

Relatos hispánicos asombrosos y de terror

Juan Montalvo. Pedro Antonio de Alarcón.
Julio Calcaño. Benito Pérez Galdós.
Emilia Pardo Bazán. Miguel de Unamuno.
Miguel Sawa. Rubén Darío.
Vicente Blasco Ibáñez. Amado Nervo.
Pío Baroja. Abraham Valdelomar.

Edición de Emilio J. Sales Dasí

ÍNDICE

9 **Introducción**

- 9 Atrapados por el miedo
- 11 Los vastos territorios de la narrativa fantástica
- 13 El cuento fantástico hispánico
- 16 Técnicas características del relato fantástico
- 18 Un horizonte temático diverso
- 21 Esta edición

23 **Relatos hispánicos asombrosos y de terror**

- 25 *Gaspar Blondín*. Juan Montalvo
- 33 *La mujer alta*. Pedro Antonio de Alarcón
- 57 *Tristán Cataletto*. Julio Calcaño
- 73 *¿Dónde está mi cabeza?* Benito Pérez Galdós
- 85 *Hijo del alma*. Emilia Pardo Bazán
- 95 *El que se enterró*. Miguel de Unamuno
- 107 *Un desnudo de Rubens*. Miguel Sawa
- 113 *Thanathopia*. Rubén Darío
- 123 *El préstamo de la difunta*. Vicente Blasco Ibáñez
- 169 *El ángel caído*. Amado Nervo
- 181 *Médium*. Pío Baroja
- 189 *Finis desolatrix veritae*. Abraham Valdelomar

199 **Después de la lectura**

199 Tras la frontera de lo desconocido

INTRODUCCIÓN

Atrapados por el miedo

En *El horror sobrenatural en la literatura* consigna H. P. Lovecraft que «el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la Humanidad, y el miedo más antiguo y poderoso es el temor a lo desconocido». Efectivamente, como subrayaba el famoso escritor estadounidense, el miedo ha sido eterno compañero de viaje desde que el género humano empezó a reconocerse como tal. En las más antiguas tradiciones mitológicas, junto a esos dioses que manejaban la existencia de los mortales, aparecieron criaturas fabulosas de las que la primitiva epopeya y los relatos cosmogónicos darían testimonio. Tales seres, aliados generalmente con la idea del Mal, eran descritos con rasgos increíbles e hiperbólicos. La imaginación humana creaba monstruos en los que concretaba sus temores, demostrando, además, que su conocimiento del mundo era bastante limitado.

La mitología griega incorporaba engendros como hidras, quimeras, esfinges, minotauros y un largo etcétera que perturbaban la paz y que exigían de la intervención de un héroe que los aniquilara para reinstaurar el orden alterado. Contra los monstruos se significaron Teseo, Hércules o Perseo, individuos cuya naturaleza semidivina era, a la postre, tan extraordinaria como la de sus rivales. Desaparecidos estos, la literatura medieval, pero también la de épocas posteriores, siguió incorporando espacios y criaturas maravillosas que tendían a situarse en lugares remotos a los que jamás había accedido el via-

jero. La distancia y la lejanía eran puertas de entrada a una dimensión fantástica. Pero incluso cuando los escenarios estaban más próximos a la realidad cotidiana, podía sospecharse la presencia de brujas y duendes en los bosques más frondosos de la vieja Europa. En su condición de territorios poco accesibles, dichos parajes disparaban el vuelo de la fantasía. En todo caso, las obras que daban curso a las más diversas maravillas no respondían al concepto moderno de literatura fantástica.

Fue a finales del siglo XVIII cuando, en el arte, la percepción de lo inexplicable experimentó un giro notable. Por ejemplo, Edmund Burke señalaba que el terror podía considerarse como una manifestación de la belleza, de forma que se le estaba otorgando un valor inusitado a los efectos y a las emociones que era capaz de propiciar una realidad basada en el misterio y lo inestable. Sin duda, las teorías del escritor dublinés influyeron en la difusión de la narrativa gótica británica. Autores como Horace Walpole, Ann Radcliffe y Matthew G. Lewis se distinguieron por escribir unos relatos donde era habitual la irrupción de personajes de ultratumba en castillos medievales y menudeaban los elementos terroríficos (sonidos extraños, sombras, cadáveres, etc.).

Coincidiendo con la reivindicación romántica de los asuntos imaginarios, en abierto contraste con la idea característica de la literatura neoclásica de la imitación o mimesis, se fueron popularizando las historias sobrenaturales de fantasmas, así como Mary Shelley escribía *Frankenstein*, basándose en el mito clásico de Prometeo, y John W. Polidori recuperaba del folclore la figura del vampiro en su relato homónimo. La razón dejaba de ser temporalmente la antorcha que iluminaba la senda del progreso, porque no siempre podía explicar todos los aspectos de una realidad que, en ocasiones, resultaba indescriptible. Precisamente, la misma dificultad para entenderlo «todo» es uno de los detonantes del miedo. El alemán E. T. A. Hoffmann estaba convencido de ello, y mostró en sus cuentos que tras aquello que vemos puede esconderse otra realidad más inquietante, que lo que captan nuestros sentidos solo es una imagen aparente. De ahí que en sus historias los personajes se transformen y se desdoblén, y el ambiente en que transcurre la acción cobre el aspecto de una visión o pesadilla.

