ser igualmente responsable”. [Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2001, p. 544.]

⁴³² M. Fernández Almagro, “Invención, poesía, sátira social: una novela de Juan Perucho”, en: *La Vanguardia Española* (5 abril, 1961), p.8.

⁴³³ Díaz-Plaja, *art. cit.*, p. 44. // La más reciente reseña de Soldevila hace todavía eco de esta expresión: “deliciosa novela”. [Soldevila *op. cit.*, p. 544.]

⁴³⁴ P. Crusat, “Libros. Novela” (reseña), en: *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencia y Letras*. Año XVI, núm. 175 (junio 1961), p. 10. // Tras revisar algunas de las reseñas más significativas, sorprende la afirmación negativa de Pujol, quien definitivamente las leyó: “*Las historias naturales* fueron recibidas con silencios, educados remilgos y reproches de ser una extravagancia”. [Carlos Pujol, “Las verdades soñadas”, en: Juan Perucho, *Las historias naturales*. Barcelona: Edhasa, 2003, p. 7.] // En su escrito anterior, este juicio pesimista era más moderado: “en el ámbito catalán encontró, no críticas adversas ni quizá tampoco silencio, pero sí lo que podría llamarse una educada frialdad. Su resonancia fue relativamente mayor fuera de Cataluña [...]”. [Pujol, *op. cit.*, p. 46.]

Si esas primeras impresiones se diluyeron en efímeras alabanzas, cincuenta años después la atención que se le ha dedicado a *Las historias naturales* no sólo no ha aumentado en proporción, sino que se mantiene prácticamente en el mismo punto: varios artículos halagüeños que nacen de la superficialidad y la repetición de lugares comunes. Pese a un perceptible intento de reivindicación en las décadas de los setenta y ochenta como consecuencia del encarecimiento de la fantasía, el afecto y la necesidad de compensar años de indiferencia crítica con un repentino reconocimiento laudatorio hicieron de Perucho uno de esos casos en los que intereses ajenos a la obra obstaculizan su verdadera valoración. En cambio, los estudios dedicados a analizar la narrativa peruchiana más que a su encomio son pocos y de difícil acceso, tal el de Julià Guillamon, quien es hasta ahora el único crítico especializado en el autor y cuyo trabajo no ha sido reeditado ni traducido del catalán.⁴³⁵ Resulta toda una contradicción que se piense hoy en día a Perucho como “una de las grandes figuras de la literatura europea actual”⁴³⁶ al tiempo que sigue siendo uno de los “escritores generalmente olvidados en los manuales”⁴³⁷.

Infortunado vaticinio, pues, el que hiciera Harold Bloom en su polémico canon occidental sobre la relevancia que cobraría *Las historias naturales* como referencia ineludible para la posteridad. Bloom aducía que la principal característica de las obras destinadas a formar parte del canon radicaba en “la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla

⁴³⁵ Gran parte de los escritos consultados para la elaboración de las presentes páginas responde a la postura que expresa abiertamente Pujol: “Éste es un libro de amistad y de admiración, de afecto y de justicia. No pretende ser ni una biografía ni un estudio crítico, aunque algo tenga de ambas cosas, y en modo alguno renuncia a ser cordial y de un partidismo descarado”. [Pujol, *op. cit.*, p. 9.]

⁴³⁶ Pujol, *art. cit.*, p. 7.

⁴³⁷ Soldevila, *op. cit.*, p. 542. Esta afirmación sigue siendo válida, aunque Soldevila aprecia un cambio en comparación con una edición anterior de su texto: Perucho “ha dejado de ser el escritor olvidado al que nos referíamos en nuestra primera edición (1980), gracias a la reivindicación de los derechos de la imaginación”, sin que ello signifique que haya adquirido popularidad. [*Ib.*, p. 545.]

como extraña”.⁴³⁸ No es necesario coincidir con sus presupuestos ni con su elegía al canon para reconocer que la novela de Perucho rompía con las expectativas de la producción literaria de su tiempo al proponer, mediante el humor, una original integración de códigos tan diversos cual el relato fantástico, el discurso histórico, versos, cartas, crónica de viajes y novela de aventuras. En su momento, el único parangón evidente en el contexto español se trataba de la narrativa de Álvaro Cunqueiro; a Perucho se le ponderó entonces miembro de “la estirpe regia de los Calvino, de los Quenzau, de los Borges, de los Cunqueiro”,⁴³⁹ sin que su fama corriera con la misma suerte que la de ellos.

Ahora bien, el sempiterno conflicto de la clasificación genérica en medio de la confusión terminológica entre lo fantástico y lo maravilloso atañe de manera especial a la novela en cuestión. Pese a que su crítico más importante sentencia que “el marvellós, la *fairy story* en la denominació de Tolkien, [...] no convé a la historia del Dip”,⁴⁴⁰ trataremos de demostrar que la base que cohesiona elementos tan variados se cimienta precisamente en la conciliación armónica de contrarios propia a la configuración de lo maravilloso, enriquecido por un tratamiento paródico e irónico de las normas que le permite a Perucho abrir su obra a la pluralidad y a lo relativo.

No ha pasado inadvertida su intención irónica (“Un perpétuel décalage ironique d’où naît la parodie”),⁴⁴¹ mas hasta ahora no ha habido intentos claros por explicar los mecanismos que generan significados oblicuos ni cuál es su función dentro de la trama. Esta labor, que de ningún modo es nuestra preocupación central, nos interesará en la

⁴³⁸ Harold Bloom, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1996, p. 13.

⁴³⁹ Díaz-Plaja, *art. cit.*, p. 44.

⁴⁴⁰ Julià Guillamon, *Joan Perucho i la literatura fantàstica*. Barcelona: Edicions 62, 1989, p. 149.

⁴⁴¹ Jean-Pierre Jardin, “*Le Hibou de Joan Perucho, ou l’ironie dévastatrice*”, en: Denis Mellier, Luc Ruiz (coords), *Dramaxes de la fiction policière, fantastique et d’aventures*. Fontenay: ENS Editions, 1995, p. 367.

medida en que se relacione con la disposición genérica. Después de todo, “ahí donde la ironía excluye la univocidad semántica, la parodia excluye la unitextualidad estructural”,⁴⁴² por lo que ambas se erigen en síntesis de la diferencia, una dialéctica entre alteridad e incorporación que encuentra perfecta correspondencia con la lógica del relato maravilloso, donde lo extraordinario difiere a la vez que convive en concierto con lo ordinario.

La parodia de lo fantástico romántico –específicamente *Drácula*, de Brahm Stoker– y del discurso histórico de la época se convierte en un medio de reflexionar el hoy a través de las formas del pasado en la “apropiación irónica de representaciones existentes”.⁴⁴³ El título de *Las historias naturales*, “divertidamente ambiguo e irónico”⁴⁴⁴ respecto de su contenido, define ya estas dos líneas paralelas y en contrapeso que convergen hasta difuminar sus límites: fantasía e Historia; en la pluralidad de sus términos, bien puede anticiparse que se renuncia a la unilateralidad para ofrecernos la diversidad de “las historias apócrifas” que nacen de la unión adulterada entre lo histórico y lo ficticio. El mundo en que se desenvuelve armónicamente esta imbricación, además de desplegar una propuesta estética que sobresale por su modernidad, de fondo invita a repensar la escritura de la Historia mediante la reescritura maravillosa del carlismo.

2. UN VIAJE INTERTEXTUAL

El viaje al que convoca lo maravilloso siempre es simbólico porque conlleva un significado trascendental para el héroe, el cual se revela progresivamente en cada uno de los pasos que supera en el camino. A este orden pertenece la jornada del protagonista de *Las historias*

⁴⁴² Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, p. 179.

⁴⁴³ Linda Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, en: *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, cultorología*. México: UAM- Xochimilco, 1993, p. 197.

⁴⁴⁴ Pujol, *op. cit.*, p. 45.

naturales, Antonio de Montpalau, cuya evolución interior se encuentra estructurada en dos secuencias de acción (esto es, dos viajes en torno a dos carencias) dentro de las cuatro partes que conforman la novela, equilibradas a su vez por diez capítulos cada una –excepto la tercera, que consta de nueve.

Mientras la parte primera define la situación inicial en el contexto barcelonés de la Primera Guerra Carlista y plantea la carencia que ocasiona la salida del héroe: investigar la presencia de un ser mortífero, asociado con la leyenda vampírica, en Prasdip; la segunda da seguimiento del viaje y arribo a ese otro reino, donde se confirma la existencia del ‘dip’ y se le ahuyenta, lo cual resuelve el daño parcialmente para concluir la primera secuencia de acción. La persecución del vampiro inaugura una nueva travesía que coincide con el devenir de los acontecimientos bélicos en la tercera parte; por último, la resolución del conflicto en su vertiente maravillosa (triumfo sobre el agresor) e histórica (triumfo de la causa liberal) da paso al retorno del héroe, quien regresa a casa renovado por el aprendizaje adquirido.

El desarrollo de la acción se articula episódicamente por influjo de la novela de aventuras folletinesca, modelo que explicita la intitulación descriptiva de los capítulos sobre el tema o el suceso que contienen.⁴⁴⁵ Este carácter episódico junto con la linealidad narrativa que implica concuerdan muy bien con los principios que procura el relato maravilloso; no obstante, en este caso la sucesión simple resulta engañosa:

⁴⁴⁵ De hecho, de entre el conjunto de códigos parodiados Jardín incluye la novela de aventuras: “le roman de Perucho est aussi la parodie du roman d’aventures scientifiques à la Jules Verne”. [Jardín, *art. cit.*, p. 365.] // Más allá de la influencia general, Guillamon establece una relación directa entre las obras de Perucho y Verne: “La trama de la novel·la s’inspira lliurement en *La volta al món en vuitanta dies* de Jules Verne. D’aquest model clàssic Perucho extreu un dels elements principals: el viatge [...]”. [Julià Guillamon, “*Les històries naturals*: Fantasia i política”, en: Joan Perucho, *Les històries naturals*. Barcelona: Edicions 62, 2010, p. 10.] Aunque reconoce la existencia de un proceso de iniciación en Montpalau, para él la organización en torno al viaje tiene motivos meramente geográficos y no implicaciones genéricas con lo maravilloso.

[...] la structure est en trompe-l'oeil: le récit, signé Perucho, présente, apparemment, une parfaite linéarité. L'argument se développe selon un axe horizontal sans fêlure. Pourtant le narrateur a l'humeur musarde et, en fait, la route est traversée de courives, ce qui brouille un tant soit peu les pistes. L'invitation au voyage se complique. Se trouve ainsi élaboré un récit hors normes [...].⁴⁴⁶

En efecto, a pesar de la aparente sencillez compositiva que se basa en formas populares, la llaneza de la enunciación se ve trastocada por un complejo juego de referencias. La trama se abisma en citas y alusiones a textos muy variados, lo cual convierte la lectura de este viaje maravilloso en un viaje intertextual.

Esta red de asociaciones se entabla desde los tres epígrafes que preceden la narración y que sugieren ya sus principales lineamientos. En primer lugar se cita a Bartolomé José Gallardo (1776-1852), liberal ilustrado influenciado por el enciclopedismo francés y posteriormente por el romanticismo. Su *Apología de los palos dados al excelentísimo señor don Lorenzo Calvo por el teniente coronel don Joaquín de Osma* (1811) aprovechaba la ocasión para criticar la intransigencia política de los bandos, que en olvido de los intereses comunes al pueblo llevan sus discusiones al plano personal; con el fin de vengar una ofensa, De Osma golpeó con un bastón a Calvo, y Gallardo se encargaría de ridiculizar que un militar recurriera a los palos para guardar su honor en lugar de hacerlo dignamente en un duelo.

A esta sátira temprana del XIX pertenece el fragmento con el que se anticipa veladamente el carácter irónico que adoptará el narrador: “Al contemplar este fenómeno, yo confieso que no me tengo en menos que el más pintado, pero juro a tal que antes de trazarla con tal ente, haría bien mis mementos”. El ‘ente’ de cuidado es atribuible sin duda al ser misterioso que ocupará las cavilaciones de Montpalau; sin embargo, el texto original

⁴⁴⁶ Montserrat Prudon, “De monstres et merveilles: un itinéraire selon Joan Perucho”, en: Maryse Vich-Campos y Carmen Val Julián (comps.), *Des Monstres...* Fontenay: École Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud, 1994, p. 244. Aunque no especifica en qué consisten tales corredores, su observación nos parece muy atinada para *Las historias naturales*, si bien se refiere a la novelística peruchiana en general.

maneja ya un doble sentido respecto de dicho ‘ente’ peligroso, pues en realidad alude a un simple hombre que había fanfarroneado de que las balas caían a sus pies. Con razón observa Guillamon que “Perucho escapa el text de Gallardo, que no posseeix cap referència al sobrenatural, el descontextualitza i el situa com el primer advertiment velat de l’existència del Dip i del seu malèfic poder”.⁴⁴⁷ Gallardo se mofa tanto del hablador apaleado como del paleador, quien pareciera haber creído semejante fenómeno para eludir un enfrentamiento honorable y equitativo con su contrincante. Se puede decir entonces que la elección del paratexto es un guiño sobre la actitud burlesca a que será sometida la temible figura del vampiro.

Respecto del fragmento proveniente de las *Memorias documentadas* de Manuel Llauder (1789-1851), ya otros han señalado que introduce el fundamento histórico del relato: “Pero ahora, con la declaración de la mayoría de nuestra excelsa Reina Doña Isabel II, empieza una nueva era que entrega todo lo pasado al dominio de la Historia”. Antes del comienzo de la historia que le da seguimiento, se recuerda el final del conflicto: la derrota de la causa carlista. Mas dejar el pasado en manos de la Historia no supone aquí entregarlo al olvido, sino más bien al ejercicio de su reflexión intelectual. Perucho, asimismo, deposita la Historia al dominio de la ficción para elaborar un recuento muy subjetivo de esta parte de la memoria española.

Por último, luego de quedar asentados el tono lúdico y la particular mezcla entre ficción e Historia, el tercer epígrafe de la *Encyclopédie méthodique* establece la pauta científicista que servirá de bandera ideológica al héroe. El halago de una vida dedicada completamente a la razón y al estudio será ironizado al conservar este tono de exaltación exagerada para referir el burdo científicismo de los personajes. Más aun, la mención

⁴⁴⁷ Guillamon, *op. cit.*, p. 173.

específica a tal enciclopedia parece remontarse a la polémica cultural entre españoles y franceses provocada por el artículo “España” y –muy a colación con la novela– su apartado “Barcelona”, de Masson de Morvilliers, quien cuestionó la aportación española a la cultura europea basándose en su rezago respecto de otras naciones. La airada reacción de la intelectualidad española no se hizo esperar y, aunque Morvilliers ponía el dedo en la llaga, se arremetió contra la ignorancia del academicista francés sobre las características geográficas de la ciudad catalana. La narración recuerda de fondo esta disputa sin hacer concesiones parciales: la burla al racionalismo de Montpalau y a las pretensiones de la intelectualidad barcelonesa por imitar el ambiente francés admite, por un lado, lo que de cierto tenía la acusación de Morvilliers; por otro, en el proceso irónico de estos rasgos se da cuenta de un vasto panorama cultural y científico catalán suficiente para contradecir cualquier subestima al valor de su civilización.

Estamos ante una obra autoconsciente que, en cuanto texto –hipertexto, en términos de Genette–, es el resultado de una suma de otros textos reflejados en su interior que desdoblan especularmente la línea narrativa. Un ejemplo claro es el capítulo VII de la primera parte, “Historia natural de Cataluña”. El título versa sobre la *Historia catalana que trata de historia o descripción natural de cosas naturales de Cataluña* (1600) de Pedro Gil (texto leído por Montpalau en tal episodio), pero también remite al título de la novela que tiene en manos el lector implícito. Éste se encuentra en un punto donde comparte con el personaje la misma actividad como puesta en abismo: el lector de *Las historias naturales* lee extractos citados de la *Historia catalana* junto con el protagonista, quien a su vez prepara una transcripción para que sea leída por el barón de Meer y a la cual añade notas críticas enfocadas a desmentir los pasajes fabulosos que contiene el documento. Además de una historia natural de Cataluña (intertexto original) dentro de *Las historias naturales*

(hipertexto), se hallan los comentarios eruditos que apunta el personaje-lector-transcriptor-editor (paratexto del intertexto transcrito). Hacia el final del capítulo, el texto citado a modo de digresión retoma el cauce vampírico: “cuando ya concluía la lectura de esta sección, le saltó a la vista un párrafo que tuvo la virtud de sacarle de sus casillas. Hablaba de corralinas: ‘[...] Tienen la virtud de ahuyentar a los vampiros’”.⁴⁴⁸ Precisamente, la digresión será otra de las estrategias que interrumpen la continuidad del discurso al presentar segmentos que en primera instancia no tienen conexión con el nudo narrativo, pero que acaban contribuyendo al desarrollo de la historia o a su contextualización.

El héroe, Antonio de Montpalau –quien “no lleva en vano el nombre y un apellido de aquel don Antonio de Capmany y de Montpalau, hijo de la Ilustración”⁴⁴⁹ es un personaje tipo cuyos atributos se exageran “en humorístico escorzo”,⁴⁵⁰ sin por ello desmerecer su heroicidad. Se destaca cual ejemplo por su erudición, valentía y un estricto código de honor que hacen de él representación del “ideal no conseguido por la mayoría de los seres humanos”.⁴⁵¹ No obstante, ese perfil de hombre de ciencia, arrogante y de gusto exquisito a la manera de un *gentleman* se ironiza sutilmente a lo largo de toda la narración, ya sea por exceso o por contraste con los acontecimientos en que se ve inmerso.

La ironía requiere distancia y el narrador prelude su postura lejana respecto del protagonista en la oblicuidad con que lo hace entrar en escena, dado que son sus pertenencias, descritas indirectamente a través del reflejo que producen en el ojo de un

⁴⁴⁸ Juan Perucho, *Las historias naturales*. Barcelona: Edhasa, 2003, p. 68. Todas las citas a la obra pertenecen a esta edición y en adelante sólo se indicará el número de página en el cuerpo del texto.

⁴⁴⁹ La relación onomástica fue notada de inmediato por Fernández Almagro, *art. cit.*, p. 8.

⁴⁵⁰ *Id.*

⁴⁵¹ Juan Perucho, “Où allez-vous chercher tout ça?”, en: *ABC* (23 marzo, 1993), p. 3. Agrega que el modelo heroico de sus protagonistas: “Es el que a mí me gustaría haber encarnado en las distintas épocas de mi vida imaginada”.

autómata, las que introducen su carácter racionalista y escrupuloso. De hecho, la primera visión que de él se ofrece es una más de sus posesiones: un retrato.

[...] podrían verse en las paredes cuadros de ignorados artistas que representaban a Linneo, Arnaldo de Vilanova; el maestro Jaime Salvador, de joven; el caballero de Lammark-Boucher y de la Truanderie, así como el de su primo Antonio de Montpalau, noble barcelonés, propietario de excelentes colecciones de historia natural y del palacio en donde éstas se albergaban, y el cual, por su arrogancia, su posición y su dulce habla, desasosegaba los sueños matrimoniales de las doncellas aristocráticas de la ciudad. (p. 17)

Bizarro y de noble cuna, las cualidades de “nuestro protagonista” sobresalen de inmediato. Esta designación compartida será empleada con tanta insistencia que se vuelve un epíteto de Montpalau. El pronombre posesivo instaaura cierta complicidad entre narrador y lector, cercanía que contrasta con la actitud distanciada detrás de la simpatía con que es visto el personaje, por lo que este “nuestro” tan recurrente consiste en un indicador de ironía;⁴⁵² pone además al desnudo la condición ficticia de la obra al enfatizar que se trata de un artificio literario y no de una persona real.

Una carta de auxilio remitida al marqués de la Gralla denuncia la fechoría del villano, el maligno ser que acosa a la población de Prasdip, y motiva que Montpalau abandone su vida tranquila de privilegios para marchar a otro reino. Con mayor exactitud, es un mandatario colectivo el que determina “el envío del héroe”⁴⁵³ porque, al no poder hacerse cargo del viaje el marqués, “había que pedir que aceptase la tácita delegación con que se le honraba a la única persona libre de achaques y que reunía las preciadas condiciones de juventud y sabiduría. [...] todos los concurrentes pusieron sus ojos en Antonio de Montpalau” (p. 75). Con este envío a la aventura, el protagonista es designado héroe por sus compañeros de la tertulia científica en reconocimiento a sus atributos; de ahí

⁴⁵² Se trata de una de las palabras de alerta irónica que Schoentjes examina: “la ironía afecta incluso a los pronombres: *mi, nuestro* [...]”. [Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 143].

⁴⁵³ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1985, p. 106. Recordemos que, para Propp, el envío del héroe es la función principal del mandatario.

que, una vez comenzado el recorrido y expuesto a sus pruebas, el naturalista barcelonés pasará de ser “nuestro protagonista” a “nuestro héroe” (p. 92) por primera ocasión en el recuento de este periplo maravilloso que será para él “metàfora de la recerca personal d’un sentit més unitari i més total de la vida i de l’ordre còsmic”.⁴⁵⁴

No habrá auxiliares mágicos o donantes para Montpalau, pero sí comparsa y colegas asistentes, ya que el héroe necesita ayuda para transitar el arduo camino que le espera. Por eso emprende la marcha acompañado de su primo navegante, Isidro Novau, caballero iniciado en la aventura tras haber visto al mítico pez Nicolás, y Amadeo, su cochero fiel. La tipificación a la que pertenecen estos personajes ha sido observada antes por Guillamon: mientras Montpalau encarna la figura del investigador racionalista, Novau es hombre de acción conocedor de lo extraordinario. Con base en la contraposición de tipos, se ironiza el escepticismo cognoscitivo del naturalista, tan propio del relato fantástico:

[...] se trata muchas veces de médicos o científicos, a los que caracteriza una devoción decimonónica por su ciencia y por sus paradigmas de juicio, que ponen a prueba personajes de otro natural, como artistas, visionarios, viajeros fantásticos, y que se ven obligados, por el contacto y por la experiencia perturbadora, a descubrir dentro de sí, y a través de los sucesos vividos o narrados, formas de conocimiento pertenecientes a modelos culturales ya abandonados.⁴⁵⁵

En cambio, ubicado en un estamento inferior, Amadeo tiende a ocuparse de fines bajos (corporales); en consecuencia, sus intervenciones lo erigen en una suerte de ‘gracioso’ cuya función es reforzar el humor del relato.

Asimismo, Montpalau encuentra en su itinerario a dos eruditos que lo guían al complementar su investigación “científica” con la histórica. En Pratedip cuenta con la

⁴⁵⁴ Rosa Cabré, “El discurs fantàstic de Joan Perucho”, en: Rosa Cabré (coord.), *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Eumo Editorial, 1998, p. 51. Aunque Cabré aborda la filiación ‘fantástica’ del autor, parece deberse a una confusión o inexactitud de términos, ya que sus acertadas observaciones describen las características maravillosas de la obra peruchiana: “El viatge dels protagonistes de Perucho, com en tot relat fantàstic, acaba en el punt on s’ha iniciat, per bé que la posició moral i intel·lectual d’aquests protagonistes és al final el periple ben diferent de la de l’inici”. [*Ib.*, p.56.]

⁴⁵⁵ Remo Ceserani, *Lo fantástico*. Madrid: Visor, 1999, p. 150.

anacrónica asistencia del padre Jaime Villanueva (1765-1824) para esclarecer el “origen y naturaleza del dip” (p. 141); cuando éste huye, en la segunda secuencia recibe datos valiosos “que permitían confiar, con toda certeza, en la captura del ser maléfico” (p. 233) por parte del filólogo Manuel Milá y Fontanals (1818-1884). Los auxiliares de este héroe ilustrado son personas doctas, coincidiendo así con el hecho de que “uno de los atributos más importantes del auxiliar es su sabiduría profética”.⁴⁵⁶ Esta peculiaridad no sólo apunta hacia una dialéctica entre ciencia e historia, también responde al juego que desvanece los límites entre ficción e Historia porque estos personajes, al haber existido realmente, tienen una doble condición: ficticia e histórica.

Antes de partir, se da exacta cuenta de los preparativos realizados por este héroe intelectual: la cuidadosa investigación sobre la geografía, fauna y flora de Prasdip que, en la exageración y poca utilidad de su detalle, resulta irrisoria. Una cita descriptiva “de la salida y afueras de Barcelona” (p. 83) correspondiente a la crónica de viajes de Alejandro de Laborde (1773-1842) marca el inicio de la excursión. El intertexto cronístico no sólo instaaura su estilo realista, observador de lugares y costumbres con registros minuciosos, sino que además los comentarios y evaluaciones de su autor acompañan los pasos de los viajeros hasta que “Monsieur Alejandro de Laborde, que seguía su itinerario hacia el sur, con dirección a Valencia, se despidió de nuestros caballeros ceremoniosamente. Pronto llegaría a Cambrils y a Hospitalet del Infante, para ponerse a criticar sus mesones” (p. 98).

Enseguida peligros y presencias extrañas se interponen en su avance hacia la misteriosa región del dip, ante los cuales demuestran valentía y arrojo. Pese a que en un inicio el naturalista se dedica a encasillar en clasificaciones científicas los descubrimientos que rebasan y renuevan el conocimiento, durante el viaje aprenderá que hay fenómenos

⁴⁵⁶ Propp, *op. cit.*, p. 95.

cuya sorprendente naturaleza no puede ser aprehendida por la razón, sino tan sólo contemplada para enriquecer la experiencia. Luego de sostener una postura firme y absoluta, los acontecimientos extraordinarios que habrá de atestiguar y enfrentar irán mudando sus creencias iniciales, como bien le advierte su ya iniciado primo Novau: “Hay cosas que no puedes comprender con tu mentalidad –dijo–. Porque es evidente que algunas de ellas escapan a la ciencia. Ya te irás convenciendo” (p. 117).

Una vez en Pradíp, “nuestro protagonista desplegaba *una actividad altamente elogiabile. Después de comer, luego de haber descansado durante toda la mañana*, convocó una reunión de las fuerzas vivas del pueblo” (p. 108, cursivas añadidas) en la que exhortaba “a los presentes a creer ciegamente en la eficacia de la Ciencia” (p. 109) y llevaría a cabo una “defensa táctico-científica” para proteger a los habitantes. Este actuar contradictorio con su discurso –nótese la incongruencia entre la actividad intensa y el largo descanso, entre la fe ciega y la pragmática científica– produce ironías de situación que ponen en entredicho su seriedad científica. A semejanza del doctor van Helsing, ristras de ajos y cruces sagradas, es decir, los antídotos de la superstición popular, son la principal “técnica defensiva” de este hombre de ciencia en consecución con la parodia a la obra de Stoker. Si en un principio su meta consistía en erradicar esa especie de creencias, en adelante se dedicará a difundirlas entre la población que, “naturalmente, ignoraba la técnica defensiva del ajo” (p. 155). Instruye entonces a las personas como si se tratara de un conocimiento científico novedoso y no de remedios tradicionales que, por la popularidad de la leyenda, sería de esperar que fueran de dominio general.

La burla de la mentalidad racional-progresista se extiende a todos los miembros de la tertulia científica, de la que un clérigo es miembro distinguido. En una reunión que pretende igualar las de París ante la visita de Aurora Dupin y Chopin, el matemático:

Segismundo Ferrer se disponía a disertar sobre ‘El principio matemático de la coagulación en el origen del mundo y de la tierra en particular’. [...] Por último, para completar la convicción sobre la acción genérica del principio matemático coagulante, Ferrer citó eruditamente a Job: ‘*Instar lactis me mulxisti, et instar casei coagulari permisisti*’. (p. 61)

La tesis pertenece en realidad a Gottschack Wallerius (1709-1785), pero más relevante aun es la fuente de la que Perucho toma esta información y la cual descubre mediante una cita oculta en la enunciación: “Finalmente, para completar la convicción sobre la acción genérica del principio coagulante, Wallerius cita a Job: ‘*Instar lactis me mulxisti, et instar casei coagulari permisisti*’”, escribía Gaston Bachelard en *La formación del espíritu científico* dentro de un capítulo en que ejemplificaba con Wallerius el obstáculo que representan las generalizaciones para el avance del conocimiento científico.

Con dicho guiño intertextual, se manifiesta la intención socarrona sobre el afán progresista de los barceloneses, ya que además se une a la discusión ‘científica’ el canónigo Matons para hacerla derivar “hacia un campo exclusivamente teológico, en el cual, su verbo, en virtud de un principio eminentemente dialéctico, brilló a gran altura”, si bien “La controversia acabó de manera feliz, ya que ni uno ni otro abatió al adversario” (p. 61). En pocas palabras, una discusión pseudocientífica que no conduce a nada; en otras palabras: “No cabe grupo más representativo de un modo de entender la cultura, sólo que a Juan Perucho no le interesa, naturalmente, valorarla [a la tertulia] en su erudición, sino tocarla en el punto propicio a la ironía, que impregna el relato”.⁴⁵⁷

Esta actitud ‘cientificista’, acogida con paradójica fe, queda expuesta a mayor escarnio durante la solemne “inspección por los alrededores” de Pradip: “Montpalau escrutaba las más efímeras anomalías: la pisada de una zorra, una hoja caída, el rastro húmedo de una babosa” (p. 117). También prepara una trampa “científicamente infalible”,

⁴⁵⁷ Fernández Almagro, *art. cit.*, p. 8. El reseñista incluso habla de “sátira social” en la exposición risible de este espíritu enciclopedista “anacrónico” en la España isabelina.

que consiste en arriesgar a una víctima para atraer al agresor. Inés, eco de la valentía y pureza de Mina Harker, se coloca en el papel de “figura heroica de exaltada feminidad” (p. 127) al someterse voluntariamente al peligro. No obstante, su esfera de acción se desdibuja porque la función principal que desempeñe será recompensar al héroe con su amor al término de la travesía: “Sólo en los cuentos cuyo héroe es un valiente que salva a la comunidad de la demoníaca intrusión del antagonista, el matrimonio puede considerarse –aunque en forma aproximada– como la recompensa concedida al héroe para el restablecimiento de la armonía universal [...]”.⁴⁵⁸

El héroe que se da a la tarea de resarcir una falta que no es suya, pero que afecta a la colectividad, tiene en sus manos la responsabilidad de restaurar el orden del universo y, una vez que lo asegura, se vuelve acreedor de una recompensa representativa del Bien reivindicado: el amor. De acuerdo con esto, cuando el orden en Pradip es restituido se abre paso a “El amor”, capítulo en que se realiza una romería para agradecer la desaparición del dip, para lo cual se cita el cántico popular a santa Marina, alternándose sus versos con el discurso narrativo. La tradición indica que las solteras encuentran novio en la romería y el final del episodio la confirma: el amor surge entre Montpalau e Inés.

Sin embargo, luego de haber escapado, Onofre de Dip se convierte en el Mochuelo, guerrillero realista. “Cada nuevo daño o perjuicio, cada nueva carencia da lugar a una nueva secuencia”,⁴⁵⁹ por lo que la necesidad de su captura definitiva ante las fechorías que comete con esa identidad desencadena la segunda secuencia del relato y, por ende, la salida a un reino más lejano y misterioso: el Maestrazgo como zona de exotismo. Después de un enfrentamiento fallido, les espera una serie de pruebas al héroe y compañía para dar con el

⁴⁵⁸ Propp, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁵⁹ *Ib.*, p. 121.

refugio del ahora Mochuelo, pues “las secuencias que presentan tareas difíciles suelen ser las segundas, reiterativas o únicas [...] Si el cuento se compone de dos secuencias, la que contiene un combate precede siempre a la de las tareas difíciles”.⁴⁶⁰ Tras el viaje de investigación, se emprende uno persecutorio que se imbricará con la Historia en el momento en que “nuestros amigos” sean capturados por el general Ramón Cabrera (“un hombre de figura romántica”, “arrogante, noblemente idealista”, p. 147), quien al descubrirse víctima del vampiro se unirá también al plan de captura. El desdoblamiento del agresor en Onofre de Dip y el Mochuelo refleja bien de esta ya mencionada intersección entre ficción e Historia.

Precisamente, después de “deducir” el resultado “lógico” de un acertijo, la primera aventura de este nuevo itinerario “en busca de la pista sangrante del vampiro” (p. 164) es de carácter histórico, ya que los expedicionarios participan en el sitio de Gandesa. En medio del ataque adoptan una temeridad extravagante, referida en un tono claramente fársico: “Estalló una bomba. Montpalau, Amadeo y Novau siguieron paseando por las calles y las plazas de la población. Muy a menudo se desmoronaba una casa, y cubría de polvo la impecable indumentaria de los barceloneses. Amadeo cuidaba de cepillar las levitas de los dos caballeros” (p. 159); indiferente ante el peligro, al héroe incluso le da tiempo de aspirar el aroma de una delicada flor antes de sumarse a la defensa de la ciudad. En concordancia con la comicidad de este pasaje, su siguiente prueba heroica consistirá en librarse de unos seres insignificantes, pero que representan una amenaza mortal debido a su descomunal tamaño: las pulgas gigantes.

Con el ejército de Cabrera por aliado, el rastro los conduce a la sima del Difunto. Este descenso a las entrañas terrestres no supone reto alguno para el héroe, sino tan sólo la

⁴⁶⁰ *Ib.*, p. 138.

contemplación privilegiada de las maravillas de una naturaleza exótica. Si el primer escape del vampiro fue como Onofre de Dip (en el castillo de Prasdip), en esta ocasión volverá a evadir a Montpalau mientras sustenta la identidad de guerrillero. Conforme con la tendencia de lo maravilloso a la triplicación, será en la tercera de sus guaridas donde se dé fin a Onofre-Mochuelo mediante un exorcismo revelado por él mismo.

Dicha resolución constituye una ironía situacional respecto de una de las varias lecturas del protagonista compartidas con el lector implícito: el fragmento de Bernat de Casses sobre un conjuro para curar enfermedades misteriosas en los caballos. Se trata de una cita irónica que, asociada al juicio que de ella emite el personaje, pone en evidencia la contradicción de su comportamiento: “Montpalau se rió de estas fórmulas pseudocientíficas que, más que en la ciencia, tenían su origen en la ignorancia y la superstición, las cuales un espíritu racionalista rechaza enérgicamente y con desdén” (p. 225). La incongruencia entre tal juicio y su práctica de repeler vampiros con ajos y cruces bajo la insignia de la ciencia ridiculiza de antemano su postura racionalista; pero esa burla que dedica al texto de De Casses por su creencia supersticiosa en los conjuros se vuelve en su contra por partida doble en la medida en que tal crítica no sólo es aplicable a la laxitud de su propio método, sino que además él mismo habrá de realizar lo que sanciona en su destrucción del vampiro gracias a un exorcismo.

Hay una profecía por cumplir, contenida en la explicación ‘histórica’ sobre el origen del dip (“el vampiro será rechazado de Prasdip por una nueva fuerza [...] Finalmente, encontrará la paz”, p. 143), la cual anuncia que no habrá sorpresas: el héroe tiene un destino trazado que incluye un final feliz por recompensa. También aquí Historia y profecía van de la mano, puesto que ambas significan un conocimiento anticipado de los hechos. Si el capítulo final de la primera parte introduce el vaticinio exitoso de la empresa del héroe, el

que cierra la segunda sentencia que “lo que está escrito, escrito está” (p. 197) en alusión al inminente fracaso del ejército carlista. Destino heroico y devenir histórico deben cumplirse letra por letra, tanto el triunfo sobre del mal como la derrota de la causa realista. En este sentido, la reescritura maravillosa del carlismo puede alterar fechas y eventos, pero no cambiar el curso final de la contienda. Por tanto, la caída de Berga –pérdida definitiva de Cabrera y los carlistas– antecede al fin del vampiro, con lo que la resolución del conflicto bélico es paralela a la de la maldición balcánica y, en conjunto, suponen la restauración del equilibrio (social-cósmico) perdido.

Ante la próxima consumación de las dos historias (maravillosa y social), el narrador muestra melancolía por lo inexorable de un porvenir que, paradójicamente, ya se sabe pasado. El ojo narrativo, en una concesión poética, se detiene a observar a los niños que, “desde muy pequeños, conocían los nombres de las hierbecitas, que variaban según los pueblos. Después crecían, se hacían hombres para morir y convertirse en ásperas hierbas de matorral, bajo el sol ardiente. Si se levantaba la cabeza, sin embargo, estaba el firmamento y las cosas oscuras y difíciles, y las claras y luminosas que no se acababan de entender” (p. 196). La ciencia naturalista es, después de todo, un juego de niños respecto de la magnificencia arcana del orden cósmico (bien-luz/mal-oscuridad), el cual guarda un misterio evidente mas no comprensible.

El tercer y último encuentro con el vampiro es propiciado por éste a través de una carta en la que revela, además de su escondite, su lado humano. Tal gesto conmueve al héroe hasta embargarlo “una gran y profunda meditación sobre la caridad y el amor al prójimo. Es decir, puso el corazón y el cerebro” (p. 240). Montpalau alcanza su propio equilibrio no como resultado del combate o del enfrentamiento con el o lo ‘otro’, sino por su empática contemplación. Onofre de Dip, en lugar de recibir un castigo con la muerte,

“alcanza la paz” para su alma atormentada; en contraste con su antecedente balcánico, el dip no es destruido en calidad de monstruo aborrecible, dado que con su entrega voluntaria demuestra ser sólo una víctima más de una antigua maldición y se hace digno de un desenlace amable a tan terrible existencia: “En sustitución de la carnicería proyectada, y con los mismos efectos, existe, aunque no tan divulgada posiblemente, otra fórmula más civilizada: la del exorcismo” (p. 239), que tiene más de canción de cuna que de conjuro. Se rechaza así la violencia inherente al mito para dar cabida a una solución pacífica a los fantasmas del pasado. Lo enriquecedor del aprendizaje en torno del vampiro catalán radica entonces en la admiración y comprensión de los misterios de la naturaleza a partir de la inclusión, no de la exclusión.

En contra de lo que podría pensarse en un primer momento, la transformación en la mentalidad del héroe no supone una conversión romántica.⁴⁶¹ La oposición entre Ilustración y Romanticismo no se plantea en favor de uno u otro, ya que ambos son desacreditados por igual en la novela. Al tiempo que se socava y transmuta el racionalismo exacerbado del naturalista, los principios románticos quedan expuestos en su artificialidad por medio de la figura prototípicamente romántica del príncipe Lichnowsky: noble, militar, idealista y sentimental, el príncipe defiende un modelo de vida impostado. Inmerso en una guerra que no comprende, está siempre fuera de lugar y por ello su heroísmo exaltado y estrafalario es blanco constante de la ironía del narrador, quien lo califica en el epílogo de “Muy sagaz”

⁴⁶¹ Así lo cree Guillamon cuando asegura que “el dubte, la vacillació davant l’inclassificable, davant les remors misterioses que setgen el protagonista, es convertirà en la passera que menarà Montpalau de la il·lustració al romanticisme”. [Guillamon, *op.cit.*, p. 93.] // Partidario de que Perucho encumbra los principios románticos, Guillamon aprecia en Lichnowsky el símbolo de la idealización caballerescas de la guerra que desarrolla la novela, si bien ensalzado con un ligero ‘toque’ de humor conforme con el tono general de la narración. [Cf. Guillamon, *art. cit.*, p. 18.] // En su anterior trabajo de 1989, consideraba la ridiculización del personaje como “el centre d’una relativització dels valors militars: antiheroi pur, sempre apareix al lloc inoportú en el moment menys indicat [...]”. [*Op. cit.*, p. 168.] En cualquiera de los dos sentidos, su lectura del príncipe difiere mucho de la nuestra.

(p. 276) mientras que en el relato lo presenta absolutamente perdido y al margen de los hechos.

Asimismo, Lichnowsky cultiva un amor condenado al fracaso con una dama casada; la imposibilidad de este sentimiento tormentoso, cual convención romántica, es parodiada mediante una vehemente carta de amor a su querida Matilde Leblanc, “de soltera, Matilde Ferrari” (p. 220). Aparece rubricada por él y el narrador le adjudica la autoría, pero en realidad es copia (en su idioma original) de una carta amorosa que el romántico italiano Ippolito Nievo (1831-1861) escribiera a Matilde Ferrari. Se trata entonces de una cita paródica encubierta que ridiculiza la grandilocuencia romántica. Por el contrario, el protagonista tiene un amor que nace espontáneo y culmina exitosamente, además de ser el elegido para experimentar la maravillosa y auténtica poesía pura del universo. En Lichnowsky no hay evolución alguna; funge como contraparte narrativa de Montpalau desde su primera aparición exactamente en la mitad de la primera parte, al comienzo del quinto capítulo.

Las líneas de acción de ambos personajes sostienen esta contraposición –más consistente aun que aquella entre héroe y agresor, unidos al final por un sentimiento de empatía–, ya que las incursiones del príncipe son paralelas y simultáneas a las del protagonista, pero en dirección opuesta: cuando Montpalau avanza, aquél retrocede. Se crean entonces cuadros de acción simultánea que se superponen alternativamente gracias a “un elemento puente” –ya sea una frase u oración– que “permite el paso de una acción a otra y, por ello, ofrece una cierta confusión”.⁴⁶² Identificamos este tipo de palabras enlace

⁴⁶² Jorge Urrutia, “Por un análisis estructural de la novela”, en: *El Urogallo*. Año III, núm. 19 (enero-febrero 1973), p. 112. Esta suerte de encabalgamiento estilístico de segmentos funciona como lo que Urrutia denomina “fundido cinematográfico” para explicar una alternancia temporal semejante en la estructura de la primera novela de Perucho, *Libro de caballerías*: “El fundido es un procedimiento de la técnica

en el siguiente ejemplo: “Cabrera sonreía. Montpalau le caía simpático. Lástima que fuese liberal. / Linchnowsky también sonreía. [...] sonreía feliz imaginándose una emboscada carlista a las incautas tropas de la reina” (p. 204). En la primera frase Cabrera sonríe por los ánimos que le da Montpalau sobre su salud pese a la inminente derrota de la causa carlista; la segunda refleja en cambio el entusiasmo del príncipe al suponer que los liberales han sufrido un ataque estratégico. Estas escenas paralelas nunca convergen porque Montpalau y Lichnowsky representan los dos lados de una moneda, o los dos polos de la fortuna. Entablan entre sí una relación especular contradictoria y complementaria, reflejos inversos al nivel de la caracterización que refuerzan la tendencia de la obra hacia el desdoblamiento en la instauración de un mismo tiempo narrado con dos vertientes narrativas.

Finalmente, el curso de la adquisición personal del héroe se halla simbolizado en el canto del áurea picuda, alegoría del Bien cuya aparición constante la convierte en motivo literario y, en consecuencia, en un factor que rige el destino del héroe; su contrapeso será la presencia, por igual persistente, de la sombra del vampiro. Canto y sombra dotan a la narración de un ritmo alternante entre estas fuerzas hasta que domina por fin la melodía inaudible del bien. La culminación positiva de la aventura le permite al héroe emprender el regreso a Barcelona, donde le espera la felicidad absoluta al lado de su amada Inés. Sólo dentro de la armonía puede imperar el amor.

Aunque parte de la crítica ha insistido en valorar este feliz desenlace cual parodia del meloso *happy end* hollywoodense, es el término lógico del viaje maravilloso y tampoco deja de suscitar nostalgia en el protagonista antes de que pueda apreciar lo que ha ganado en el camino: lo extraordinario ha quedado atrás, pero le ha abierto la puerta hacia una vida

cinematográfica usado para unir dos planos entre sí. En la proyección, el final de un plano desaparece y da la impresión de que se funde mientras que el plano siguiente aparece en sobreimpresión y se precisa progresivamente”. [Id.]

estable con una mentalidad renovada (“Sólo es preciso abrirla y entrar”, p. 266).⁴⁶³ La reinscripción al orden de lo cotidiano –que significa la restauración del equilibrio perdido– sucede después de haber descubierto “la poesía de tres cosas: el Amor, el Misterio y la Aventura” (p. 277) en una experiencia única, interiorizada por medio de una nueva sabiduría sobre el mundo.

3. MARAVILLAS FANTÁSTICAS: EL MISTERIO DE LO EXTRAORDINARIO

Si la literatura fantástica recurre a la construcción de un ambiente realista para gradualmente socavar sus cimientos, las peripecias de Antonio Montpalau no sólo acontecen en una geografía referencial precisa en una época histórica, sino que además él se erige en representante de la razón contra las supersticiones y creencias populares en torno de lo sobrenatural. Por tanto, cuando se introduce la posibilidad de que exista un ser inexplicable, se crea un ambiente de incertidumbre sobre la verdadera naturaleza de un fenómeno que pretende ser esclarecido científicamente por el protagonista. La novela entonces “oscille aux rives du fantastique”.⁴⁶⁴

Pero lo extraordinario no tarda en confirmarse sin que ello signifique desestabilización alguna en la realidad de los personajes, por lo que cabría más bien hablar de una codificación maravillosa. ¿La novela cambia repentinamente de género? Julià

⁴⁶³ Más de una vez se ha considerado la resolución feliz del conflicto como una burla a la fórmula cinematográfica del *happy end* hollywoodense: “la scène finale entre le héros et la jeune fille dont il partage l’amour n’échappe pas à l’ironie destructrice de l’auteur puisque c’est en fait une parodie (par l’exagération des gestes et des paroles) des films hollywoodiens”. [Jardin, *art. cit.*, p. 367.] // Perucho “crea un héroe muy típico del liberalismo racionalista del XIX, Antonio de Montpalau, pero desde una perspectiva de exagerado heroísmo popular, de película hollywoodiana, con heroína y *happy end*, todo ello envuelto en la socarronería sutil del *seny*”. [Soldevila, *op. cit.*, p. 544.] Llama la atención que se vincule el final feliz con la influencia filmica cuando se trata de una convención común y significativa del género maravilloso. // En cambio, Pujol observa “una gota de desencanto y melancolía, frecuente en los desenlaces de Perucho, nunca trágicos, pero tampoco bobamente risueños [...]”. [Pujol, *op. cit.*, p. 78.]

⁴⁶⁴ Prudon, *art. cit.*, p 253.

Guillamon aporta una solución inteligente al señalar que la ambigüedad y lo inquietante pierden fuerza porque, en lugar de ser una narración fantástica sazonada con rasgos humorísticos –según uno de los comentarios más repetidos de la crítica peruchiana–, se trata de una parodia de la novela fantástica.⁴⁶⁵ Sin embargo, de acuerdo con esto, la abierta aceptación de ‘lo sobrenatural’ sería sólo una consecuencia inevitable de la comicidad de la obra. Después de haber comprobado que la lógica estructural de lo maravilloso organiza el relato, este carácter eventual se vuelve una premisa difícil de sostener. Sin duda estamos ante una parodia del registro fantástico, mas habremos de argüir que este proceso se desarrolla dentro de un mundo plenamente maravilloso que, lejos de ser derivativo o secundario, constituye el centro mediador de una reescritura lúdica tanto de las convenciones literarias (lo fantástico romántico) como del discurso histórico.

Desde la primera página queda establecido el dominio de lo extraordinario. Además de vulgares *Tenies inestinalis* y miembros humanos, la colección naturalista de Montpalau incluye ejemplares asombrosos: “la monstruosa ‘scolopendra martirialis’”, la colorida áurea picuda de canto inaudible o el “‘otorrinus fantasticus’, animalito muy feroz, que disparaba, a regular distancia, unas pequeñas pero mortíferas púas, como saetas envenenadas. Provenía de Asia” (p. 16). A toda vista son seres maravillosos cuya naturaleza se explica a partir del exotismo, pues provienen de lugares recónditos de la Tierra. Por tal motivo, pese a mostrarse incrédulo de ‘lo sobrenatural’, su dueño las colecciona en calidad de rarezas incorporadas a su código ordinario de realidad diegética. En cambio, el lector se encuentra ante un contexto maravilloso porque la mirada narrativa se hace cargo de marcar el desfase que tales maravillas significan entre lo cotidiano (a las que ya han sido asimiladas por el

⁴⁶⁵ Jardin también destaca que “l’ironie, l’intention parodique, le jeu avec les topiques, ne s’arrêtent pa là: d’autres genres sont touchés, et au premier chef le roman fantastique traditionnel”. [Jardin, *art. cit.*, p. 366.]

personaje) y lo insólito (enfaticado incluso en algunos de sus nombres). Por supuesto, el mundo de la ficción no es el del lector; pero de este modo es avisado de antemano que tampoco se asemeja al suyo.

Paralelamente, las mismas entidades contribuyen a generar una atmósfera de misterio junto con otros componentes del espacio a través de su adjetivación: “la monstruosa ‘scolopendra martirialis’” (p. 15), columnas “torturadas”, un ojo de autómeta con “una significación maligna y obsesiva”, vitrinas “macabras” de restos humanos “con una repulsiva cualidad de organismo viviente” y una sombra que penetraba en día de luna llena “sin explicación satisfactoria” (p. 16). El registro fantástico se instaura de tal manera dentro del maravilloso que rige la obra y convive con él en tensión irónica, ya que mientras el protagonista se esmera en “demostrar científicamente la falsedad de todo aquello que sea simplemente fantástico” (p. 26), se introducen nuevas maravillas justificadas –el árbol carnívoro que tanto impresiona a Novau o la extraordinaria arpa neumática– o se sugiere lo maravilloso puro –tal la existencia del pez Nicolás o la del dip.

Igualmente hay elementos que funcionan a guisa de indicios fantásticos desde antes de que se plantee la existencia del vampiro; producen confusión sobre su naturaleza porque permanecen ambiguos para los personajes, mas no para el lector debido a la sobreexposición que se hace de ellos. Según apuntara también Guillamon: “El procés de vacillació s’opera efectivament al llarg de la primera meitat del llibre, pel que fa als personatges, però [...] aquest dubte no inclou el lector, que en cap moment no deixa d’actuar com a pur espectador de la representació”.⁴⁶⁶ Al margen de lo narrado se menciona

⁴⁶⁶ Guillamon, *op. cit.*, p. 149. Por ello es que, incluso después de corroborada la existencia del vampiro, los síntomas de la extraña enfermedad de Cabrera se describen a partir de la perspectiva figural del general carlista –quien desconoce su verdadera causa– y, por lo mismo, permiten jugar todavía con la ambigüedad fantástica.

así la aparición frecuente de una sombra inexplicable, el sonido inquietante de una risa diabólica y presencias animales extrañas. La recurrencia de esta última estrategia acaba por convertirse en blanco de burla por automatización: “Al atravesar una calle les salió al paso un gato diabólico, que clavó una mirada terrible en Montpalau. Éste, empero, ya estaba hecho a esta clase de apariciones, y no se inmutó en absoluto” (pp. 120 y 121). Queda expuesto entonces que la mecánica repetición del recurso pierde eficacia hasta para las víctimas.

Una vez comprobada la veracidad de la leyenda balcánica, el vampiro-dip se vuelve una maravilla más. Lo que parecía incierto se desvanece por la imposición del prodigio y de ahí que los eventos misteriosos se disipen del todo –para los personajes– con la confesión de Onofre de Dip: “Así se explican las constantes apariciones que ha tenido usted de bestias diabólicas, los atentados de que ha sido objeto, como también otros variados refinamientos” (p. 238). Cuando hacia el final Novau advierte a su primo sobre el estigma de locura que puede recaer sobre ellos (“La gente nos creerá locos, si contamos la verdad. Tú, especialmente, habrás de mentir si quieres conservar tu prestigio”, p. 257), es parte del juego paródico, en este caso con el tópico fantástico de la verosimilitud que aspiraba a convencer al lector sobre la verdad de los hechos relatados. La preocupación de Novau resulta incongruente en tanto que en cada parada del viaje Montpalau se dedicó a hacer pública la amenaza latente del vampiro y su particular método de defensa. La gente, tras una breve sorpresa, aceptaba los hechos y externaba respeto hacia el proceder científico del héroe sin que su código de realidad se viera trastornado. El alcalde de Gandesa, por ejemplo, “se quedaba boquiabierto al conocer los extraordinarios acontecimientos que le contaba” (p. 154) y, al final del capítulo, “haciéndose cruces de la sabiduría de nuestro

joven científico”, se fue “a jugar al siete y medio” (p. 156). Se establece entre ambos pasajes una ironía situacional.

Aunque lo extraordinario acontece en un contexto de realidad mimética, no rompe los esquemas de la cotidianeidad; simplemente los actualiza y amplía. No sería exacto aducir que en la narrativa peruchiana el “estupor muchas veces proviene de la perfecta instalación de sus criaturas maravillosas en el mundo dócil de las prácticas cotidianas”, ni que “a veces llegan a parecer casi rigurosamente normales, de ahí su escandalosa monstruosidad”.⁴⁶⁷ No hay tal estupor ni escándalo, pues el objetivo es presentar una dimensión del mundo que le es igual de connatural a la comúnmente conocida. Claro está que hay una abierta intención de manifestar el desfase entre uno y otro código con el objetivo de destacar el excepcional espectáculo que la maravilla supone, para lo cual la burla a la convención fantástica deriva en un buen medio de expresarlo libre ya del rechazo de lo ‘otro’ que la caracteriza. Montpalau es testigo de otra cara de la realidad que cuestiona su cosmovisión para extenderla, no para perturbarla como sería de esperar en un relato fantástico, donde el protagonista es víctima de la alteridad y no un héroe beneficiado tras confrontarse con ella, ya que al asimilarla obtiene un conocimiento profundo sobre sí mismo y su entorno. La superposición de planos diferenciados y complementarios a la vez muestra la otredad latente en lo mismo, en un solo universo; ofrece “un mundo en el que lo maravilloso convive con lo más cotidiano y familiar con una soltura tan elegante y burlona que nos hace admitir lo inverosímil como el más sugestivo de los elementos de la experiencia”.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Mercedes Monmany, “Juan Perucho: una poética de lo intemporal”, en: Julià Guillamon (ed.), *El mundo de Joan Perucho. El arte de cerrar los ojos*. Barcelona: Lunwerg Editores-Generalitat de Catalunya, 1998, p. 35.

⁴⁶⁸ Pujol, *art. cit.*, p. 8.

Cabe observar además que en ese espacio ‘realista’ se codifican zonas inusuales con una legalidad alterna, válida dentro de unos límites que sólo el héroe o elegido puede transgredir. Buen ejemplo de esta conformación espacial se encuentra en el episodio de las pulgas gigantes puesto que, pasado un límite, a éstas ya no les es dado avanzar porque están confinadas a un territorio específico: “Cosa extraña, ninguna de ellas les persiguió. Cuando atravesaron un arroyo de aguas claras y límpidas las pulgas se quedaron al otro lado, contemplándolos atentas, pero inexpresivas” (p. 167). Asimismo, la naturaleza exótica y misteriosa de Praddip no sólo convierte el sitio en símil paródico de Transilvania, sino que también lo descubre –junto con el Maestrazgo– como región insólita de acuerdo con los tres grados de registro de la maravilla literaria: intertextual, en la cita a un texto antiguo que describe una extraña fuente “Cenicienta” que mana agua turbia sólo “los viernes o sábado de cada semana” (p. 101) en los alrededores de la zona; contextual, expresada por la admiración de los personajes que contemplan el extraordinario ejemplar de *Phallus impudicus* y “tenían la impresión de hallarse en un paraje no visitado nunca por nadie” (p. 117); y referencial, ya que el narrador corrobora al lector: “En verdad, el Maestrazgo era una tierra muy extraña y sorprendente” (p. 165). Más aun, el Maestrazgo brinda a los viajeros “un paisaje de maravilla”, el hallazgo de una “fuente rarísima” de aguas corrosivas y el ataque de las pulgas gigantes. En conjunto, este proceso construye en el texto la mirada adecuada de lo que debe ser percibido en calidad de maravillas exóticas –que Guillamon llama ‘mutaciones’ ocasionadas por influjo del mal.⁴⁶⁹ Estos lugares son propicios al

⁴⁶⁹ Según su lectura, en vez de maravillas propias de una zona exótica, tales fenómenos consistirían en deformaciones provocadas por la fuerza maligna del vampiro: “l’existència d’una força del més enllà produeix una sèrie de canvis en el medi ambient, que es tradueix en degeneració [...] o gegantisme”. [Guillamon, *op. cit.*, p. 110.]

prodigio debido a su lejanía en la escala horizontal de la norma conocida, condición que les depara a los osados visitantes experiencias asombrosas.

La configuración de espacios implica también la recreación del ambiente de un país en guerra y en pleno Romanticismo, para lo cual se hacen alusiones a personajes insignes, a escritos sobre la cultura, geografía o historia catalanas, y digresiones eruditas derivadas de paisajes o eventos.⁴⁷⁰ Se traza desde el primer capítulo un mapa cultural e histórico de Cataluña en el que se destacan los méritos de la región, no sin que le alcance cierto aire socarrón por sus pretensiones progresistas con “Aires de París”. Esta representación mimética tan detallada responde al seguimiento de la otra línea temática –y parodiada– de la obra: la Historia. De tal manera Cataluña, como entidad, parece cobrar la relevancia de un personaje más.

De acuerdo con Prudon, todo este realismo alrededor de la incursión de lo ‘irreal’ tiene por objeto otorgarle verosimilitud: “la vraisemblance, toujours, est convoquée que ce soit par un rappel historique, une citation érudite ou la minutie des descriptions”.⁴⁷¹ Efectivamente, en parte la contextualización del ambiente sirve para respaldar lo extraordinario, ya que las referencias a la tradición literaria y popular, así como las particularidades enigmáticas de la zona, promueven lo maravilloso o sugieren un halo de misterio. Por un lado, se rescatan fragmentos de libros antiguos o leyendas locales que contienen pasajes fabulosos; por otro, la ciudad realista de Morella se compara con la

⁴⁷⁰ La novela abunda en ejemplos en cada página; tomemos uno de la descripción del espacio que se hace en la primera: en el gabinete de Montpalau podía verse “la alfombra de Bangkok, regalo del archiduque de Austria, cuando éste escapó de Barcelona poco tiempo antes de la gran catástrofe” (p. 16). Sólo este breve comentario remite a la guerra de sucesión y, en especial, a la toma de la ciudad de Barcelona (partidaria del archiduque) el 11 de septiembre de 1714.

⁴⁷¹ Prudon, *art. cit.*, p. 252. // En opinión de Bernal, la recreación histórica es una estrategia para brindarle autoridad a la fusión fantasía/realidad (reelaboración de la ‘unidad perdida’ del mito), ya que la confluencia de partes que son antitéticas en la cultura oficial moderna se presenta como posible en otra época. [Vid. Assumpció Bernal, “De a-història i històries: el cas peruchjà”, en: *Narrativa i història*. Valencia: Universitat de València, 2002, p. 106.]

Bretaña artúrica, en tanto que su arquitectura cuenta con “históricos y decrepitos palacios silenciosos y ruinas ilustres” (p. 181), o se atribuye a Montpalau el descubrimiento de las “pinturas enigmáticas, de un primitivo encanto, a veces terrible” (p. 231) de la iglesia prerrománica de Pedret.

En cambio, hay descripciones de paisajes en las que el estilo adquiere ribetes líricos, como si esa faceta visible de la naturaleza preludiara la poesía de lo maravilloso. Se puede decir que “añade Perucho un poder de observación en el que la naturaleza es registrada siempre con un toque emotivo, un pequeño trémolo de intención poética”.⁴⁷² En tales ocasiones la voz narrativa deja de lado su talante lúdico y se vuelve solemne, como cuando la ominosa desolación y aridez del Maestrazgo le inspira una visión subjetiva del entorno: “La tierra, de intenso color ocre, sin una brizna de hierba, reseca y desolada, se organizaba en estructuras de pesadilla, con áridas hondonadas erosionadas por la lluvia y el viento. [...] Era un paisaje horrible” (p. 229).

Ahora bien, el tiempo de una narración que aborda hechos históricos no puede más que ser histórico, lo cual iría en contra de los presupuestos maravillosos sobre la instauración de un tiempo absoluto. Sin embargo, y a pesar de que los sucesos sociales permiten conocer el año exacto en que la acción transcurre, no hay forma certera de medir la duración de la travesía del héroe porque el relato elude intencionalmente la mención de fechas incluso en las citas textuales de documentos que las contienen. En tales circunstancias, las dataciones originales tienden a ser reemplazadas por expresiones indefinidas: “el próximo día 3 del corriente mes” (p. 185; en el original: “el próximo día 3 del próximo mes de febrero”), “Morella, en el día de la fecha” (p. 187; en sustitución de Villabona, 21 de enero de 1849), “Manresa, el día de la fecha” (p. 210; en lugar del 1º de

⁴⁷² Díaz-Plaja, *art. cit.*, p. 44.

julio de 1840). Tampoco hay un seguimiento calendarizado de los episodios; la única alusión explícita al año en curso, 1840, pertenece a la distorsión de una cita cuya fecha auténtica es 1837.⁴⁷³ En consecuencia, el tiempo histórico se abre y se adapta al tiempo mítico, cuyo influjo se descubre plenamente al final con el canto sublime del áurea picuda: “Era el silencio. El rumor del mundo antes de su creación. La nada.” (p. 267); es decir, el *illo tempore*. En palabras de Bernal, “davant la història com a procés progressiu, Perucho ens ofereix la perennitat d’una concepció unitarista i fixada del temps”.⁴⁷⁴

Otra característica del plano temporal es que la sucesión cronológica de la aventura se ve alterada por la simultaneidad de acciones (como las ya comentadas entre Montpalau y Lichnowsky), asunto que desdobra el tiempo narrado en líneas paralelas. Por principio, abundan las frases adverbiales que indican la condición sincrónica de los eventos: “el mismo día de los anteriores acontecimientos” (p. 123), “A la misma hora, en Pratedip” (p. 124), “Al mismo tiempo” (p. 189), “Exactamente a la misma hora” (p. 202), “Mientras el príncipe huía” (p. 230), por citar algunas. Más notables son los hechos que ocurren en espacios diferentes en el mismo instante, empalmándose en el discurso narrativo. Los ejemplos son varios y el que ofrecemos sólo puede apreciarse en una cita larga:

Mademoiselle Dupin y Frédéric Chopin llegaron a Barcelona envueltos en una nube de polvo, procedentes de Arenys de Mar, en la diligencia de Mataró. Entretanto, el príncipe Lichnowsky, con su escuadrón de caballería, rumiaba una carga, especialmente destructora y peligrosa, contra uno de los convoyes del gobierno a Solsona, la villa asediada; y el ‘áurea picuda’, la del canto inefable, hallaba un bosque de alcornoques adecuadísimo para anidar lejos de la mirada malvada del hombre. Entonó su canto inaudible.

⁴⁷³ “Así consta, en forma fehaciente, en el diario de sesiones de Las Cortes legislativas de 1840 [...]”. (p. 162). Desconcierta por ello que Buckley ubique la novela en “Cataluña en aquel año de 1837”. [Buckley, *op. cit.*, p. 228.]

⁴⁷⁴ Assumpció Bernal, “De a-història...”, p. 97. // Según Jardín, esta frase final enfatiza que el sentido de la Historia desemboca en “la nada”, en “le Tohu-Bohu initial”: “C’est le Néant des gens heureux qui, c’est bien connu, n’ont pas d’histoire. Ce qui revient à dire avec Ferrerí (cité dans l’index) que «Tout n’est rien»”. [Jardín, *art. cit.* p. 363.].

Antonio de Montpalau se adelantó e hizo una profunda reverencia. Sonaron cascabeles en la montaña, y gamuzas entre la niebla pirenaica, y luces errantes como falenas perdidas giraban al ritmo de un arístón.

Había descendido de la diligencia la esperada pareja, agradablemente sorprendida del recibimiento. Seguidamente se los condujo a la fonda de Las Cuatro Naciones. La baronesa de Néziere, en su brumosa villa de La Rochelle, sonreía complacida. Se habían formado unas nubes color salmón que un viento del noroeste empujaba hacia el sur. [...]

Horas más tarde, en el café del Perú, tuvo lugar el refresco anunciado. (p. 54)

El arribo de la insigne pareja a Barcelona, el asedio del príncipe a Solsona, el canto del ave fabulosa en el bosque de la montaña y la presencia de la baronesa Néziere (parienta de Montpalau) en su vivienda francesa se realizan en el mismo momento. Hallamos aquí la clase de simultaneidad creada por adverbio (“Entretanto”) y por empalme directo, es decir, dos secuencias de acción juntas en un párrafo. En otras ocasiones, la unión se logra por medio de una palabra o frase de enlace entre las secuencias, lo cual “precisa de una gran rapidez de recreación imaginativa en el lector”:⁴⁷⁵

Las bombas seguían un camino elíptico, una carrera aérea. [...] Los gandesanos demostraban en la defensa un valor desmedido, heroico. [...]

El ruido era ensordecedor. El príncipe Lichnowsky no podía soportar los truenos, ya que la naturaleza desencadenada le producía terror. [...] Ahora, la tempestad era tremenda, y se diría que el olfato percibía un olor a pólvora. Era algo muy raro. [...]

Estalló una bomba. Montpalau, Amadeo y Novau siguieron paseando por las calles y las plazas [...]. (pp. 158 y 159)

Mientras los viajeros están presentes en el bombardeo a Gandesa, el príncipe medita sobre sus misiones militares; el nexo entre ambos es el ruido común entre bombas y truenos en sus respectivas circunstancias, al igual que el olor de la pólvora.

También cabe señalar la presencia de esbozos narrativos, esto es, pequeñas anticipaciones de lo que sucederá con posterioridad, pero cuyo significado no puede saberse hasta que dicha situación acontece. Lo que en primera instancia parece enigmático, se resuelve en una figura asociativa cuando se reconoce la conexión que guardan diversos pasajes. De tal modo la sombra inexplicable de las páginas iniciales, que irá tomando forma

⁴⁷⁵ Urrutia, *art. cit.*, p. 112.

–y sentido– en el desarrollo de la historia, llama la atención sobre la importancia que adquirirá mediante un esbozo: “Sólo la ciencia. Conjuraba las sombras y la ignorancia, y las reducía a luz y a progreso. Había, sin embargo, sombras que parecían irreductibles; sombras que provenían de parajes montañosos, informadas todavía” (p. 21); con claridad se apela aquí a la sombra del vampiro de Pradip, “un pueblecito situado en una zona de grandes montañas salvajes” (p. 101). En otras partes, la alusión al futuro se relaciona igualmente con lo ya antes narrado: “las dos ruedas dentadas del Progreso [libertad y justicia], haciendo tambalear las sombras inconcretas, lívidas y espectrales, así como a aquellos ojos de poseso, y sobre todo aquella cicatriz en la mejilla sin afeitado y las sombras malignas, extrañamente agrestes que descendían a menudo sobre las formas viscerales” (p. 35), donde se anticipa la descripción física del vampiro y se remite de nuevo a la sombra que, “sin explicación satisfactoria, penetraba en la amplia estancia del museo y se dirigía hacia las formas viscerales” (p. 16).

En su lectura todoroviana, Cabré determina cuatro tipos de ‘presencias extrañas’ en la obra general de Perucho: tradición popular profana o cristiana, naturaleza deformada, lo artificial y amuletos.⁴⁷⁶ Desde nuestra perspectiva teórica, en *Las historias naturales* la proveniencia remota de lo exótico abarcaría las dos primeras, en tanto que lo artificial se adecua al concepto de maravilla instrumental. En consecuencia, identificamos que las maravillas más relevantes codificadas en la narración son de dos clases: exóticas e instrumentales. Éstas consisten en “pequeños *gadgets*, adelantos técnicos irrealizables en la

⁴⁷⁶ Vid. Rosa Cabré, *art. cit.*, p. 42. Los recursos fantásticos para desarrollarlas serían: el misterio o lo macabro, transformaciones, metamorfosis, desdoblamiento y exotismo, entendido este último como ‘orientalismo’. Empero, el perfil de sus ejemplos más significativos (transformaciones y desdoblamiento) no responden a lo fantástico, sino a un proceso de evolución interior.

época descrita, pero después de todo, perfectamente posibles”;⁴⁷⁷ se deben a la manufactura humana y en la novela reflejan el talante progresista del héroe y sus amigos: la instalación de una “plataforma giratoria” para coches en casa de Montpalau, el arpa neumática de “aspecto fantástico” (p. 60) y la flauta liberal, “artefacto comodísimo para llevar en el bolsillo, y el cual, sólo con que se soprase en él, tocaba el himno de Riego” (p. 211). Estos artefactos, en vez de significar un verdadero progreso, sobresalen por ser productos de la ociosidad.

Las maravillas exóticas conciernen a una faceta arcana de la naturaleza en sus diversos reinos: vegetal (árbol carnívoro, *Phallus impúdicus*), animal (pulgas descomunales, gusano gigante, araña come hombres) y mineral (montaña que se regenera, música mineral petrificante). Se trata en su mayoría de seres fabulosos cuya existencia, según hemos venido insistiendo, se valida por provenir de lugares remotos, pues “en un mundo lejano y extraño, la naturaleza no necesariamente funciona igual que en casa; las leyes que manejan el mundo sólo son cotidianas en el territorio donde operan”.⁴⁷⁸ Así se señala, por ejemplo, en el caso del saurio volador: “En estos misteriosos parajes, apenas conocidos por persona alguna, Montpalau descubrió un saurio volador –indudablemente fósil viviente de la era cuaternaria– que poseía la rara virtud de hablar como un loro” (p. 211).

Caso aparte supone la criatura más enigmática de la historia, el legendario dip o vampiro. A pesar de mantener la inquietante ambigüedad de muerto/vivo, la argumentación

⁴⁷⁷ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, México: Ediciones Coyoacán, 2005, p. 48. Próximos a la ciencia ficción, la diferencia con ésta es que las maravillas instrumentales no pretenden basarse en fundamentos científicos sino trascenderlos para presentarse simplemente como producto del artificio.

⁴⁷⁸ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad”, en: Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003, p. 23.

de su existencia yace en una fusión ambivalente entre vida animal y vegetal. La leyenda que analiza Montpalau explica: “La vida vegetal impide que la sangre del difunto se coagule. [...] Del mismo modo que el metal enterrado y el agua subterránea buscan la luz, aquel que viva su vida vegetal busca, por encima de todo, la manera de remover vínculos tan queridos” (pp. 78 y 79). Su origen fantástico, físicamente inexplicable, se reconduce entonces hacia una naturaleza maravillosa.

Sobre los recursos de creación de seres o hechos fabulosos, la hipérbole y la intertextualidad son los más recurrentes.⁴⁷⁹ Mientras las pulgas, los gusanos, las plantas carnívoras o las setas impúdicas son especies bien conocidas por las ciencias biológicas, la exageración de sus dimensiones los vuelve casos extraordinarios dignos de admiración. Entonces Montpalau y sus amigos tienen que escapar de las mortales pulgas gigantes, o se sorprenden ante la vista de “un gusano blanco, de enormes dimensiones” (p. 192). Otros entes maravillosos derivan de referencias aparentemente arbitrarias o digresivas a textos antiguos: el crecimiento desmesurado de la montaña de Montjuich (*Historia natural de Cataluña*, Pedro Gil), “la fuente Cenicienta de tan extraña naturaleza que es para espantar” (*Coloquios de la insigne ciudad de Tortosa*, Cristóbal Despuig) o el dip mismo, que antes de representar un “peligro misterioso, y hasta [...] sobrenatural” (p. 71) surge de una cita apócrifa a “el misterioso ‘Tratado de Generación’, manuscrito anónimo, medieval” (p. 37).⁴⁸⁰ Con ello, la cultura se convierte en fuente de acceso a lo extraordinario.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Prudon resalta el recurso a la digresión, pero la manera en que la entiende equivale al término de ‘intertextualidad’, el cual preferimos por su mayor precisión. Para esta autora las referencias intertextuales (citas, alusiones) son digresiones en la narración, por lo que “l’apparition de ces êtres merveilleux est toujours liée à l’intervention de la digression, technique qui construit le récit”. [Prudon, *art. cit.*, p. 246.]

⁴⁸⁰ Guillamon apunta que la obra es auténtica y que sólo el segundo párrafo de la cita sería apócrifo: “El Tractat de genitura és un text científic autèntic, que s’adapta mínimament als fets que centren l’atenció de Montpalau”. [Guillamon, *op. cit.*, p. 94.]

⁴⁸¹ Consideramos que es así y no al revés, según afirma Bardina: “lo fantástico representa para el autor el medio de acceder al pasado”. [Bardina, *op. cit.*, p. 144.]

En este punto debe destacarse que hay maravillas vinculadas al bien o inofensivas y otras correspondientes al campo del mal o dañinas. Si las primeras mueven al asombro positivo característico de la maravilla, las segundas son descritas como “espeluznantes”, “temible” y representan la otredad en un estadio más puro en cuanto que su desemejanza es mayor. Esta distinción –que ya observara Prudon para diferenciar ‘maravillas’ de ‘monstruos’– se lleva a cabo mediante la composición de un prodigio que, sin llegar a lo excesivo ni terrorífico, se cubre de los rasgos superficiales de lo gótico para crear una atmósfera de misterio afín con los objetivos de la trama. Dicha ambientación narrativa no pretende ocultar lo insólito en la ambigüedad, sino que lo evidencia y ayuda a caracterizarlo.

Si a esto se suma que la principal estrategia empleada es la desproporción del tamaño, podría salvarse el antagonismo de la clasificación de Prudon para definir el particular concepto de armonía de buena parte de estos seres y objetos como ‘maravilla monstruosa’: “Reflet de l’obsession, la l’angoisse d’une époque, le monstre par son invite à la transgression apparaît dès lors qu’il y a rupture ou déséquilibre”.⁴⁸² Empero, el desequilibrio del que nace su desmesura –reflejado en la desestabilidad social y política de la historia– desempeña aquí el fundamento de la paradoja maravillosa, que radica en articular y disolver los elementos extremos para ofrecer un concierto constituido de marcados contrapuntos. En todos los casos, lo extraordinario acaba por ser asimilado positivamente después de un proceso que puede ser más o menos complejo de acuerdo con su naturaleza; ya sea que resulte benéfico o nocivo, sólo requiere de los personajes actuar en consecuencia para reinstaurar el orden.

⁴⁸² Prudon, *art. cit.*, p. 254.

Precisamente respecto de las reacciones de sorpresa, admiración, duda o terror incluso que lo insólito provoca en los personajes, éstos no suelen reaccionar igual entre sí. En tanto que el sirviente propende a expresar una respuesta negativa (con espanto o imprudencia), la de los valerosos caballeros tiende a ser positiva, por lo que en cierto modo la actitud ante lo inusitado define la jerarquía de los caracteres. Por ejemplo, ante la visión del *Phallus impudicus* Amadeo queda con “el rostro demudado por el terror” por algo que creyó era “un monumento al diablo. No sabía cómo expresarlo. Era algo monstruoso. Y, además, indecente” (p. 117). En cambio, Montpalau y Novau simplemente contemplan la seta “con ojos atónitos” por sus “extraordinarias dimensiones”. Ahora que, de entre ambos, el héroe sobresale aun más en valentía cuando, a causa del súbito movimiento de la planta carnívora, “se percibió una extraña vibración” y “Novau tuvo un sobresalto y se levantó precipitadamente” en lo que su primo permanece “perfectamente inmutable” (p. 26).

La dubitación que se registra en el protagonista por un fenómeno que desafía su razón no llega a ocasionarle verdadera angustia porque más bien obedece a la parodia de la consabida incertidumbre fantástica: “A veces me pregunto si estoy soñando –dijo Montpalau–. Todo esto es absurdo, verdaderamente quimérico” (p. 117). Confirmada la veracidad del vampiro, el prodigio se asume sin contrariedad alguna en tanto que se aprehende un nuevo conocimiento, si bien inesperado, sobre el mundo.

Finalmente, son dos seres maravillosos y etéreos los que contrapesan la trama: el áurea picuda y el avutarda géminis. Si la primera aparece en momentos de felicidad como anticipo de la bondad triunfante, la segunda se relaciona con la maldición diabólica que ensombrece al pueblo catalán en su presunta identificación con el vampiro o dip. De ahí que, una vez eliminado el vampiro, en el índice onomástico se predique del avutarda géminis: “Misterioso animal que obsesionó durante muchos años a los naturalistas.

Súbitamente desapareció de la faz de la Tierra” (p. 270). Ambas aves acompañan al héroe en su viaje, pero se mantienen al margen de los hechos debido a que funcionan más bien como figuras alegóricas: “Leur présence illustre et métaphorise le combat qui oppose les forces du Bien et du Mal”.⁴⁸³ La voz del bien no podrá ser plena mientras pulule la sombra del mal entre los hombres; el “canto de armonía y de paz, de amor y de libertad, de justicia y de honor” (p. 240) es inaudible porque simboliza la intangible esencia de la realidad, traducida en lo maravilloso y destinada a ser percibida sólo por corazones puros como el de Montpalau. Así lo confirman las palabras de Perucho:

El ‘Áurea Picuda’ y la ‘Avutarda Géminis’ representan lo que de maravilloso, bondadoso y poético tiene el mundo detrás de su apariencia, y es una ‘materia reservada’ que es preciso buscar. El ‘Áurea Picuda’ tiene un grado superior a la ‘Avutarda Géminis’, que es más humilde y discreta. El canto de la áurea picuda [*sic*] es inaudible para la mayoría de la gente; sólo los puros de corazón lo sienten. El canto se produce cuando aflora una situación excepcional y feliz. Me parece obvio que mi fabulación va a la búsqueda de un ideal; este ideal es una especie de país de las maravillas donde todo es nuevo, inusual y fantástico. Es todo lo que expresa, en un raptó genuino y quimérico, el canto de la áurea picuda.⁴⁸⁴

Áurea y avutarda encarnan una más de las oposiciones que organizan la obra a partir de la lógica mediadora del género: “lo personal y lo colectivo, la realidad y lo sobrenatural, lo grave y lo burlón se concilian artísticamente en un estupendo logro”.⁴⁸⁵ La síntesis que deriva de elementos tan contrarios proyecta, a todas luces, el carácter conciliador de lo maravilloso en una modalidad donde lo ordinario y lo extraordinario “forman parte del mismo universo [...] se hallan en el mismo plano de existencia”.⁴⁸⁶ Este planteamiento conlleva una dimensión privilegiada del mundo que recuerda el presupuesto surrealista de una realidad superior insinuada sutilmente en el entorno inmediato, del mismo modo en que

⁴⁸³ Prudon, *art. cit.*, p. 254. Aunque se refiere a la presencia general de los ‘monstruos’ (seres perjudiciales) y ‘maravillas’ (seres u objetos inofensivos) que conforman el imaginario de Perucho, esta división se halla representada con exactitud por las dos aves.

⁴⁸⁴ Perucho, *art. cit.*, p. 3.

⁴⁸⁵ Pujol, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁸⁶ Morales, *art. cit.*, p. 22.

lo hace el canto del áurea picuda: intangible para la mirada común, inaudible para los corazones ordinarios. Con toda razón Prudon anota que:

Perucho contemple l'univers avec l'envie d'y découvrir des relations secrètes. [...] Cette consommations du surnaturel lui fait emprunter la même voix/voie que les surréalistes pour créer un monde sur-réel, pour établir entre les différents phénomènes des liens insolites, des mises en relation a-rationnelles. La plume de Perucho alors répond à celle d'André Breton. Pour le même refus de la Raison et la consécutive exaltation de l'imaginaire, et partant du merverilleux.⁴⁸⁷

Si el Romanticismo se apoyaba en el concepto de lo fantástico para investir la subjetividad como vía auténtica de conocimiento opuesta a lo objetivo, en lo maravilloso el surrealismo encontraría una forma de expresar aquello que trasciende lo concreto para alcanzar su esencia, no para invalidarlo. En este sentido, se ha comentado con acierto que el catalán defiende una fantasía con arbitrio: no libremente subjetiva, sino 'intuitivamente objetiva'.⁴⁸⁸ Con ayuda de una percepción sensorial efectiva pero que no cualquiera puede advertir, Montpalau aprehende la dimensión oculta (extraordinaria) de lo aparente (ordinario) para beneficiar con esas revelaciones a su comunidad. Bien observa Cabré que por tal motivo priman los sentidos básicos en la narración a través de la música, perfumes, miradas y espejos; sólo la figura del poeta-autor es capaz de intermediar entre el plano prosaico y el poético para Perucho, influido "dels recursos literaris i artístics del

⁴⁸⁷ Prudon, *art. cit.*, p. 250. No obstante, Prudon lleva esta línea surrealista hasta el plano del inconsciente, con lo que demerita la facticidad maravillosa: "Littérature fantastique? Littérature d'évasion, en tous cas, car ces textes racontent des histoires, font toujours la part du rêve et propulsent dès lors au premier plan le substrat onirique des frayeurs individuelles et/ou collectives sur lesquelles ils vont se construire". [Prudon, *art. cit.*, p. 244.] // Por el contrario, Guillamon asevera que: "Amb *Les històries naturals*, Perucho s'havia endinsar per primer cop en el món fantàstic, sense la crossa del surrealisme [...]". [Guillamon, *op. cit.*, p. 71.]

⁴⁸⁸ Assumpció Bernal, "De a-història...", p. 97. Parte de la interesante interpretación historicista de Bernal concuerda con la nuestra, mas ella no atribuye la particular idealización poética de lo maravilloso peruchiano a una raíz surrealista sino que la asocia con el idealismo romántico. Sin embargo, como ella misma aduce, en lugar de defender una noción de realidad interna, la obra propone la existencia de una cara desconocida de la realidad objetiva que sólo puede ser descubierta mediante una especial perceptibilidad que, en el fondo, da seguimiento a la 'unidad primigenia' que intuye; es decir, a una 'estructura mítica' que para nosotros equivale al viaje maravilloso.

surrealisme, amb le qual comparteix la teoria del coneixement i l'actitud [...]".⁴⁸⁹

Racionalismo y Romanticismo, a guisa de posturas absolutistas y excluyentes, son expuestos en su artificio con el propósito de dar paso a una perspectiva armónica y auténtica del universo.

Familiarizado con la vanguardia desde sus primeras incursiones en la poesía, Perucho creía que el surrealismo brindaba una visión totalizadora: “Nos ha dado una nueva dimensión de la realidad, del mundo: la relación secreta entre las cosas, que aparece como una poesía misteriosa, oculta hasta entonces, una flor enigmática que estalla en la sangre”.⁴⁹⁰ Ni la forma ni las técnicas estilísticas de la novela son surrealistas, claro está, pero la visión del mundo y de la maravilla que desarrolla se inspiran en su cosmovisión. Lo extraordinario constituye un misterio para la gente anclada en lo ordinario; un misterio que, lejos de revelarse aterrador o desestabilizante, representa el lado poético del mundo, “la metaforització de la veritat en el regne de l'insòlit (que no es fora de les lleis naturals)”.⁴⁹¹ El héroe de *Las historias naturales* conoce al final de su camino, por tanto, una verdad poética a la que sólo puede accederse con el afortunado encuentro de la supra realidad; es decir, de lo maravilloso.

3.1 *Maravillas en segundo grado*

Hasta ahora hemos comentado de manera general el tono irónico que sirve para contrarrestar las posturas ideológicas contenidas en el relato. Más en específico, se ha referido el proceso paródico en que se cimienta la aventura vampírica de Antonio de Montpalau y su contexto histórico, pues es sabido que *Las historias naturales* “planteja

⁴⁸⁹ Cabré, *art. cit.*, p. 62.

⁴⁹⁰ Perucho, *art. cit.*, p. 3.

⁴⁹¹ Bernal, “De a-història...”, p. 91.

explícitamente una revisió a fons de l'obra de Bram Stoker que afecta, assencialment, el desenvolupament dels fets, l'acció del relat, i inventa una genealogia fantàstica [...]”.⁴⁹² En lugar de abocarnos a los detalles de la reescritura de *Drácula* –para lo cual remitimos al trabajo de Guillamon–, lo que nos proponemos aquí es indagar el tipo de parodia que se configura en la narración. La noción que aquí empleamos es la que plantea Hutcheon: la parodia como síntesis bitextual fundamentada en la diferencia, complementada con el énfasis de Margaret Rose en el efecto cómico –un tanto dejado de lado por la primera. Sólo si exploramos sus características más significativas podremos dar con los motivos y alcances detrás de esta escritura irreverente.

De inicio, el narrador establece una distancia irónica respecto de sus personajes gracias a la enunciación heterodiegética, con la que además autentifica el prodigio. Cuando los caracteres son focalizados o hablan, el contraste de su punto de vista con el de las circunstancias genera una fuente de desfase situacional cómico. En sentido opuesto, la misma distancia irónica fomenta una cercanía entre narrador y lector que se refuerza con alusiones directas del tipo “como ha adivinado sin duda el curioso lector” (p. 96), lo cual puede considerarse otra modalidad de la estrategia irónica: la metalingüística o romántica. Sumadas a la red intertextual que se teje en la novela, semejantes expresiones delatan un texto autoconsciente, ya que exhibe su naturaleza ficticia en “un joc sistemàtic amb la

⁴⁹² Guillamon, *op. cit.*, p. 69. En su minucioso estudio, Guillamon hace un amplio repaso por toda la tradición literaria y filmica sobre vampiros presentes (y no presentes) en la novela. También ha tratado de entender la causa de la parodia, pero en lugar de formular la pregunta a la obra la dirige al autor: “¿Què ha abocat Perucho a un tractament còmic del vampirisme?”, por lo que su respuesta lo lleva a las arenas movedizas del psicoanálisis: “Perucho pren distància de la figura del vampir perquè aquesta l’atemoreix, perquè el preocupa i l’angunieja la possibilitat que l’ordre natural es trenqui, perquè ell és la primera víctima del terror que recull a la seva obra”. [*Ib.*, p. 153.]

creació i la recreació literàries que posa al descobert els mecanismes de l'escriptura i que força una reflexió metaliterària".⁴⁹³

Contra al juicio de que se trata de una lectura "ligera", el lector que quiera participar de este juego textual más allá de la anécdota deberá ser capaz de desempeñar la actividad que se le requiere, porque la fantasía peruchiana "és un luxe per a iniciats, un joc que tria els seus participants".⁴⁹⁴ El narrador cuenta con su aptitud para decodificar los mensajes irónicos y los pasajes paródicos, presuponiendo que posee un bagaje de conocimientos específicos. Al involucrar la historia social del país da por hecho que su narratario conoce ciertos eventos, personajes y fechas que reconocerá, ya sea para corroborarlos o para identificar las distorsiones de las que son objeto. De tal modo, en la relación de la visita de un músico conspicuo que se dirige a Mallorca con su amante francesa, el narrador no puede más que prever: "se llamaba, como todos saben muy bien, Frédéric Chopin" (p. 53). Asimismo, cuando se dice sobre Cabrera que: "Sin haber estado en ellos jamás, soñaba, como en una premonición extraña, con unos prados verdes y húmedos, muy parecidos a los de Surrey, y con una vida tranquila, burguesa y familiar, entre ladridos de 'setters' y con la ausencia total del terrible No Muerto" (p. 204), se hace un guiño al repertorio histórico del lector, ya que, en efecto, Cabrera terminará sus días con una vida burguesa en Inglaterra tras casarse con una inglesa acaudalada. El intercambio de información codificada es de esta suerte "un fenómeno dialógico"⁴⁹⁵ reservado al lector competitivo en tres niveles: lingüístico (para percibir el desfase irónico), genérico (para identificar el desvío paródico de la convención literaria) e ideológico (para darle un sentido a esos elementos).

⁴⁹³ *Ib.*, p. 145. // Hutcheon defiende que la parodia ya es en sí metaliteraria: "la parodia moderna, como, por lo demás, toda forma de intertextualidad, es un mecanismo que señala la literalidad de la obra y de ahí sus nexos con lo que se llama la ironía romántica". [Hutcheon, "Ironía, sátira, parodia...", p. 182.]

⁴⁹⁴ Bernal, "La construcció de l'univers imaginari...", p. 284.

⁴⁹⁵ Hutcheon, *art. cit.*, p. 187.

La fusión de la historia balcánica con el folclore catalán hace de la novela una variante original del tema vampírico. Dentro de la leyenda local, el dip era una especie de perro nocturno que se alimentaba de sangre; puesto que el miedo a estos animales demoniacos contribuía a mantener cierto orden en la comunidad, el escudo representativo de Prasdip –‘prado del dip’– consagró la imagen canina. Con este mecanismo de adaptación paródica del famoso mito literario a la tradición regional, Perucho emprende una “recuperación lúdica de la novela gótica”, pues la aclimata “al ámbito español, aprovechando el aura de oscurantismo, decadencia y rigidez que pesa en el imaginario peninsular sobre el periodo comprendido entre el inicio de la Contrarreforma y el 98”.⁴⁹⁶ Incluso emparenta al dip con otros mitos populares de la cultura catalana sobre ‘aparecidos’ que concuerdan con ese perfil diabólico y siniestro: el ‘Mal Cazador’ y el renegado conde Arnau, cuyo castillo en ruinas escoge Onofre de Dip para acabar con la maldición.

Los rasgos góticos del ambiente y los lugares comunes de la figura del ‘no muerto’ son sin duda huellas reelaboradas del material anterior que, al trasplantarse a otro contexto, pierden su función original (ocasionar suspenso e inquietud) para adquirir una nueva. Ésta es otra de las estrategias de la que el autor se sirve para actualizar unas convenciones manidas: el tono lúdico. La cualidad terrorífica del vampiro –y de otros seres amenazantes del relato– se desvanece porque el juego con las normas que lo caracterizan produce un efecto cómico neutralizante. En palabras de Prudon: “le jeu domine qui apparent le récit à la parodie et introduit un permanent décodage lui-même annulant l’épouvante”.⁴⁹⁷ Esto se

⁴⁹⁶ Carlos Abraham, “Juan Perucho: Una recuperación lúdica de la novela gótica”, en: *Estudios sobre literatura fantástica*. Buenos Aires: Quadrata, 2006, p. 81. Aunque Abraham dedica su atención a Pamela como cúspide del gótico peruchiano, los factores que comenta están presentes en mayor o menor medida en toda la narrativa del catalán.

⁴⁹⁷ Prudon, *art. cit.*, p. 246. // También Jardin repara en la neutralización de lo terrorífico: “On retrouve dans ce roman tous les topiques du roman de vampirisme «post-stockerien», mais avec un tel effet

observa, por ejemplo, cuando la peligrosidad del Mochuelo es socarronamente paliada por la subestima que la Junta de Berga hace de él al calificarlo de “chiflado, un loco rematado” (p. 218), mientras escucha escondido detrás de la ventana y despliega indignado su diabólica transformación sin que nadie pueda presenciar su poder. Más adelante será él mismo quien contribuya a la desmitificación al descubrir su vulnerabilidad, declarándose “un viejo de setecientos años, desengañado de todo, aburrido de todo”, “tan débil para ciertas cosas” (pp. 237 y 239).

De entre la solemnidad que implica la investigación sobre la muerte de numerosas personas en Pratdip y su consecuente “atmósfera de horror” (p. 118), el episodio del *Phallus impudicus* genera un contrapunto cómico que a la vez introduce el único elemento erótico de esta historia de vampiros. Pasado el momento de admiración ante espécimen tan interesante, a Montpalau “le aterró y le hizo sudar de angustia” que la baronesa y su hija Inés lo descubrieran en posesión de algo moralmente tan comprometedor. En Pratdip el héroe descubre el amor y un símbolo fálico; en aras de aquél, a éste le depara la frialdad de un ataúd. Además de ser distorsión humorística del motivo de la caja con tierra en que se transportaba el conde Drácula, se entiende que el amor de Inés es sublime y, ajeno a la carnalidad animal, de pureza vegetal; por eso “Su delicada presencia conmocionaba el alma de las plantas” (p. 275). Se renuncia a la carga erótica del tema no sólo por la parodia, sino también por su adaptación a la idealización maravillosa.⁴⁹⁸

En lugar de las cartas y diarios (textos subjetivos) que emplea Stoker en la composición de su novela, Perucho se basa en documentos históricos y científicos (textos

d'accumulation et d'exagération que la charge terrifique qu'ils peuvent porter s'en trouve désamorcée et qu'à la place se glisse une fois encore le sourire du décalage ironique”. [Jardin, *art. cit.*, p. 366.]

⁴⁹⁸ Cabré atribuye este amor sin erotismo a una evidente “intenció moralitzadora de l'autor”, pero coincidimos con ella en cuanto al mecanismo descrito: “Pel que fa a l'erotisme, l'autor no prescindeix d'aquest element tan característic de la novel·la fantàstica, però amb el seu humor habitual, el barreja amb l'escatologia i el desplaça de les vivències humanes a d'altres regnes de la naturalesa”. [Cabré, *art. cit.*, p. 60.]

objetivos) para desarrollar la suya, aunque en algunos pasajes fundamentales conserva la importancia del género epistolar. Tal es el caso de la carta de Onofre de Dip, que en un nivel formal tiene la función de ser anticlímax irónico, pues la entrega pacífica del vampiro priva a Montpalau de culminar la hazaña heroica de atraparlo. Pero más importante aun, expone una parte humana y sentimental en Onofre de Dip de la que carece el conde Drácula. Como bien apuntara antes Bardina, el autor “rechaza los tópicos sobre la figura del ‘ser maligno’, transformando lo monstruoso y abominable en humano, y lo grotesco en poético, para demostrar lo relativo de los principios del bien y del mal”.⁴⁹⁹ Mientras Stoker crea un ser diabólico y enigmático que representa la irreconciliable otredad de lo fantástico, la parodia de Perucho conduce la alteridad al plano de la conciliación maravillosa, donde el ser ‘otro’ comparte la misma naturaleza de lo ‘mismo’. Aquí se le concede al ‘otro’ la voz para expresar su versión de una historia sempiternamente contada desde la norma, la de los hombres contra la bestia:

Escribo esta carta con la única intención de que, en esta hora suprema, no vea en mí exclusivamente al ser abominable y diabólico que la imaginación popular ha hecho de mí. [...] Ya conoce mi historia. Se trata, sin embargo, de la historia oficial, la que consta en los documentos; verídica, es cierto, pero incompleta. Es una historia externa, que olvida la parte de hombre que queda aún dentro de mí. (p. 236)

La oposición stokeriana entre el individualismo del monstruo y la colectividad humana se mantiene en la medida en que se fomenta la unión de bandos que hacen a un lado sus ideologías para combatir al enemigo común: “si él posee un poder insondable, usted tiene a su lado unas armas contundentes: la inteligencia, el valor y la ciencia. Además, ahora no estará usted solo” (p. 184). No obstante, ofrecer la perspectiva de la contraparte evidentemente relativiza las categorías absolutas; de ser la amenaza que une a los hombres, el vampiro (otrora vicario Jonathan Harker, gallardo caballero “huésped del

⁴⁹⁹ Bardina, *op. cit.*, p. 151.

castillo de la bellísima duquesa Meczyr”, p. 142) revela que en realidad es como ellos, un semejante, y que lo único que los diferencia son las circunstancias.

El no-muerto no se alza, por tanto, como símbolo del peligro carlista ni la lucha de Montpalau es “una cruzada contra todas las fuerzas de la reacción que amenazaban Cataluña”.⁵⁰⁰ La relación vampiro-carlismo rehúye la identidad maniquea con el rechazo de los rebeldes a su intento de incorporarse a sus filas. Los vincula una mentalidad conservadora de resistencia al cambio, característica de la figura agresora y contraria al papel renovador que asume el héroe; empero, el egoísmo del dip es meramente compulsivo e irracional, sin causa alguna. Su maldad no es humana sino un instinto provocado por la maldición balcánica. El concepto del mal no desaparece por la relativización, mas tampoco forma parte intrínseca de la naturaleza del hombre: “és un fet aliè, sobrenatural, l’encarnació d’un mal ocult que ve de fora”.⁵⁰¹ Se traslada a otra esfera y por ello se representa cual enfermedad que se inocular en las almas débiles. En un mundo compuesto por el bien y el mal, el hombre se debate continuamente entre estas fuerzas opuestas; cuando el desequilibrio se instaura, hasta las almas nobles como la del general Cabrera pueden ser víctimas de contagio. Al final, gracias a las virtudes singulares del héroe, tanto la armonía se impone sobre el caos como la empatía sobre la oposición ideológica.

En este punto salta a la vista que la versión vampírica del carlismo contiene una profunda reflexión sobre los mecanismos de la Historia. Se erige, a través de la reescritura cómica, en una versión alterna sobre los hechos que complementa la postura oficial sin refutarla. La reinterpretación maravillosa de lo sobrenatural reivindica entonces la parte

⁵⁰⁰ Buckley, *op. cit.*, p. 228.

⁵⁰¹ Guillamon, art. cit., p. 18. // En la reconversión del dip, Bardina pondera que: “Como consecuencia, el tradicional dualismo entre el bien y el mal desaparece”. [Bardina, *op. cit.*, p. 144.] Sin embargo, la conciliación armónica de lo maravilloso no anula la distinción entre las categorías que constituyen el mundo.

negada, marginada histórica y literariamente. Perucho les da así voz a los perdedores de la historia social y literaria al centrarse en la perspectiva del honorable general Cabrera y en la visión humana de Onofre de Dip. Rompe con la unilateralidad del monstruo y de la estigmatización partidista para crear un mundo inclusivo, abierto a la comprensión.

A este respecto, el discurso histórico resulta blanco por igual del tratamiento paródico. El ambiente político se recrea mediante fragmentos de escritos originales tanto de la facción carlista como de la liberal (proclamas, versos exaltados, artículos de periódico), cuyo radicalismo es puesto en irrisoria evidencia y contagiado de ficción. Dichas citas pueden calificarse de paródicas en el sentido con que las define M. Rose: “the function of the quotation in the parody can be said to be to connect and contrast disparate texts so that either their concealed identity or lack of identity will be brought into the foreground with some comic effect”.⁵⁰² En principio, los intertextos provenientes de documentos históricos pretenden dotar de veracidad a los hechos narrados (“Para mejor información de los lectores copiaremos la descripción de este hecho extraordinario de *La vida militar y política de Espartero*”, por ejemplo, p. 241); sin embargo, su condición objetiva contraviene el contexto en que se insertan de tal modo que la incongruencia delata el verdadero fin de esos extractos: motivar un efecto cómico por la aparición de datos reales dentro de una ficción maravillosa. En efecto, estaríamos ante algunas de las “numerosas citas verdaderas –que fuera de su contexto son de una comicidad irresistible– [...]”.⁵⁰³

⁵⁰² Margaret A. Rose, *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1993, p. 77. Ya han salido a colación los casos de la carta amorosa original de Nieve y la obra veterinaria de Casses. // Las citas paródicas, que abundan en la novela, responden al concepto de Genette sobre parodia ‘pura’, basado en la tradición clásica: “La parodia más elegante, por ser la más económica, no es, pues, otra cosa que una cita desviada de su sentido, o simplemente de su contexto y de su nivel de dignidad”. [Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, p. 27.] Para él la parodia es “la desviación de texto por medio de un mínimo de transformación”. [*Ib.*, p. 37.]

⁵⁰³ Pujol, *op. cit.*, p. 69.

La parodia citacional se vuelve más notable cuando la remisión a la fuente sólo sirve para comprobar que la información ha sido alterada, ya sea por omisión, distorsión o adición de datos. Dichas referencias, en apariencia solemnes, no guardan la fidelidad que ostentan y, por ende, la objetividad propia del discurso histórico se pone en duda con toda intención. Así sucede con la aventura histórica de los protagonistas en Gandesa. El episodio entero se basa en la *Historia de los siete sitios de Gandesa: tuvieron lugar del 7 de marzo de 1836 al 2 de marzo de 1838* de Antonio de Magrinyá y Sunyer; retoma anacrónicamente elementos destacables de diferentes sitios (tercero y quinto) para componer aquel en el que participan Montpalau y compañía en 1840. El narrador, además de manipular las fechas sin indicar qué datos rescata para construir su relato, se apoya en la obra para sostener la veracidad de otro hecho modificado por su pluma: “Don Antonio de Magrinyá y de Sunyer, que fue presidente de la Diputación de Tarragona, cuenta en su historia de los sitios de Gandesa que la proverbial habilidad solitaria de los dos artilleros logró algo increíble: colocar una bomba en el agujero de un cañón” (p. 160). El curioso lector que consulte el original, lejos de corroborar la cita, identificará el trastrocamiento: Magrinyá y Sunyer narra la hiperbólica hazaña de Joan Arnal en el quinto sitio a finales de 1836 y no la de “dos artilleros sensacionales: Matías Sabater y Rafael Navarro” (p. 159) –nombres reales de amigos de Juan Perucho en Gandesa– en 1840. Si la cita de autoridad acredita la información referida, la distorsión de la fuente produce lo contrario: consolida la condición ficticia del texto que la contiene y cuestiona el carácter impugnable de la palabra histórica.

La mayoría de las citas paródicas se halla oculta (paradójicamente no ‘citadas’, sólo copiadas) y depende del reconocimiento del lector para salir a la luz. Son, por tanto, fragmentos de otros textos que se incorporan a la narración sin manifestar su origen: proyectos de ley, proclamas y artículos de prensa cuyo estilo partidista es adoptado a ratos

por el narrador, por lo que resulta fácil que se diluyan a primera vista. La exaltación sincera de esos documentos se tiñe así de artificio y se exagera dentro del contexto paródico para ridiculizar el radicalismo intolerante de los bandos políticos. No hay intención de plagio, puesto que el narrador proporciona los medios para inferir su fuente al mencionarla en algún otro lugar de la trama; simplemente la disimula como parte del juego. De esta forma, las distorsiones de que son objeto las citas (desde el simple cambio de una fecha hasta anexiones apócrifas) se encuentran implícitas para ser descubiertas por el lector.

Mención aparte merece el “Índice onomástico” con que cierra el libro. El recuento biográfico de los personajes continúa sus historias de vida como si acontecieran de manera independiente a la novela, así que “la fonction première de cet index semble donc être d’acréditer l’«historicité» du récit en faisant allusion à une vie des personnages hors du roman”.⁵⁰⁴ Sin embargo, la función última de esta transgresión al final textual es más compleja al tratarse realmente de “un condensé représentatif de l’ensemble du roman”.⁵⁰⁵ No pasa por alto que esta forma propia de las obras de consulta choca con la cualidad novelesca del texto y, más aun, con su conciencia manifiesta de ser ficción. Nombres de personajes históricos y ficticios aparecen en la lista por igual, pero en un orden de inversión irónica que obedece al espíritu lúdico de toda la narración: mientras que las entradas de los caracteres inventados comunican información detallada, las que aluden a personas reales son escuetas o aportan noticias falsas.⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Jardin, *art. cit.*, p. 360.

⁵⁰⁵ *Ib.*, p. 363. // En palabras de Guillamon, el índice onomástico “tot i no tenir efectes sobre l’acció reproduceix alguns dels mecanismes que la caracteritzen i, a la vegada, aporta noves dades sobre la descripció dels personatges principals i secundaris”; “es presenta com una imitació lúdica del gènere”. [Guillamon, *op. cit.*, p. 169.] // En cambio, Díaz-Plaja, más inocentemente, escribía que “Perucho se divierte en un desfile de personajes tan copioso que exige al final del mismo un índice de nombres para orientación del lector”. [Díaz-Plaja, *art. cit.*, p. 44.]

⁵⁰⁶ Jardin anota igualmente este contraste irónico en el que las figuras importantes, como “Carlos V. El pretendiente.”, reciben notas breves y las secundarias “sont le plus précises dans leur banalité: on sait que

Las convenciones biográficas son trastocadas también paródicamente, ya que contrasta la seriedad de la estructura con un contenido variable y socarrón en la adición de datos intrascendentes (“Garriga, Bartolomé: “De viejo se volvió un poco duro de oído, e iba siempre con una trompetilla”; Laborde: “Tenía los ojos azules”; Plancy, Collin de: “Le gustaban los brocados y las blondas”), extravagantes (muertes chuscas o inusuales: Segismundo Ferrer “Murió en Sevilla, de un atracón de gazpacho”; Carlos Arisso “Falleció, devorado por la envidia”; Arpiazu “Murió loco en el pueblo de Zarauz, durante un temporal de rayos y truenos”), consabidos –lo que equivale a no aportar nada–, nuevas maravillas o misterios, hasta simples juicios de valor (Avinyó, Francisco de: “Era muy buen hombre”; Barón de Meer, el: “Era hombre sensible”; Bonaplata, Ramoncito: “Un cretino”; Pep de l’Oli: “Sucio”). En seguimiento de la tendencia especular de la obra, el índice se abisma cuando la relación biográfica detrás de un nombre introduce nombres nuevos que requerirían a su vez una nueva entrada para explicarlos. Novela y paratexto se muerden la cola metaficcionalmente porque el final de una conduce al otro y éste vuelve a remitir a ella: “Pratdip: Véase esta novela”.

Ahora bien, la innovación estilística y el recurso a formas lúdicas e intertextuales ha conducido a relacionar la obra de Perucho con la posmodernidad: “l’escriptor reinterpreta des d’una perspectiva original la història i els canvis socials d’un període històric determinat i projecta la seva literatura vers una dimensió lúdica que l’art i la literatura (Calvino i Cortázar en donen testimoni) no s’estaran d’adaptar anys a venir, i que en certa forma respondrà a les exigències de l’estètica postmoderna”. Es cierto que *Las historias*

le propre de toute démarche ironique est de pousser jusqu’au bout la logique de la thèse que l’on veut ridiculiser; c’est ce type de démarche qui est à l’oeuvre dans le traitement du discours historique”. [Jardin, *art. cit.*, p. 362.] Aquí ponderamos que, más en concreto, la diferencia se marca entre los personajes históricos y los ficticios, en seguimiento de las dos líneas principales de la novela sometidas a ironía.

naturales anticipa en varios aspectos las características de dicha estética, pero su indiscutible apuesta por la conciliación complementaria la inserta de lleno en las premisas de la modernidad. Al autor no le interesa proyectar una imposibilidad de resolución que ponga en primer plano las contradicciones del mundo.⁵⁰⁷

A todo esto, debemos aclarar que el procedimiento paródico de *Las historias naturales* no se limita a la pura irreverencia. Sin obstar la irrisión de la que se haga objeto, dotar de un nuevo significado a una obra o discurso de otro tiempo denota interés por actualizar una parte de la tradición a la que se considera importante volver. El *Drácula* de Stoker recibe de tal suerte un homenaje, si bien su revalorización, en lugar de ser inocente, se lleva a cabo con “une distance ordinairement signalée par l’ironie. Mais cette ironie est plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice”.⁵⁰⁸ La parodia irónica de Perucho, lejos de la mordacidad sarcástica o de la agresiva corrección satírica, somete a reflexión lúdica los presupuestos de lo fantástico contenidos en el mito literario creado por Stoker y los replantea a través de lo maravilloso. Sólo si esto se pierde de vista, podría pensarse que se ejerce un ‘ironía devastadora’ sobre las formas parodiadas.⁵⁰⁹

Asimismo la manipulación del discurso histórico es un recurso para llamar la atención sobre la necesidad de rescatar los registros de la Historia, pero con una visión consciente de su parcialidad; de ahí que cada “documento de ideología anticarlista” tenga su “político contrapeso” (p. 241). Esta novela de Perucho bien podría denominarse

⁵⁰⁷ Guillamon, *op. cit.*, p. 70. // Juristo: “esa mezcla de estilos, de cábalas, de imaginarios desiguales, de que se nutre la obra de Joan Perucho, por ejemplo, prefigura en cierto sentido el modo de hacer y de entender el mundo de muchos escritores de la posmodernidad”. [Juan Ángel Juristo, “El espejo de la vida”, en: <http://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/perucho/acerca/espejo.htm>]

⁵⁰⁸ Linda Hutcheon, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, en: *Poétique. Revue de Théorie et d’Analyse Littéraires*. Núm. 36 (1978), p. 468.

⁵⁰⁹ Tal es la opinión de Jardin al hablar de la “ironie dévastatrice” de *Las historias naturales*. [Vid. Jardin, *art. cit.*]

“metaficción historiográfica”⁵¹⁰ conforme con los parámetros de Hutcheon, pues se traduce en una reelaboración irónica del material histórico al insinuar la subjetividad que yace en toda relación del pasado.

Podemos concluir que la parodia peruchiana se desarrolla como una técnica autorreflexiva sobre la literatura que no ignora la política de las representaciones por las que se interesa, dado que en la selección misma de éstas reside una acción crítica por parte del parodista.⁵¹¹ El escritor catalán “emplea la parodia y la ironía para hacer participar a la historia del arte y a la memoria del espectador en una re-evaluación de las formas y contenidos estéticos mediante una reconsideración de sus políticas de la representación comúnmente no reconocidas”.⁵¹² De acuerdo con lo que acabamos de argumentar, la manipulación de la objetividad histórica invita a la revisión de la Historia misma y la política unilateral de su discurso, en tanto que la distorsión de la convención fantástica del motivo vampírico expone la marginalidad a que lo ‘otro’ ha sido sometido por una norma excluyente. He aquí una doble parodia moderna al estilo posmoderno, puesto que nace de la “paradójica convicción que se tiene de la lejanía del pasado y de la necesidad de tratar con él en el presente”,⁵¹³ lo cual se encuentra además bien simbolizado en la naturaleza misma del no-muerto, ya que pertenece a un pasado remoto que repercute, sin embargo, en el presente. En adelante, nos resta ahondar en las implicaciones de volver la mirada atrás.

⁵¹⁰ Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, p. 188.

⁵¹¹ “Le choix même du texte parodié, bien sûr, implique un acte critique d’évaluation de la part du parodiste”. [Hutcheon, “Ironie et parodie...”, p. 474.]

⁵¹² Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, p. 192,

⁵¹³ *Ib.*, p. 189.

4. NOSTALGIA IRÓNICA

Con base en lo analizado hasta ahora, se puede afirmar que Juan Perucho entiende por ‘literatura fantástica’ lo maravilloso revelador de lo insólito e incluyente. Su narrativa teje una red de referencias librescas y culturales a raíz de una particular poética ‘aristocrática’ de lo extraordinario: “La literatura que tendeix a la faula, a l’inexplicable [...] es el meravellós [...] És aristocràtica pel to, per la manera com l’autor diu les coses o les insinua, per la càrrega de sentit cultural, fet de reminiscències i d’al·lusions, i fins i tot pel detall erudit i imprevisible”.⁵¹⁴ En pocas palabras, hizo de la maravilla una experiencia intelectual. Mas todos esos elementos de erudición, sujetos a estrategias lúdicas (ironía y parodia), en su calidad de representaciones tienen una carga ideológica y, por supuesto, la perspectiva desde la que son invocados establece una postura respecto de sus contenidos. En consideración a este razonamiento, “quizá ya sea hora de decir que esta literatura tan sonriente, tan amena y divertida, tan refinada, no es inocente como podría parecer”; que tal vez “transforme a su lector obligándole a ver más allá de lo que se ve”.⁵¹⁵ Veamos, pues, *Las historias naturales* desde un ángulo que trascienda estructura y diégesis para indagar si con esta poética su autor en realidad “defiende un arte refinado y esteticista frente al compromiso social”.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Perucho *apud* Antoni Vilanova, “Joan Perucho i la novel·la fantàstica: El Llibre de cavalleries”, en: *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*, ed. cit., p. 30. Bien observa el crítico que estas palabras con que Perucho comentaba la obra de Jordi Sarsanedas reflejan su propia poética, aunque según Vilanova se trata de una original concepción de ‘novela fantástica’.

⁵¹⁵ Pujol, *op. cit.*, p. 44.

⁵¹⁶ Guillamon, “El mundo de Joan Perucho. El arte de cerrar los ojos”, en: *El mundo de Joan Perucho. El arte de cerrar los ojos*, ed. cit., p. 13. // “Je m’interrogeais sur le pourquoi de cette écriture qui fuit la dénonciation et l’engagement, pour se plonger dans la délectation de l’imaginaire. Etait-ce frilosité? Indifférence? Pour Joan Perucho le combat est ailleurs, il vise à effacer les frontières, à brouiller les catégories, à proposer une autre lecture du monde. L’écriture, alors, reste le domaine de la Poésie, seule souveraine”. [Prudon, *art. cit.*, p. 254.] // Otra opinión similar: “una evasió de la realitat per refugiar-se en el fantàstic país dels somnis i de les maravelles [...] per menyspreu i el rebug de la realitat present”. [Vilanova, *art. cit.*, p. 38.] Aunque estas valoraciones críticas son positivas sobre la escritura de Perucho, no dejan de ser interpretaciones esteticistas que limitan los alcances de una literatura compleja.

En primer lugar, debe cavilarse sobre la elección de la Guerra Carlista como horizonte social de esta parodia vampírica. Lo maravilloso se desenvuelve, en contraste radical, en un contexto donde: “Cada dos por tres había revueltas y alborotos, ejecuciones o asesinatos. El país estaba en plena efervescencia” (p. 20). Más allá del interés por ubicar el relato en la época romántica, remontarse al carlismo supone una revisita a un periodo clave de la persistente dialéctica revolución/contrarrevolución que caracteriza a la historia española. Se vuelve especialmente la atención sobre “un fenómeno en el que se reflejan no pocas de las variables históricas, desde las económicas a las culturales e ideológicas, que han conformado las vicisitudes de la contemporaneidad española”.⁵¹⁷ El novelista decide centrarse así en un capítulo fundamental de la transformación político-social de España y, con ello, trae a la memoria los subsecuentes eventos de que es origen. Detrás del carlismo tematizado en la obra se despliega por horizonte “el último de los grandes conflictos armados internos que hundien, sin duda, sus raíces en procesos que vienen del siglo XIX”:⁵¹⁸ la Guerra Civil de 1936.

Ya la profecía vampírica, cuya condición anticipatoria se corresponde con la inexorabilidad de la Historia escrita, sugiere la conexión: “[los documentos sortílegos] hablan también, significativamente, de una lucha fratricida en el país” (p. 143). Guerra civil, guerra fratricida; en este juego narrativo de reflejos, simultaneidad y paralelismos, una guerra se desdobra en otra. Después de todo, las dos comparten “la sangre que fluía, lenta y absurda” (p. 20), en nombre de una libertad “Pensada, pronunciada, soñada, masticada, eructada y vívida” (p. 33).

⁵¹⁷ Julio Aróstegui, “Introducción. El carlismo y las guerras civiles”, en: Aróstegui *et al.*, *El carlismo y las guerras carlistas. Hechos, hombres e ideas*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2003, p. 11.

⁵¹⁸ *Ib.*, p. 13. Agrega: “Si bien su origen y trasfondo político, social e ideológico excede con mucho y es mucho más complejo que los de las guerras del siglo XIX, también en ella tiene importancia en sus orígenes la presencia y participación del carlismo en el bando insurreccional”. [*Ib.*, p. 14.]

De acuerdo con Guillamon, la “identificació entre les guerres carlines i la Guerra Civil de 1936-1939 no era tampoc tan estranya”,⁵¹⁹ en referencia a un artículo de 1944 de Miquel i Vergés que parangonaba las figuras bandoleras de ambas conflagraciones. Debe expresarse, empero, que no hay punto de comparación entre paralelismo tan superficial con la reflexión y compleja reelaboración histórica que emprende Perucho. Sorprendentemente, el primer estudio en abordar esta asociación narrativa entre guerras intenta argumentar su supuesta obviedad cuando tuvieron que pasar cincuenta años desde la publicación de la novela para que fuera advertida por la crítica.

Sea una u otra contienda, ante una sociedad escindida Perucho opta por la conciliación. De ahí que el encuentro azaroso entre Montpalau y Cabrera se transforme en un proceso gradual de empatía: de una situación desigual (la captura) se pasa a la suma de fuerzas, que conduce al mutuo reconocimiento de las cualidades del rival hasta concretarse en amistad fraterna: “no olvide que tiene en mí a un hermano” (p. 258) son las palabras con las que despide Cabrera a Montpalau. En tanto que el general elogiara “el humanitario comportamiento” de Novau y Amadeo hacia las familias carlistas en exilio, Montpalau “admiró el valor y –¿por qué no confesarlo?– la disciplina de aquellas tropas tan ferozmente vilipendiadas” (p. 205). A pesar de las divergencias ideológicas, las relaciones humanas se basan aquí en la comprensión como una prueba de que es posible abrirse a la otredad.

El viaje maravilloso de aprendizaje personal no sólo se construye entonces en la pluralidad intertextual, sino que le depara al héroe el conocimiento de ‘lo otro’ y del ‘otro’ como elementos esenciales de su propio autoconocimiento. Aunque la propuesta de amable reconciliación pareciera indicar que el autor “es mostrava partidari d’esborrar les

⁵¹⁹ Guillamon, *art. cit.*, p. 16.

diferències entre catalans d'una banda i l'altra",⁵²⁰ se entabla más bien una dinámica de intersubjetividad en la que lo plural y lo singular, en vez de fundirse en un absoluto, dialogan para confrontarse, respetarse y complementarse en su diferencia; en lugar de unificación –extremo opuesto a la división–, tolerancia.

Liberales y conservadores afrontan el verdadero peligro: el interés personal, la ideología en manos del egoísmo. Si el mito del vampiro se ha llegado a relacionar con el feudalismo, Onofre de Dip no decepciona sus orígenes reaccionarios e intenta sumarse a los rebeldes no por compartir su causa, sino porque ésta se acomoda a sus intereses: “En el trance de tenerme que disfrazar, elegí aquello que tenía un aire heroico y que estaba en concordancia con mis sentimientos autoritarios y monárquicos” (p. 238). Tras la irreverencia paródica, el vampiro deja de ser un ente temible para mostrar la tragedia de un hombre corrompido por la lujuria primero, deslumbrado por la superioridad de sus nuevas facultades después; viejo y débil, él mismo reconoce que querer aferrarse al poder resulta insostenible. En el mundo ideal de lo maravilloso, el tirano puede aceptar que su hora ha llegado, que pertenece a una forma obsoleta de vida y, de ese modo, ganarse al menos la compasión de la colectividad. Ahí, los no-muertos, los fantasmas antiguos, no requieren de la violencia de una decapitación para ser redimidos dado que existen opciones civilizadas para solucionar el conflicto. Sólo en un mundo semejante, una “nueva fuerza” (p. 143) puede salir victoriosa.

⁵²⁰ *Ib.*, p. 19. // En una aguda lectura historicista de la novela, Bernal llama la atención sobre “la praxi de la intersubjectivitat dins l'ontologia peruchiana [...] Per això que la identitat del món literaturitzat en Perucho siga indestriable d'una interpretació mol específica del concepte tan car a la postmodernitat com el d'alteritat”. [Bernal, “De a-història...”, p. 91.] La objeción a su estudio es que interpreta la convergencia Historia/ficción a manera de nivelación entre lo histórico y lo poético en un absoluto cultural equiparable a la unidad primigenia del mito, absoluto vaciado de tendencia o intención ideológica alguna: “no en la seua existència real amb un significat ideològic donat dins un context històric, sino com a manifestacions aparents i mutables d'un instància superior que les unifica: en suma, la cultura, entesa en el fons en un sentit profundament ahistòric, com a entitat perenne”. [*Id.*]

Por tanto, gracias a la configuración maravillosa, el carlismo se erige en un pasado mítico, lucha caballerisca de una época en la que los valores y el equilibrio aún tenían lugar.⁵²¹ Las virtudes y cualidades descuidadas en la realidad actual o de las que carece de lleno son concebibles en un tiempo remoto. De esa insatisfacción por el presente nace la nostalgia que incita el ‘escape’ a un pasado mejor, en el que “the ideal that is *not* being lived now is projected into”.⁵²² El autor convierte entonces su “capacidad de inventar historias apócrifas en un recurso para instalarse en el corazón de los acontecimientos pasados, de fabricar puertas secretas con el fin de penetrar furtivamente en el misterio de antaño”.⁵²³

Al igual que a su héroe, a Perucho lo inunda “una incontenible ‘nostalgia del pasado’”,⁵²⁴ la necesidad de realizar “un retorn nostàlgic –des de la ingenuitat, l’escepticisme i/o la ironia–, però necessàriament distant”.⁵²⁵ Pese a la aparente ingenuidad, es la distancia de una mirada crítica la que lo contempla, lo sopesa y valora sin dejar que se enquistase en lo absoluto, en lo meramente complaciente. Después de todo, adentrarse en los vericuetos de la memoria política, el reencontrarse con los fantasmas más tristes de la Historia significa para el ironista un profundo proceso de reflexión más que un simple acto de exorcismo. La ficción le permite instalarse en un tiempo inexistente e idealizado y, a la vez, diluir esa ilusión en la doblez de su discurso. Es decir, se esmera en la construcción del

⁵²¹ La influencia de la novela de caballerías y su código de honor ha sido reconocida por la crítica. Buckley, por ejemplo, se basa en el viaje que se interioriza para comparar a Montpalau con la figura del caballero andante, cuyo recorrido es una *queste* espiritual. Desde esta perspectiva, Montpalau defendería un ideal (la razón) acompañado de dos escuderos, con una dama que lo espera. Sin embargo, la narración no codifica al héroe como quijotesco y anacrónico en el sentido de “un ser que vive fuera de la realidad de su tiempo y que pretende imponer sus ideales en una época que ya no es la suya”, sino que es reconocido e incluso admirado por el resto de los personajes. [Buckley, *op. cit.*, p. 225.]

⁵²² Linda Hutcheon y Mario Valdés, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: a Dialogue”, en: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. Núm. 3 (1998-2000), p. 31.

⁵²³ Juan Perucho *apud* Monmany, *art. cit.*, p. 34.

⁵²⁴ *Id.*

⁵²⁵ Bernal, “De a-història...”, p. 105. Para ella, la distancia interpuesta a la nostalgia que idealiza, la parte objetiva del retorno, es el modelo absoluto y esencial del mito, no la ironía que relativiza.

ideal mientras a la par lo desmiente, evidenciando lúdicamente su falsedad sin renunciar por ello al placer de evocarlo.

Ni siquiera la candidez del final feliz queda a salvo de esta actitud en cuanto que se abre en el horizonte del lector por no significar el fin de la ficción –los personajes continúan sus historias de vida, según muestra el índice onomástico– ni de la Historia. La entrada triunfal de Isabel II con su madre, la regenta María Cristina, a Barcelona de ninguna manera concluye un conflicto social que –como es bien sabido por el lector implícito– se extenderá no sólo en conflagraciones posteriores (dos guerras carlistas más en 1846 y 1872, aunque de menor intensidad), sino hasta bien entrado el siguiente siglo. La novela festeja al bando ganador, pero tampoco deja de insinuar su próxima desintegración debida a las luchas internas entre moderados y progresistas: “En Barcelona, la anunciada visita de María Cristina, la cual estaba entregada en cuerpo y alma a los moderados, provocó grandes manifestaciones y alborotos en las Ramblas, en contra de la proyectada ley sobre los ayuntamientos” (p. 210), oposición que la obligaría a renunciar en favor de Espartero.

En la patética partida de un Cabrera derrotado hacia el exilio, su declaración se convierte entonces en una moneda lanzada al futuro, que equivale al presente del lector: “No conozco la suerte que me tiene reservada la Providencia, y no sé dónde estaré mañana. Ignoro también qué ocurrirá en este desgraciado país” (p. 258). La incertidumbre del personaje conlleva la certeza del lector, quien conoce bien cuál será esa suerte que le espera al general (una lujosa vida inglesa), así como las nuevas beligerancias y exilios destinados al país. Significativamente, el episodio que narra el éxodo de las tropas carlistas reelabora el suceso integrando fragmentos completos del relato del propio general en *Vida militar y política de Cabrera*. La novela transcribe, sin citarlas, las condiciones negociadas con los

franceses sobre la calidad del destierro, las cuales parecen favorables y, con ello, la narración maravillosa despide amablemente al personaje carlista.

Sin embargo, en dicho documento se denuncia que el trance fue muy arduo porque tales condiciones nunca se cumplieron, de modo que la idealización del pasaje remite por igual a “les misèries de l’exèrcit vençut”.⁵²⁶ Asimismo el lector encontrará en la fuente original la respuesta a la pregunta elaborada en la ficción: “–Ahora que la guerra se ha concluido en España, ¿por qué no hace v. sumisión a la Reina Cristina? [Cabrera transcribe su entrevista con autoridades francesas] / –[...] En cuanto a la guerra que v.v. creen concluida en España, la verá renovada cada día entre las diferentes fracciones del partido cristino, que acabará por aniquilar a mi desgraciada patria”.⁵²⁷

En consecuencia, se trata de una añoranza que, mientras parece hundirse en el gozo de un ayer perfecto, se aproxima a él con una distancia que impide ignorar la adversidad encubierta y perder de vista por completo el hoy, también imperfecto. Se nos plantea una original mirada retrospectiva en tensión crítica entre dos tiempos que se tocan en la reflexión: “invoked but, at the same time, undercut, put into perspective, seen for exactly what it is –a comment on the present as much as on the past”.⁵²⁸ En la medida en que aquí la “nostalgia itself gets both called up, exploted, and ironized”,⁵²⁹ podemos decir que el cristal narrativo de la novela se empaña de nostalgia irónica.

⁵²⁶ Guillamon, *art. cit.*, p. 15. Erróneamente, asevera que “Perucho construeix l’episodi de la retirada de l’exèrcit carlí a partir de les informacions de la *Vida militar y política de Espartero*”, y cita la penosa marcha carlista que describe ese texto. No obstante, la fuente es la obra sobre Cabrera, de la que las transcripciones hechas son casi literales. En cualquiera de los casos, la intención histórica de Perucho es clara.

⁵²⁷ Ramón Cabrera, “Epílogo”, en: Buenaventura Córdoba, *Vida militar y política de Cabrera*. Vol. 3. Madrid: Imprenta y fundición de D. Eusebio Aguado, 1844, p. 413.

⁵²⁸ Hutcheon y Valdés, *art. cit.*, p. 36.

⁵²⁹ *Ib.*, p. 35. Valdés, quien se dedica al panorama español, asevera que la relación entre parodia irónica y nostalgia es característica de la década del noventa, la cual contrasta “to the 1970’s when nostalgia and irony coexisted, but far removed from each other for ideological reasons. [...] Parody was also present here and there, usually ridiculing modernity [...] but it was never linked to nostalgia or to the exploring of the imaginative creation of a past that never existed”. [*Ib.*, p. 38.] En este sentido, la excepción que representa la

Todo este proceso se compagina bien con el ya aludido recurso a “la parodia como un medio para conectar el presente con el pasado”,⁵³⁰ que Perucho desarrolla con la convicción de que sólo el pasado proporciona las respuestas a “lo que somos” hoy; y, para encontrarlas, es imprescindible comprenderlo, asimilarlo, lidiar con él. En vez de enterrar lo antaño, “enterrar els fantasmes de la Guerra Civil”,⁵³¹ y dejarlo todo ‘al dominio de la Historia’ –conforme plantea en su interesante interpretación de la obra cual “alegoría política” Guillamon–, el paso fundamental radica en recobrarlo dentro del dominio de la ficción de manera que pueda reactualizarse a conciencia. Por supuesto, no con una ‘vulgar’ angustia que hunda al lector en el desencanto, sino con una ‘aristocrática’ sonrisa irónica que fomente el misterio de lo extraordinario. A este respecto resultan ilustrativas las declaraciones con las que el autor describe su escritura:

La vida cotidiana no me interesa, no me gusta. Generalmente, de una referencia histórica, paso a imaginarme un desenlace fantástico que tiende a revelar el mundo de lo maravilloso, del misterio, de la aventura. En definitiva, de la poesía que hay detrás del mundo. La referencia histórica es mi trampolín. El presente, como he dicho, no me interesa; el pasado nos explica lo que somos, y me interesa. Respecto al futuro no encuentro ninguna significación. Es, más bien, poco atractivo y lo dejo de lado.⁵³²

Sin obstar su confesado desdén por el futuro, en la recreación crítica de un pasado concebido cual paraíso perdido asoma la esperanza de recuperar ese estado óptimo, efectuada de hecho en el breve instante concedido por la ficción. En cierto modo ese deseo utópico se proyecta ideológicamente como una propuesta para afrontar la confusión social

novela de Perucho, y más en general el *corpus* maravilloso de esta tesis, puede conducir a replanteamientos interesantes sobre la literatura de su época.

⁵³⁰ Hutcheon, “La política de la parodia postmoderna”, p. 190.

⁵³¹ Guillamon, *art. cit.*, p. 19. Aduce que: “Darrere de la fantasía i l’humor, Perucho va construir una alegoría política”. [*Ib.*, p. 20.] El único reparo que señalaríamos a este breve pero inteligente prólogo sería justamente el hacer a un lado las implicaciones de ese humor irreverente y crítico que construye y, por tanto, determina eso que el crítico entiende por alegoría política.

⁵³² Perucho, *art. cit.*, p. 3.

de su contexto, en tanto que expone “les possibilitats d’assolir un món més espiritual, més imaginatiu, més poètic i, però què no? més humanístic”.⁵³³

Las historias naturales evidencia que evocar el ayer no significa eludir el presente y que crear mundos maravillosos no es correlato de renuncia a una reflexión crítica sobre la realidad. Por el contrario, el ojo irónico de esta reescritura maravillosa del carlismo, que además se reviste de unas eruditas gafas librescas, se abre a una visión más amplia del mundo.⁵³⁴

⁵³³ Cabré, *art. cit.*, p. 67.

⁵³⁴ Como dijera Hutcheon sobre Fowles, Juan Perucho: “S’il regarde la vie à travers des lunettes livresques, il le fait afin que son lecteur voie plus, et voie différemment”. [Hutcheon, “*Ironie et parodie...*”, p. 476.]

Reflexiones finales

Una vez concluidos los estudios individuales, podemos aducir que la aproximación genológica a las obras elegidas desde una perspectiva teórica desmitificadora de lo maravilloso era un paso necesario para comprender mejor sus características estructurales, configurativas e ideológicas, que sin duda responden de manera original a dicha codificación genérica. Ahora nos resta dedicar algunas reflexiones al *corpus* en conjunto para tratar de entender lo que significó esta postura estética de contracorriente en las letras españolas del medio siglo.

Las tres novelas coinciden en haber causado desconcierto –desde su publicación hasta la fecha– por recrear un código de realidad referencial que se juzgaba vedado a lo maravilloso. Sin embargo, hemos visto que la alusión o representación de un entorno ordinario no sólo consiste en una de las estrategias de que se sirve la maravilla literaria para producirse, sino que además cobra especial relevancia en una de sus variantes configurativas: la superposición de códigos que coexisten en una misma diégesis de forma restringida pero complementaria; en tal caso, cuando se tiene el privilegio de contemplar lo extraordinario, la noción de realidad conocida simplemente se extiende tras la sorpresa que ello suscita.

Se trata de una configuración inusual en el periodo que nos ocupa, por lo que dicha recurrencia nos mueve a examinar sus implicaciones narrativas. En principio, si la maravilla se define a raíz de un registro textual de desfase entre lo ordinario y lo extraordinario, a todas luces esta modalidad de superposición tiene la finalidad de acentuarlo. Mientras mayor sea el horizonte de normalidad en que se despliega el prodigio, éste sobresale más por ser una asombrosa excepción. Este tipo de manifestaciones, provenientes de una zona restringida, resalta que sólo los elegidos cuentan con la capacidad de valorar lo extraordinario y aprender de él, de lo cual se entiende que el resto de la gente, aunque lo atestigüe, no lo acoge constructivamente debido a una determinada incapacidad o carencia de valores.

Debe considerarse también que, en las tres obras, ese ambiente cotidiano posee connotaciones negativas que describen un contexto de división social sugerentemente equiparable al de la realidad española de estos años: miseria y represión en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*; revolución y violencia en *Las crónicas del sochantre*; guerra civil y radicalismo en *Las historias naturales*. Sin obstar que las tramas se propongan resolver el desequilibrio, todos sus niveles narrativos (organización, personajes, representación, discurso) proyectan tensión entre partes encontradas como deficiencia simbólica de estos mundos. Una de nuestras primeras observaciones consiste en que la singularidad estética del *corpus* proviene del énfasis en lo conflictivo.

Cuando los protagonistas satisfacen sus carencias iniciales a manera de logro personal tras el viaje que emprenden, el equilibrio se reinstaura pero los principales problemas de su comunidad no se solucionan, salvo en la historia de Perucho, y aun éste, con su discurso irónico, no deja de aludir a la continuación bélica del futuro inmediato. En dos de las obras se aprecia entonces una marcada diferencia entre el héroe que evoluciona

como individuo y su sociedad, estática en sus imperfecciones. Recordemos, asimismo, que de modo semejante al que Alfanhú es marginado por su original inventiva –expulsado de la escuela, amenazado por los pobladores de Guadalajara que matan al maestro–, el sochantre sufre menosprecio por causa de su carácter fantasioso y sensibilidad ‘femenina’. Estos atributos, defectos de acuerdo con sus respectivas normas de lo ordinario, se convierten en las virtudes meritorias para contemplar lo extraordinario. Si bien el héroe intelectual de Perucho se alza como el mejor ejemplo de los valores convencionales al enarbolar la razón y la objetividad, su acendrado honor y entusiasmo por aprender cosas nuevas hace de él el hombre indicado para experimentar el misterio de la ‘poesía’ del mundo. Culminada su transición interna, toma conciencia de que no podrá compartir el conocimiento adquirido –por demás, tan incommunicable como inaudible es el canto de la alegórica áurea picuda– sin ser juzgado de loco.

Creatividad, imaginación, predisposición a lo excepcional que los aísla y a la vez les brinda una percepción privilegiada del mundo: las cualidades de estos héroes concuerdan con el perfil del artista o poeta. Este paralelismo se traduciría en expresión simbólica de la postura estética que asumieron, cada uno a su manera, estos escritores –Cunqueiro y Perucho se denominaban poetas–, relegados a la periferia literaria por creer que mediante lo insólito, lo no cotidiano, se alcanzaba el arte auténtico.

Resulta claro, no obstante, que para Sánchez Ferlosio esto no significó una convicción, pues acabaría por renegar de su primera novela para incorporarse a la tendencia de su generación. Con sólo veintitrés años al escribirla, el joven narrador sólo estaba buscando formas, experimentando posibilidades. Aun así, reflejaba ya en la maravilla su interés por participar de una visión crítica de su contexto social, en tanto que Perucho y Cunqueiro, declarados desentendidos de lo concerniente a la realidad histórica, no pudieron

evitar incorporarla a sus fantasías. Y es que la similitud héroe-artista desvela también una postura crítica en la medida en que el proceso por el cual los héroes tienen la facultad para apreciar lo extraordinario, inaccesible o incomprensible para la masa, equivale a descubrir lo que se mantiene oculto, ignorado o postergado por ésta.

En su registro de la maravilla, la mirada heroica da testimonio de un pasado omitido: las historias de vida que recoge el niño con ojos de alcaraván, los relatos criminales de la hueste que escucha Charles Anne, o la versión del ‘enemigo’ que Montpalau descubre en el vampiro y en el general carlista. Se remite a un pasado latente, metafóricamente fantasmal, ya esté asido en el espacio o encarnado en un ser insólito. Los protagonistas, en su encuentro con lo extraordinario, rescatan una memoria colectiva del olvido, invocada con el fuego y la oralidad por el niño, musicalizada por el bombardino, y estudiada por el naturalista al dar con el origen “histórico” del no-muerto. En esta imperante necesidad de recordar, de observar más allá de lo impuesto y aparente, la estética canónica y la maravillosa dialogaban sin saberlo.

En su viaje, cada héroe se involucra con una noción dinámica del mundo que fomenta su propia transformación interior y, en consecuencia, lo incita a influir de manera positiva en su entorno, sin que eso suponga necesariamente modificarlo por completo. En sentido inverso, aquellos que personifican la adversidad que motiva al héroe a superarse se oponen claramente al cambio. En calidad de contraparte, los villanos concentran el egoísmo que afecta y limita a la sociedad; su actuar reaccionario, violento y opresor recrea la figura del tirano que, a su vez y sin mucho esfuerzo, hace eco a la del dictador. Puesto que don Zana, los fantasmas y el vampiro son desmitificados en la irrisión, expuestos al ridículo –sin por ello ser estigmatizados, gracias a la lógica mediadora de lo maravilloso–, toda

estampa ostentadora de grandeza y circunspección queda disminuida a la de un simple ente que, dominado por su debilidad, pretende ser más de lo que en verdad es.

No hay gravedad ni condena para estos dictadores en escarnio, ya que sólo representan un instrumento casual de la lucha de fuerzas entre las que los hombres se debaten unos con otros. Si es cierto que: “The truth value of a fairy tale is dependent on the degree to which a writer is capable of using a symbolical linguistic code, narrative strategy and stereotypical characterization to depict, expose, or celebrate the modes or behavior that were used and justified to attain power in the civilization process of a given society”,⁵³⁵ entonces el valor ideológico de esta triada novelística concurre en expresar un rechazo simbólico a la dictadura, la violencia e ilegitimidad al uso del poder.

Ahora bien, tanto la tensión que yace en los códigos superpuestos como la contenida en la caracterización es generada por la mediación variable entre contrarios que da fundamento al género maravilloso, cuyo potencial aprovechan al máximo estos textos. Al igual que el diegético (ordinario-conflictivo/extraordinario-marginal) y el figural (héroe-artista-cambio/agresor-norma-estatismo), el plano representativo destaca la tensión que da vida al concierto porque la maravilla que se nos ofrece no es la típica que se orienta hacia el extremo de la benevolencia y lo hermoso, sino una tirante entre lo bello y lo repulsivo. Nos hallamos ante una peculiar configuración de ‘maravillas grotescas’ a la manera de los deformes y coloridos pájaros vegetales, la alegre hueste de fantasmas asesinos o el espeluznante y conmovedor vampiro. El espectáculo de lo extraordinario lleva así en su seno la diferencia resuelta felizmente en inclusión.

⁵³⁵ Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006, p. 42.

Notablemente estas narraciones constituyeron una respuesta poética al contexto histórico de división social y opresión política del que surgieron. Confirmamos entonces las palabras de Zipes: “The aesthetic arrangement and structure of the tales were derived from the way the narrator or narrators perceived the possibility for resolution of social conflicts and contradictions or felt change was necessary”.⁵³⁶ Ante un alargado periodo de posguerra y una dictadura inclemente, Rafael Sánchez Ferlosio, Álvaro Cunqueiro y Juan Perucho eligieron subsanar la fractura mediante ficciones idealizadoras que, sin embargo, tampoco evadían los problemas de su trasfondo histórico pues, conforme admitiera el catalán, “la realitat ‘revient au galop, malgré tout’”.⁵³⁷ Al inclinarse por la conciliación, dejaron su marca en tiempos difíciles con una postura de esperanza crítica que contravenía los absolutismos e involucraba un proceso de reflexión ética dentro de su elaborada visión poética. Por tanto, la fantasía de lo maravilloso no se mantuvo indiferente a sus circunstancias; tan sólo las asumió de otra forma, con prioridad en un concepto personal sobre el arte y el artista.

Otro aspecto de gran relevancia radica en la convergencia de ciertos recursos y estrategias narrativas con los que se da vida a estos asombrosos mundos y que ayudan particularmente a convertir la alteridad propia a lo extraordinario en un discurso sobre relatividad. Con miras a esta dirección, los autores se decantan por mezclar lo popular con lo erudito, tradición e innovación. En primer lugar, hay un interés compartido por revalorizar la tradición de antiguas fuentes librescas y orales de la cultura española: la novela picaresca y de caballerías, la danza de la muerte, el teatro barroco, documentos

⁵³⁶ Jack Zipes, *Fairy Tales and the Art of Subversion*. Bristol: Routledge, 1988, p. 7.

⁵³⁷ Juan Perucho *apud* Rosa Cabré, “El discurs fantàstic de Joan Perucho”, en: Rosa Cabré (coord.), *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Eumo Editorial, 1998, p. 98.

históricos, leyendas y mitos locales. De entre este crisol de referencias –de las cuales las más explícitas han sido ya analizadas–, llama la atención la perceptible impronta de dos clásicos, cimiento de la literatura española: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El libro de buen amor*. Las huellas del modelo cervantino enriquecen las creaciones de Cunqueiro y Perucho –en mayor medida las de aquél–, para quienes su persistente defensa de lo extraordinario el *Quijote* era antecedente y punto de partida ineludible de una literatura que superara los límites entre realidad y fabulación, dando magistralmente cabida al ideal, al humor y a lo serio en medio de lo sórdido. En cambio, Sánchez Ferlosio volvió la mirada hacia el arcipreste de Hita y su retórica ambivalente para que presidiera su historia castellana de mentiras verdaderas.

Tradicción y cultura regional se vieron favorablemente renovadas por su acoplamiento a lo universal en la novela gótica y de aventuras, el teatro shakespeariano, lo fantástico romántico y el influjo vanguardista. A pesar de que los componentes de estas narrativas son tan variados, se encuentran sujetos a un afortunado proceso de integración que convierte a cada obra en original apropiación creativa. Son escrituras que manifiestan alimentarse de otros textos con el propósito de generar uno nuevo, exhibiendo con ello su conciencia de ser artificio. En este sentido, la práctica de la intertextualidad debe enlistarse también como una de las características de lo maravilloso español en este periodo.

Merece comentarse que en la elección de las convenciones literarias revaluadas se reafirma el interés por involucrar un ambiente en crisis, pues coinciden en haberse originado en situaciones de deterioro de valores similares a la que encararon estos autores. Así como *Alfanhuí* corrobora la importancia que tuvo la picaresca en el medio siglo español –recobrada ya por el realismo tremendista–, se aprecia el rescate de otras formas pertenecientes a épocas de desconcierto que son invocadas y re-significadas por igual,

según muestra el barroquismo de Cunqueiro y la reinterpretación de lo fantástico romántico de ribetes góticos en Perucho.

Puesto que recuperar cualquier tipo de norma textual del pasado supone un cambio de función en su nuevo contexto, la reelaboración de otros textos deviene parodia. Ya sea homenaje a los clásicos o cuestionamiento cómico de los valores y discursos concernientes a tales representaciones, la parodia que llevan a cabo los tres se distingue por ser propositiva o relativizadora, mas en ningún caso mordaz o sarcástica. De la mano con ésta, figura una tensión más en el nivel discursivo entre la seriedad y la burla, la mirada ingenua que concede la perfección del mundo y la observación crítica que señala sus defectos: la ironía, cuya doblez no anula ninguno de sus dos sentidos posibles sino que los habilita simultáneamente para ser resueltos por el criterio del lector. Ironía y parodia concuerdan bien con el principio incluyente de la lógica maravillosa porque “reúnen la diferencia con la síntesis, la alteridad con la incorporación”.⁵³⁸ Ambas asumen un papel fundamental en este plan artístico común de descentrar los conceptos absolutos.

Notamos que la ironía casa además con lo maravilloso por una nostalgia de ideal que implica a la vez una decepción; coinciden en el placer –manifiesto en un caso, encubierto en el otro– de “evocar ese mundo ideal, desgraciadamente inexistente, pero que las palabras hacen surgir por un instante. Dicha satisfacción tiene, no obstante, un precio: el de recordar que nuestro mundo no es el mejor de los mundos posibles”.⁵³⁹ En su abierta autorreferencialidad a los mecanismos textuales –en mayor o menor medida, la ironía romántica se halla en cada una de las novelas–, el mundo armonioso de lo extraordinario no

⁵³⁸ Linda Hutcheon, “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, p. 179.

⁵³⁹ Pierre Schoentjes, *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 123.

deja olvidar al lector su naturaleza ficticia. El encanto de la maravilla, articulado con la perspectiva crítica del ironista, expone que una opción alterna es posible y necesaria.

En cuanto que la ironía adquiere vida en el diálogo narrador-narratario, si éste no participa de él tendrá una comprensión limitada de la obra, ya que ésta no podrá desplegar su significación global. *Alfanhuí*, *Las crónicas* y *Las historias* son obras que apelan así a un lector activo, al que proponen un juego textual que inicia en términos de simplicidad y amable candidez para envolverlo paulatinamente en una compleja red de sentido. Podemos conjeturar entonces que uno de los principales motivos por los que resultaron inasibles para la crítica coetánea –tanto en sus desconcertados elogios como en los reclamos de fácil escapismo– residió en no haber reparado en su discurso irónico, lo cual no podía más que producir interpretaciones inadecuadas o lecturas pobres.

Respecto de los recursos de construcción de este tipo de maravillas que no se adecuan al prototipo de belleza y bonhomía, se basan en la poética del carnaval y la estética grotesca. Las figuraciones de las novelas siguen la acepción original de un grotesco cuya disolución de categorías crea continuidad y ambivalencia, en lugar de aquella romántica que pretende destruir todo concepto de orden para desembocar en ambigüedad y perplejidad fantásticas. El fundamento de lo maravilloso –mediación armoniosa de elementos extremos– compagina bien con las disparidades complementarias de la lógica carnavalesca, de modo que las imágenes esperpénticas del prodigio se corresponden con la noción de un mundo en constante flujo y mudanza entre fuerzas, pues lo negativo y lo positivo superan su habitual antagonismo para constituir un ciclo en el que uno no es posible sin el otro. Sánchez Ferlosio y Cunqueiro incorporan a sus poéticas este simbolismo renovador, mientras que Perucho sólo emplea los rasgos desproporcionados de lo grotesco en su imaginería de seres y objetos extraordinarios.

No menos importante es resaltar que, detrás de esta concepción novedosa de la fantasía en su vertiente maravillosa, encontramos una considerable influencia de la vanguardia surrealista en la cosmovisión poetizada por estos narradores. El surrealismo denota su presencia en la conceptualización de una maravilla que, en los tres casos, proviene de un plano inaccesible a la inmediatez de los sentidos porque se debe a una particular percepción o predisposición anímica e intelectual (la mirada en *Alfanhuí*, la imaginación para el sochantre, la poesía etérea para Montpalau). Por tal razón, convive con/dentro de lo ordinario sin problematizarlo ni perder su condición excepcional y auténtica. Se trata, empero, de entidades confirmadas por la acción narrativa; es decir, no las produce una instancia subjetiva, sino que suceden o se presentan efectivamente. La subjetividad es sólo el medio por el que se vuelven asequibles, pero existen de manera previa y latente en el mundo como parte trascendental de su naturaleza. De esto deriva que la caracterización del héroe-artista sea la de un hombre privilegiado por su acceso a un conocimiento superior de la realidad en lo prodigioso, volviéndose, en consecuencia, un intermediario entre sus bondades y su comunidad.

Lo maravilloso español, superando la abyección o la beligerancia, concreta la idealización que culmina en el final feliz y mediante la cual rescata los valores que considera olvidados o descuidados de su actualidad. Con una especie de actitud neo romántica, desde una posición heterodoxa se acomete la búsqueda narrativa de un mundo utópico. Mientras el arte es el medio de religar con el paraíso perdido, con un estado puro de amor al prójimo y libertad, el héroe-artista es un marginado o se inicia en los valores proscritos por la norma. En este sentido, el ideal alcanzado en *Alfanhuí* es el más intimista porque apunta a que no hay otra manera de triunfar en un contexto intolerante, indiferente y opresivo: el héroe se aísla en su logro a sabiendas de que en su comunidad no hay todavía

cabida para alguien como él. Mas, de entre el mayor optimismo con que los otros dos protagonistas se reintegran a la sociedad para mejorar sus existencias con el conocimiento adquirido, los factores de relatividad descritos exponen que la armonía colectiva es aparente.

Los tres sugieren entonces que el cambio verdadero en los asuntos de lo colectivo, en efecto, requiere primero de una transformación en el nivel personal. Adoptan una perspectiva humanista según la cual, si la sociedad es hostil, no se puede imputar por completo a los bandos que la problematizan o a aquellos que asumen el poder de forma abusiva, porque cada individuo comparte también la responsabilidad del caos en la medida en que ha permitido que los valores más sustanciales se descompongan en su interior. De la suma de estas pequeñas desidias y egoísmos, se compone la magnitud de un entorno conflictivo.

Sin rebeldía o diferencias irreconciliables respecto de la realidad-sociedad, estos artistas de lo maravilloso proyectan una actitud propositiva, esperanzadora dentro de su insatisfacción. El desagrado por su realidad, en vez de ensimismarlos en la exaltación del yo o de una idealización, los impulsa a explorar a través de la individualidad heroica el modo de mejorar lo colectivo sin que ello suponga obliterar la adversidad. Por supuesto, a semejanza del surrealismo –movimiento con una veta no menos romántica–, el héroe-poeta desempeña un papel fundamental porque su sensibilidad le concede ser el primero en iniciar el viaje transformador, mas su aprendizaje hace que ese interés y asombro por lo otro-extraordinario equivalga al interés por el otro-prójimo.

Lejos estamos de la subjetividad taciturna, pues lo que se clama aquí es una intersubjetividad que se complementa en ‘lo otro’ y en ‘el otro’ sin hallarse constreñida al acceso a ‘otro mundo’, puesto que resulta accesible mediante una faceta inherente al mundo

conocido. Por lo mismo, la imaginación desatada que apologizaba la locura se misura en la imaginación metódica de la maravilla: aquella que media entre invención y convención; la ‘imaginación creadora’ de Cunqueiro, la naturaleza que enriquece al hombre pero que puede ser mejorada también por éste, según plantea Sánchez Ferlosio; la poesía etérea que reconduce al estado original, en Perucho. El viaje maravilloso, transformación perenne de una constante, se presenta como la base de sus respectivas poéticas.

La nostalgia tiene un claro objetivo: reencontrarse con el ideal extraviado. Dentro del texto, se erradica la imposibilidad de lograrlo; fuera, se erige en una propuesta para el lector al compartirle la experiencia narrativa de un mundo mejor que el suyo. El camino para alcanzar ese mundo más habitable lo insta a definir su identidad en la memoria personal y colectiva (*Industrias y andanzas*), le enseña que el entorno óptimo es aquel que quiera construir como convención de realidad (*Las crónicas*), o le muestra que el hogar utópico con que sueña todo hombre se encuentra en una sociedad inclusiva, empática con la alteridad (*Las historias*).

En cuanto a lo singular, Sánchez Ferlosio lleva a cabo una parodia tenue que no pretende mover tanto a irrisión sobre el original como a reconocimiento. En concordancia, su ironía es aquella de sonrisa discreta, empleada sólo sobre blancos específicos que, más que a burla hilarante, son expuestos a un ridículo vergonzoso. En conjunto con estas sutilezas estilísticas, la entrañable historia del pequeño Alfanhuí sobresale por ser la de imaginería más vanguardista, rica en la variedad de sus simbolismos y posibilidades interpretativas. En su solemne contención y alegre relatividad, nos brinda la expresión más refinada de la maravilla de este *corpus*, cuya temprana aparición representó un parteaguas en la literatura al uso.

En una dirección distinta, Cunqueiro hace gala de una abierta comicidad que descubre indirectamente los defectos que pululan en la sociedad ‘bretona’ sin llegar a la sátira. Su interés se centra en la temática de lo popular, lo bajo y repulsivo para modelarlo mediante una narrativa erudita que disfruta así el no tomarse en serio. Hace de su irreverente juego textual una demostración del poder creativo del lenguaje –y, por ende, del escritor– llevado a sus últimas consecuencias como creador de mundos que se abisman. *Las crónicas del sochantre* descuella entre las demás por el hibridismo estructural que la compone y por su realización metaficcional.

La parodia e ironía peruchianas obedecen a un humor más intelectualizado en tanto que su cometido es significar relatividad, consolidar una noción de alteridad incluyente. A diferencia de la escritura narcisista de su amigo gallego, de la que el ‘autor’ tiene el control último, podría decirse que Perucho desarrolla una escritura mediática porque la concibe cual diálogo textual de la que el ‘poeta’ es sólo mediador; de ahí que se vea menos atraído por la especularidad de la metaficción que por el paralelismo que suscita la parodia en la absorción de textos cuyos fragmentos en ocasiones conserva literalmente y, sin embargo, dejan de ser los mismos. Su narrativa ‘paratextual’ constituye la resolución más optimista de los tres al grado que le permite reconvertir en maravilla la crueldad de la figura del vampiro.

Los autores estudiados supieron aprovechar el potencial de un género que desarrollaron con atractivas concesiones al haberlo asumido indirectamente. Dieron prioridad a sus inquietudes personales y dotaron de complejidad artística, visión crítica y ludismo intelectual a una clase de narración todavía imprecisa en España, la cual se consideraba menor por infantil, evasiva, fácil y popular, y cuyo único posible mérito radicaba en el lirismo preciosista. Elegir una opción marginal para encarar las normas

fijadas por el canon suponía de entrada una renuncia a cumplir con las expectativas de la mayoría y, por correlato, un estímulo para ahondar en la originalidad de sus obras, que sin duda significaron una novedosa versión de la fantasía en general en el panorama literario de su tiempo.

Por añadidura, su propuesta incluía una libre composición de la estructura novelística, forma narrativa por excelencia de la literatura canónica. Mientras los escritores del experimentalismo realista explorarían por su lado aspectos tales como la perspectiva y la fragmentariedad, lo episódico era llevado a los límites de la discontinuidad por Sánchez Ferlosio, en tanto que Perucho ensayaba la estructura mixta de un texto compuesto de otros textos o Cunqueiro conducía de lleno la novela hacia la mixtificación compositiva. Su narrativa debería considerarse parte de la innovación formal del periodo, que también se llevó a cabo desde las estéticas dominantes.

Incluso incorporaron estrategias que se practicarían tan sólo años después, como la parodia aunada a la ironía o la metaficción, afines a una mentalidad próxima a la posmodernidad. Además, la ‘tensión creativa’ que producen estas tres novelas sería un antecedente directo de la articulación entre nostalgia por un pasado idealizado y una visión irónica que lo desdice; tensión que, según se había ponderado, aparecería tan sólo con la narrativa española de los noventa. La existencia de un supuesto contraste entre ésta y la producción anterior, “when nostalgia and irony coexisted, but far removed from each other for ideological reasons”,⁵⁴⁰ tendría entonces que ser desmentida o revaluada.

Después de repasar cómo y haber reflexionado por qué estos narradores incursionaron en el discurso de lo maravilloso, resulta necesario preguntarse por la posible

⁵⁴⁰ Linda Hutcheon y Mario Valdés, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: a Dialogue”, en: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. Núm. 3 (1998-2000), p. 43.

trascendencia de sus obras en la literatura subsecuente. Por supuesto, no fueron los primeros ni los únicos españoles en escribir ‘fantasía’; empero, no había una producción considerable, la distribución de las pocas obras de este perfil era asimismo marginal y, por ende, no había un público formado que las demandara o recibiera adecuadamente. Ya que esta interacción de elementos determina la definición de un género en una época dada, se infiere que la institucionalización de la ‘fantasía’ era todavía inexistente en las décadas del cincuenta y sesenta. Sin una tradición narrativa, cultural y editorial consolidadas para respaldar ya fuera lo maravilloso, lo fantástico o cualquier otra forma afín, se entiende que estas novelas contribuyeron en mayor o menor medida a que dicha institucionalización fuera viable.

En primera instancia, ayudaron a crear un gusto en el público con la codificación de un determinado perfil de lector implícito, pues el real se mantenía remiso a lo ‘fabuloso’. Para ello tuvo especial importancia el que hubieran adaptado lo maravilloso al ámbito y preocupaciones locales (Castilla, Cataluña y Galicia) sin cerrarse a lo universal. Al potenciar la complejidad formal y semántica del género, también colaboraron con la gradual apertura crítica a este tipo de narraciones que antes se descartaban por simples y superficiales; de ahí que, pese a la renuencia e incomprensión de los comentaristas, la mayoría no pudiera menos que elogiar su estilo e inventiva.

De raigambre vanguardista, fuente de juegos narrativos con atisbos posmodernos, esta concepción moderna de lo extraordinario habría preparado incluso el campo para el creciente auge posterior de lo propiamente fantástico. De manera inmediata, con el desgaste del realismo a finales de los sesenta, hasta algunos escritores que lo habían encumbrado comenzaron a explorar las posibilidades de la fantasía para expresar la realidad, no poco motivados por quienes ya habían abierto brecha al respecto. Caso ejemplar es el de Alfonso

Sastre, uno de los más entusiastas en recorrer ese camino inspirador, quien dentro de una de sus “células del terror” (“El descendimiento”) en *Las noches lúgubres* (1964), de corte fantástico, aventuraba la trascendencia de *Alfanhuí* en la narrativa española: en un futuro remoto, de entre los libros antiguos que más llaman la atención del protagonista, se encuentra “un libro raro de un autor extremeño del siglo XX –Sánchez de Ferlosio–, titulado *Las industrias de Alfan-Hui*, por el que el librero me pidió una fuerte cantidad”.⁵⁴¹

En este orden de ideas, además de la benéfica influencia latinoamericana, detrás de las obras futuras más destacables en el género fantástico se adivinan las contribuciones de lo maravilloso como antecedente estimulante. Algo similar deja advertir José María Merino en la impresión que le causó la primera novela de Cunqueiro y una lectura tardía de *Alfanhuí*:

Me hechizó entonces *Merlín y familia*, que me descubría una posibilidad expresiva de nuestra literatura diferente del habitual panorama y que me invitaba a intentar una mirada nueva, que pudiera considerar lo fabuloso sin quedar forzosamente secuestrada en una sensibilidad arcaizante. [...] Y cuando, más tarde, encontré *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, el hermoso libro de Rafael Sánchez Ferlosio [...] se hicieron más firmes mis barruntos de que nuestra cultura literaria no estaba obligada a determinada uniformidad estética. (No mucho tiempo después, descubriría también que algunos excelentes escritores del otro lado del Atlántico habían llenado de tesoros el patrimonio fantástico de la literatura en lengua española [...]).⁵⁴²

Contra los minuciosos intentos por rastrear y encarecer la engañosa presencia de lo ‘fantástico’ en la cuentística de medio siglo, el estudio realizado nos permite indicar que la continuidad y asentamiento de las formas de fantasía en la España del siglo XX se habría debido más al asombro de la maravilla novelada que a la irrupción de lo sobrenatural que, escaso y somero, práctica y significativamente se mantuvo ausente como fenómeno literario hasta principios de los setenta. El evidente desarrollo de la novela maravillosa esperaba ser

⁵⁴¹ Alfonso Sastre, *Las noches lúgubres*. Madrid: Jucar, 1973.

⁵⁴² José María Merino, “El tiempo de Merlín”, en: *Boletín de la Fundación Federico García Lorca. Homenaje a Álvaro Cunqueiro* Año VIII, núm. 15 (junio, 1994), p. 37.

abordado con detalle para descubrir la modernidad e innovación de sus propuestas pues, definitivamente, aportó una nueva ‘sensibilidad’ sobre la literatura no realista que puso en juego una ingeniosa perspectiva crítica dentro de una compleja elaboración artística.

Biblio-hemerografía citada

TERRITORIOS DE LO MARAVILLOSO

- BACCHILEGA, Christina, *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. 208 pp.
- BELEVAN, Harry, *Teoría de lo fantástico. Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica*. Barcelona: Anagrama, 1976, p. 83.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 2007. 340 pp. (Biblioteca de bolsillo, 3)
- BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción. Para una interpretación de la literatura fantástica*. Caracas: Monte Ávila, 1987. 313 pp.
- BROOKE-ROSE, Christine, *A Rethoric of Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. VII + 446 pp.
- CAILLOIS, Roger, *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*. Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: Edhasa, 1970. 119 pp. (Ediciones de bolsillo, 71)

- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. México: FCE, 1980. 372 pp. (Biblioteca de psicología y psicoanálisis)
- CESERANI, Remo, *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri. Madrid: Visor, 1999. 209 pp. (La balsa de la Medusa, 104)
- CHIAMPI, Irleamar, *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Trad. Agustín Martínez y Mária Russotto. Caracas: Monte Ávila, 1983. 236 pp.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*. Bristol: Routledge, 1988, p. 18. 211 pp. (New Accents)
- LE GOFF, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 2002. 250 pp. (Hombre y sociedad, CLA·DE·MA)
- LÜTHI, Max, *The Fairy Tale as Art Form and Portrait of Man*. Indiana: Indiana University Press, 1987. XI + 207 pp.
- MABILLE, Pierre, *Le merveilleux*, México: Quetzal, 1945. 55 pp.
- MELETINSKI, Eleazar M., *El mito. Literatura y folclore*. Madrid: Akal, 2001. 357 pp. (Teoría literaria, 2)
- MORALES, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003. 301 pp.
- NEEMANN, Harold, *Piercing the Magic Veil: Toward a Theory of the Conte*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1999. 187 pp.

- OLALLA REAL, Ángela, *La magia de la razón (Investigaciones sobre los cuentos de hadas)*. Granada: Diputación Provincial de Granada-Universidad de Granada, 1989. 334 pp.
- OLEA FRANCO, Rafael, *En el reino fantástico de los aparecidos: Roa Bárcena, Fuentes y Pacheco*. México: COLMEX-Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, 2004. 262 pp. (Literatura mexicana, VII)
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortiz. 6ª ed. Madrid: Fundamentos, 1985. 185 pp. (Col. Arte, Serie Crítica 21)
- RISCO, Antonio, *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982. 280 pp. (Persiles, 135)
- RISCO, Antonio, *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987. 445 pp. (Persiles, 179)
- ROAS, David (sel. y pról.), *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros, 2001. 307 pp. (Bibliotheca Philologica, Lecturas)
- TIFFIN, Jessica, *Marvelous Geometry. Narrative and Metafiction in Modern Fairy Tale*. Michigan: Wayne State University Press, 2009. 264 pp.
- TENÈZE, Marie-Louise, “Du conte merveilleux comme genre” en: Tenèze (ed.) *Approches de nos traditions orales*. Paris: G. P. Maisonneuve et Larose, 1970, pp. 11-65.
- TODOROV, Tzvetan, “El origen de los géneros”, en: Miguel A. Garrido Gallardo (comp.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988, pp. 31-48. (Bibliotheca Philologica; Lecturas)
 - *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán, 2005. 143 pp.

- VALETTE, Jean-René, *La poétique du merveilleux dans le Lancelot en prose*. Paris: H. Champion, 1998. 541 pp.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Taurus, 1980. 200 pp. (Persiles, 130)
- WANNING HARRIES, Elizabeth, *Twice Upon a Time: Women Writers and the History of the Fairy Tale*. New Jersey: Princeton University Press, 2001. 216 pp.
- ZIPES, Jack, *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales. (Revised and Expanded Edition)*. Kentucky: University Press of Kentucky, 2002. 278 pp.
 - *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Kentucky: Kentucky University Press, 1994. 192 pp.
 - *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge, 2006. 272 pp.
 - *When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition*. New York: Routledge, 2007. 322 pp.
 - *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006. xv + 332 pp.

INDUSTRIAS Y ANDANZAS DE ALFANHUÍ: LO MARAVILLOSO EN CARNAVAL

- ALLEN, Nancy, “Alfanhuí y su cartilla intacta”, en: *Revista Hispánica Moderna*. Año XXX, núm. 2 (1964), pp. 126-135.
- BACHE CORTÉS, Yolanda e Irma Isabel Fernández Arias, *Pascual Duarte y Alfanhuí. Dos actitudes de posguerra*. México: UNAM, 1979. 97 pp.

- BAJTIN, Mijail M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Trad. Julio Forcat y César Conroy. Madrid: Alianza, 1988. 430 pp. (Alianza Universidad)
 - *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 1986. 376 pp.
- BALLART, Pere, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema, 1994. 562 pp. (Biblioteca general, 18)
- BERGERO, Adriana J., “Materia, naturaleza y utopía en *Industrias y andanzas de Alfanhuí*”, en: *Discurso: Revista de Estudios Iberoamericanos*. Vol. IX, núm. 1 (II semestre, 1991), pp. 7-32.
- BREINER-SANDERS, Karen E., “*Industrias y andanzas de Alfanhuí*: incorporación mítica del rito de iniciación”, en: A. David Kossof *et al.* (eds.), *Actas del VIII Congreso de la AIH*. Vol I. Madrid: Istmo, 1986, pp. 263-274.
- CAMPS PERARNAU, Susana, *La literatura fantástica y la fantasía*. Madrid: Mondadori, 1989. 108 pp. (Questio, 9)
- CÁNDAMO, Luis G., “Las letras” (reseña de *Alfanhuí*), en: *Arte y Hogar*. Núm. 77 (1951), s/p.
- CARRIÓN ZABARAIN, José Ignacio, “*Industrias y andanzas de Alfanhuí*, novela ideal para el lector infantil: un acercamiento a la novela de Rafael Sánchez Ferlosio desde el punto de vista de la literatura infantil”. México: UNAM-FFyL (tesis de lic.), 2000. 99 pp.
- CELA, Camilo José, “La geografía de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *La rueda de los ocios*. Barcelona: Mateu, 1957, pp. 295-299. (Pluma; Autores españoles)

- CHOZAS RUIZ-BELLOSO, Diego, “Las animaciones del *Alfanhuí*”, en: *Espéculo: Revista de Estudios literarios*. Núm. 37 (2007), s/p.
- DANALD, Ruth M., “Introduction” a: Rafael Sánchez Ferlosio, *Alfanhui. A Translation with Critical Introduction of Rafael Sánchez Ferlosio's Industrias y andanzas de Alfanhuí* by Ruth M. Danald. Pardue: Pardue University Press, 1975, pp. 1-30.
- ERDAL JORDAN, Mery, *La narrativa fantástica. Evolución del género y su relación con las concepciones del lenguaje*. Frankfurt: Vervuert-Iberoamericana, 1998. 155 pp. (Historia y crítica de la literatura, 18)
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Luis Miguel *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. [Santiago de Compostela]: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, 1992. 299 pp.
- FRAILE, Medardo, “El Henares, el Jarama y un bautizo. La obra unitaria de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Revista de Occidente*. Núm. 122 (mayo, 1973), pp. 125-147.
- FRANCO CISNEROS, Adrián Gabriel, “El lenguaje de los pájaros: análisis hermético de *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio”. México: UNAM-FES Acatlán (tesis de lic.), 2001. vi + 133 pp.
- G[ARCÍASOL], R[amón] de, “Novela” [reseña], en: *Ínsula: Revista Bibliográfica de Ciencia y Letras*. Año VI, núm. 68 (15 agosto, 1951), pp. 4-5.
- GÓMEZ YEBRA, Antonio A., *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988. 189 pp. (Ámbitos literarios; Ensayo, 25)
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco, *Las relaciones insólitas: Literatura fantástica española del siglo XX*. Madrid: Pliegos, 1996. 222 pp. (Pliegos de ensayo, 117)

- GULLÓN, Ricardo, “Alfanhuí”, en: *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, pp. 95-110. (Alianza Universidad, 796)
- LABORDA, Xavier, “Hermenéutica de los lugares: nueve principios y un epílogo”, en: *Urbano*. Vol. 9, núm. 13 (mayo, 2006), pp. 70-77.
- LÓPEZ LÓPEZ, Mariano, *El mito en cinco escritores de posguerra: Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Álvaro Cunqueiro y Antonio Prieto*. Madrid: Verbum, 1992. 352 pp. (Verbum Ensayo)
- ORTEGA, José, “Recursos artísticos de Sánchez Ferlosio en *Alfanhuí*”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Vol. 72, núm. 216 (1967), pp. 226-231.
- OVERSTREET, April, “History and Literature at the Margins: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*”, en: *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 3, núm. 1 (2006), pp. 225-244.
- PÉREZ-MAGALLÓN, Jesús, “Alfanhuí: marginalidad y reescritura de la picaresca”, en: *Bulletin of Spanic Studies*. Vol. 73, núm. 2 (abril, 1996), pp. 165-177.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 2001. 191 pp.
- REYNOLDS, Harold, “Archetypal perception in Rafael Sánchez Ferlosio’s *Alfanhuí*”, en: *Bulletin of Spanic Studies*. Vol. LIII, núm. 3 (1976), pp. 215-224.
- ROAS, David, “De camino a lo real. Las mentiras verdaderas de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Ed. de David Roas. Barcelona: Crítica: 2008, pp. 7-66. (Clásicos y modernos, 22)
- SACRISTÁN, Manuel, “Una lectura del *Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Lecturas. Panfletos y materiales IV*. Barcelona: Icaria, 1985, pp. 65-86.

- SALGADO, María, “Fantasía y realidad en *Alfanhuí*”, en: *Papeles de Son Armadans*. Tomo XXXIX, núm. CXVI (1965), pp. 140-152.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Barcelona: Ediciones Destino, 2006. 201 pp.
- SANZ MORALES, Manuel, “La *Odisea* como antecedente literario de *Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio”, en: *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. Núm. 17 (2007), pp. 249-261.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, “Ferlosio y *Alfanhuí*, o el gusto por contar historias”, en: *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 492 (junio, 1991), pp. 39-54.
- TABERNERO SALA, Rosa María, “La crítica de la realidad social en *Alfanhuí*”, en: *RILCE: Revista de Filología Hispánica*. Vol. 4, núm. 1 (1988), pp. 121-128.
- TORRES BITTER, Blanca, *Reescribir la infancia perdida. La perspectiva narrativa en cinco relatos españoles del siglo XX*. Málaga: Universidad de Málaga, [2002]. 195 pp.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (ed.), *La obra periodística y ensayística de Rafael Sánchez Ferlosio*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1999. 230 pp. (Alfar Universidad 103; Investigación y ensayo)
- VILLANUEVA, Darío, “*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*. Santiago de Compostela: Universidad de Compostela-Edition Reichenberger Kassel, 1993. XIX + 252 pp. (Problemata literaria, 19)
- VILLEGAS, Juan, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1973. 230 pp. (Ensayos Planeta)

LAS CRÓNICAS DEL SOCHANTRE: CRÓNICA DE UNA NOVELA ESPEC(TAC)ULAR

- ARMESTO FAGINAS, Xosé F., *Cunqueiro: unha biografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1987. 372 pp.
- ‘BOROBÓ’, “*As crónicas do sochantre*. Otro libro de Cunqueiro”, en: *La Noche*. Núm. 11082 (20 sep., 1956), pp. 5 y 8.
- CARBALLO CALERO, Ricardo, *Historia da literatura galega contemporánea (1808-1939)*. Vigo: Galaxia, 1981. 894 pp.
- COTTA PINTO, Rafael, “La verdad y la mentira del realismo en la novela actual” (entrevista a Álvaro Cunqueiro), en: *La Estafeta Literaria*. Núm. 212 (1961), p. 4.
- CRIADO MARTÍNEZ, Ninfa, *Álvaro Cunqueiro, el juego de la ficción dramática*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto de la Lengua Española, 2004. 212 pp. (Anejo de Revista de Literatura, 60)
- CUNQUEIRO, Álvaro, “Imaginación e creación (Notas para unha conferencia)”, en: *Grial* (1963), pp. 179-184.
 - *Las crónicas del sochantre*. Navarra: Salvat, 1982. 160 pp.
- FERNÁNDEZ DEL RIEGO, Francisco, *Álvaro Cunqueiro e o seu mundo: vivencias e fabulacions*. Vigo: Ir Indo, 1991. 215 pp.
- FORCADELA, Manuel, *A mecánica da maxia. Ficción e ideoloxía en Álvaro Cunqueiro*. Vigo: Galaxia, 2009. 190 pp. (Ensaio, 50)

- FUENTES RÓDENAS, Jesús, “Invención ucrónico-utópica de la realidad en la narrativa de Álvaro Cunqueiro” (tesis doctoral). Universidad de Murcia, 1992. 474 pp.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio Jesús, *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea. A propósito de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001. 360 pp. (Vitor, 46)
- GONZÁLEZ DEL RIEGO, Francisco *et al.*, *Álvaro Cunqueiro, 1911-1981. Unha fotobiografía*. Madrid: Edicións Xerais de Galicia, 1991. 300 pp.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Ángel, “O camiño e a condición andante. De Cervantes a Álvaro Cunqueiro”, en: Jesús Ríos Vicente et al. (coords.), *Filosofía del camino y el camino de la filosofía. Actas V Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2003, pp. 77-98.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Anxo, “Álvaro Cunqueiro e a filosofía da literatura”, en: *Revista Galega do Ensino*. Núm. 6 (feb. 1995), pp. 37-55.
- GONZÁLEZ MILLÁN, Xoán, “Fantasía e parodia: a subversión do texto narrativo en *As crónicas do sochantre*”, en: *Silencio, parodia e subversión. Cinco ensaios sobre narrativa galega contemporánea*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 1991, pp. 69-91.
 - *Fantasía e desintegración na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alberto Brañas, 1996. 65 pp. (Autoidentificación, 14)

- HERRERO FIGUEROA, Araceli, *Sobre Luis Pimentel, Álvaro Cunqueiro e Carballo Calero. Apontamentos de filoloxía, crítica e didáctica da literatura*. A Coruña: Edicións do Castro, 1994. 415 pp. (Ensaio; Filoloxía)
- MARTÍNEZ-RISCO, Antón, *Cunqueiro e a historia*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996. 68 pp. (Autoidentificación, 12)
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, *La fantasía lúdica de Álvaro Cunqueiro*. La Coruña: Castro, 1980. 179 pp.
- MILIAN, Maritza Elena, “La actualidad en la obra de Álvaro Cunqueiro” (tesis doctoral). University of Virginia, 1981. vii + 244 pp.
- MORÁN FRAGA, César, *O mundo narrativo de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: Associação Galega da Lingua, 1990. 176 pp.
 - “Estudo-análise de *As crónicas do sochantre*” en: *Agália*. Núm. 25 (1991), pp. 51-68.
- MÜLLER-LÓPEZ, María Ángeles, “Parodia de la literatura taumatúrgica en Álvaro Cunqueiro con *Merlín y familia*, *Las crónicas del sochantre* y *Vida y fuga de Fanto Fantini* como paradigmas”. Bern Universität, 2004 (tesis doctoral). 277 pp. 276 pp.
- NOGUEIRA, María Xesús, “Habitantes da Fisterra: A presenza do celtismo na obra de Cunqueiro”, en: *Unión Libre: Cadernos de Vida e Culturas*. Núm. 2 (1997), pp. 123-135.
 - *Soñadores e familia: os personaxes na narrativa de Álvaro Cunqueiro*. A Coruña: TresCtres, 2009. 283 pp. (Nós-outros; Ensaio)

- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana Sofía, *Las siete vidas de Álvaro Cunqueiro. Cosmovisión, codificación y significado en la novela*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1991. 314 pp.
 - “Galicia, la muerte y Avalón: nocturnidad simbólica en *Las crónicas del sochantre* de Álvaro Cunqueiro”, en: *Teoría, crítica e historia literaria*. Cádiz: La Voz, 1992, pp. 289-301.
- QUIROGA, Elena, *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: RAE, 1984. 159 pp.
- REAL PÉREZ, Beatriz, “Un narrador galego da postmodernidade”, en: José M. Paz Gago (ed.) *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Vol. II. A Coruña: Universidade da Coruña, 1994, pp. 249-258.
- RISCO, Antón, “Cunqueiro y la literatura fantástica gallega”, en: *Ínsula*. Año XLVI, núm. 536 (1991), pp. 12-13.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina, *Álvaro Cunqueiro: unha poética da recreación*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1997. 103 pp. (Ensaio, 85)
- R. VEGA, Rexina, “Cataluña le a Cunqueiro”, en: Cerdà, Jordi *et al.* (eds.), *Álvaro Cunqueiro e as amistades catalanas. Actas*. A Coruña: Edicions do Castro, 2003, pp. 223-248.
- SALGADO, Xosé Manuel y Dolores Villanueva, *Álvaro Cunqueiro (1911-1981). Día das Letras Galegas 1991*. A Coruña: Xunta de Galicia, 1991. 173 pp.
- SPITZMESSER, Ana María, *Álvaro Cunqueiro: la fabulación del franquismo*. A Coruña: Edicións do Castro, 1995. 164 pp.

- TARRÍO VARELA, Anxo, *Álvaro Cunqueiro ou os disfraces da melancolía*. Vigo: Galaxia, 1989. 141 pp. (Agra aberta, 6)
 - (coord.), *Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1992. 289 pp. (Monografías do Boletín Galego de Literatura, 1)
- TORRE, Cristina de la, *La narrativa de Álvaro Cunqueiro*. Madrid: Pliegos, 1988. 164 pp. (Pliegos de ensayo, 30)
- VV. AA., *Homenaxe a Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1982. 387 pp.
- VV. AA., *Álvaro Cunqueiro. Actas do Congreso celebrado en Mondoñedo entre os días 9 e 13 de setembro de 1991*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1993. 640 pp.
- VV. AA., *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*. (Homenaje a Álvaro Cunqueiro) Año VIII, núm. 15 (junio, 1994).
- VENTURA, Joaquim, “*As/Las crónicas do/del sochantre: Dúas versións: ¿dúas recepcións de lectura?*”, en: *Anuario de Estudios Literarios Galegos*. (1993) pp. 185-197.
- VILLANUEVA, Darío, *O realismo maravilloso en Álvaro Cunqueiro*. Santiago de Compostela: Fundación Alfredo Brañas, 1996. 71 pp. (Autoidentificación, 11)
- ZULETA, Emilia de, “*Dos modos de transfiguración literaria (de Jarnés a Cunqueiro)*”, en: *Letras de la España contemporánea. Homenaje a José Luis Varela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 109-118.

LAS HISTORIAS NATURALES: LA VERSIÓN VAMPÍRICA DEL CARLISMO

- ABRAHAM, Carlos, “Juan Perucho: Una recuperación lúdica de la novela gótica”, en: *Estudios sobre literatura fantástica*. Buenos Aires: Quadrata, 2006, pp. 81-110.
- ARÓSTEGUI, Julio *et al.*, *El carlismo y las guerras carlistas. Hechos, hombres e ideas*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2003. 254 pp.
- BERNAL, Assumpció, “La construcció de l’univers imaginari. Una teorització per a l’estudi de la ficció en Joan Perucho”, en: Antoni Ferrando (ed.), *Miscel·lània Sanchis Guarner*. Vol. I. Barcelona: Universitat de València-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1992, pp. 283-302.
 - “De a-història i històries: el cas peruchià”, en: *Narrativa i història*. València: Universitat de València, 2002, pp. 89-112.
- BLOOM, Harold, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Trad. Damián Alou. Barcelona: Anagrama, 1996. 585 pp. (Argumentos, 171)
- BUCKLEY, Ramón, *Raíces tradicionales de la novela contemporánea en España*. Barcelona: Península, 1982. 243 pp. (Serie universitaria; Historia, ciencia, sociedad, 177)
- CABRÉ, Rosa (coord.), *Joan Perucho o la mirada darrere del mirall*. Barcelona: Universitat de Barcelona-Eumo Editorial, 1998. 170 pp. (Escolis, 6)
- CABRERA, Ramón, “Epílogo” en: Buenaventura Córdoba, *Vida militar y política de Cabrera*. Vol. 3. Madrid: Imprenta y fundición de D. Eusebio Aguado, 1844

- CRUSAT, P[aulina]., “Libros. Novela” (reseña), en: *Ínsula. Revista Bibliográfica de Ciencia y Letras*. Año XVI, núm. 175 (junio 1961), pp. 9-10.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “Las historias naturales”, en: *ABC* (6 junio, 1968), p. 44.
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, M., “Invención, poesía, sátira social: una novela de Juan Perucho”, en: *La Vanguardia Española* (5 abril, 1961), p. 8.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. 153 pp. (Teoría y crítica literaria)
- GUILLAMON, Julià, *Joan Perucho i la literatura fantástica*. Barcelona: Edicions 62, 1989. 218 pp.
 - (ed.), *El mundo de Joan Perucho. El arte de cerrar los ojos*. Barcelona: Lunweg Editores-Generalitat de Catalunya, 1998. 167 pp.
 - “*Les històries naturals: Fantasía i política*”, en: Joan Perucho, *Les històries naturals*. Barcelona: Edicions 62, 2010, pp. 9-22.
- HUTCHEON, Linda, “Ironie et parodie: stratégie et structure”, en: *Poétique. Revue de Theorie et d'Analyse Littéraires*. Núm. 36 (1978), pp. 467-477.
 - “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en: *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México: UAM, 1992, pp. 173-193.
 - “La política de la parodia postmoderna”, en: *Criterios. Teoría de la literatura y de las artes, estética, cultorología*. México: UAM- Xochimilco, 1993, pp. 187-201.

- HUTCHEON, Linda y Mario Valdés, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern: a Dialogue”, en: *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*. Núm. 3 (1998-2000), pp. 29-54.
- JARDIN, Jean-Pierre, “*Le Hibou* de Joan Perucho, ou l’ironie dévastatrice”, en: Denis Mellier, Luc Ruiz (coords), *Dramaxes de la fiction policière, fantastique et d’aventures*. Fontenay: ENS Editions, 1995, pp. 357-370.
- PERUCHO, Juan, *Las historias naturales*. Barcelona: Edhasa, 2003. 284 pp.
 - “Où allez-vous chercher tout ça?”, en: *ABC* (Madrid, 23 marzo, 1993), p. 3
- PRUDON, Montserrat, “De monstres et merveilles: un itinéraire selon Joan Perucho”, en: Maryse Vich-Campos y Carmen Val Julián (comps.), *Des Monstres...* Fontenay: École Normale Supérieure de Fontenay-St. Cloud, 1994, pp. 243-256. (Les cahiers de Fontenay)
- PUJOL, Carlos, *Juan Perucho el mágico prodigioso*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona-Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, 1986. 97 pp. (Monografies de quaderns de traducció i interpretació, 3)
- ROSE, Margaret A., *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1993. 316 pp.
- SCHOENTJES, Pierre, *La poética de la ironía*. Trad. Dolores Mascarell. Madrid: Cátedra, 2001. 288 pp.
- URRUTIA, Jorge, “Por un análisis estructural de la novela”, en: *El Urogallo*. Año III, núm. 19 (enero-febrero 1973), pp. 109-116.

VARIOS

- ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*. Madrid: Taurus, 1958.
- BARDINA MOLINA, Lidia, “El componente fantástico en la narrativa española contemporánea (1945-1985)”. New York: University Microfilms International, 1993 [1986], 240 pp. (Tesis doctoral)
- CASAS, Ana, “Lo maravilloso y lo fantástico frente a la hegemonía realista: las formas no miméticas del Mediosiglo (años 50 y 60)”, en: RILCE. Núm. 25, vol. 2 (2009), pp. 220-235.
- DOMINGO, José, *La novela española del siglo xx. 2. De la postguerra a nuestros días*. Barcelona: Labor, 1973. (Nueva colección Labor, 149)
- GARCÍA-VIÑÓ, M. *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama, 1967.
- IGLESIAS LAGUNA, Antonio, *Treinta años de novela española. 1938-1968*. Madrid: Prensa Española, 1970.
- MOLINA PORRAS, Juan (pról. y ed.), *Cuentos fantásticos en la España del Realismo*. Madrid: Cátedra, 2006. (Letras hispánicas, 590)
- NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1927-1960)*. Tomo III. Madrid: Gredos, 1962. (Biblioteca románica hispánica)
- RÍO, Ángel del, *de la literatura española. Tomo II. Desde 1700 hasta nuestros días*. New York: Holt, Rinehart and Wiston, 1963.
- ROAS, David y Ana Casas, (pról. y ed.) *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo xx*. Palencia: Menoscuarto, 2008. (Reloj de arena, 32)
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980. (Historia de la literatura española actual, 2)

○ *Historia de la novela española (1936-2000)*. Vol I. Madrid: Cátedra, 2001.

(Crítica y estudios literarios)

- VV. AA., *Camp de l'Arpa*. Año v, núm. 98-99 (abril-mayo, 1982).
- VV. AA., *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Núm. 154-155 (marzo-abril, 1994).