Para Edgar Allan Poe, el miedo estaba arraigado en el alma. Por tanto, abrió las puertas al terror psicológico y sus relatos se poblaron de individuos que exhibían una personalidad autodestructiva y, como víctimas de sus propias obsesiones, podían acceder fácilmente a las regiones de la locura. Tanto Hoffmann como él iniciaron una tradición nueva en la literatura fantástica. A diferencia de los primeros escritores góticos, tendían a prescindir de la simple lectura racional o moralista de unos hechos ambiguos. Ya no bastaba con arrancar al lector de su doméstica existencia sorprendiéndolo con un susto improvisado, ni tampoco ubicar lo extraordinario en castillos laberínticos. Más bien, se instalaba al lector en los territorios de la duda, localizando el misterio en la vida cotidiana de las ciudades y subrayando sus repercusiones en la conciencia conflictiva de determinados personajes cuya angustia existencial reproducía, en gran medida, las convulsiones que afectaron al artista romántico.

Estos últimos escritores influyeron, pues, en la tradición occidental de manera decisiva. En España, la primera traducción de Hoffmann, en 1831, animó la redacción de cuentos fantásticos. En el caso de Poe, sus relatos fueron traducidos a mediados del XIX, fundamentalmente a través de las traducciones francesas, en especial las realizadas por Baudelaire. Ambos modelos se difundirían más tarde en América Latina, aunque su impronta resultaría igualmente notable y renovadora.

Los vastos territorios de la narrativa fantástica

Del mismo modo que el misterio puede asumir diversos rostros, las fronteras de la narrativa fantástica carecen de una concreción que ha convertido este género en una especie de cajón de sastre. Un cuento fantástico puede recibir indistintamente la etiqueta de «terror». Asimismo, dentro de lo fantástico se pueden englobar tanto leyendas y supersticiones populares como creaciones artísticas, sin olvidar tampoco que los progresivos avances científico-tecnológicos fueron alentando el desarrollo de una literatura de «ciencia ficción» cuyos argumentos están enfocados hacia un futuro más o menos lejano. Entendida como una narrativa donde hallan acogida

asuntos no-reales, en el cuento fantástico pueden manejarse motivos mágicos, sobrenaturales, míticos, así como incorporar fenómenos que la ciencia no ha logrado explicar y permitir la peripecia de criaturas que van desde el espectro fantasmal hasta el vampiro, pasando por las figuras demoníacas, los no muertos, los aparecidos o las más horribles monstruosidades.

Esta variada diversidad ha facilitado la formulación de clasificaciones y definiciones diferentes del género fantástico. Quizá, la más conocida es la efectuada por T. Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica*, que distingue entre:

- a) Lo «insólito» sería la denominación a emplear para aquellos acontecimientos con apariencia sobrenatural, pero que finalmente pueden ser explicados de una forma lógica y racional.
- b) Dentro de lo «maravilloso» se localizarían las historias en las que no es posible aplicar las leyes físicas del mundo conocido a los sucesos narrados, pues desde el principio se acepta la condición sobrenatural de los mismos, tal y como ocurre en los cuentos de hadas.
- c) Finalmente, lo «fantástico» constituiría un ámbito intermedio entre los dos anteriores, y haría referencia a los episodios que dejan al lector ante la incertidumbre entre una explicación racional y otra irracional.

El carácter fantástico de una historia parece residir, pues, en la imposibilidad de ofrecer una explicación completa y racional a los sucesos relatados. Sin embargo, en los territorios de la literatura fantástica existen también otros aspectos característicos que no convendría olvidar. Recordemos, por ejemplo, que el escritor francés Guy de Maupassant destacaba, especialmente, que los relatos fantásticos provocaban en los personajes, e incluso en los propios lectores, una sensación de pánico y de indefensión total ante unos fenómenos que eran incapaces de entender y de controlar. Asimismo, son igualmente importantes en la evolución de la narrativa fantástica elementos como:

Gaspar Blondín

Juan Montalvo (1832-1889)

*Gaspar Blondin**

A través de los Alpes en una noche tempestuosa, y me acogí a un tambo o posada del camino: silbaba el viento, lurtres¹ inmensos rodaban al abismo, produciendo un ruido funesto en la oscuridad; y en medio de esta naturaleza amenazadora, reunidos los pasajeros, el dueño de la casa refirió lo siguiente:

«No ha mucho tiempo llegó aquí un desconocido del más extraño y pavoroso semblante: mis hijos le temieron al verle, y me rogaron no recibirle en la casa. ¿Qué secreto enlobreguía² a ese hombre?, ¿qué horrible crimen pesaba sobre él? No sé, le designé su cuarto, no muy firme de ánimo yo mismo, suplicándole se recogiese en él, atento que³ era tarde, si bien a ello me inducía el deseo de librarme de tal huésped. Húbose apenas retirado, cuando dos hombres armados se presentaron en el mesón, inquiriendo por un malandrín⁴, cuyas señas dieron: eran dos gendarmes que le seguían la pista.

»Mas cualquiera que fuese su calidad, nunca habría yo faltado a las costumbres hospitalarias que aprendí de mis padres, quienes

* Si bien al final del relato figura el año de 1858 como fecha de redacción del cuento, este se publicó por primera vez en *El Cosmopolita*, Quito, en 1867.

¹ *lurtres*: desprendimientos de rocas o de nieve.

² *enlobreguía*: le daba un aspecto tétrico.

³ *atento que*: teniendo en cuenta que.

⁴ *malandrín*: delincuente, persona perversa.

me enseñaron a socorrer aun a los criminales, cuando se viesan perseguidos. Dije, pues, a los alguaciles que no habíamos visto ninguna persona de tal gesto como nos la describían. No me lo creyeron, sabuesos de fino olfato como eran, y en *derechura*⁵ se dirigieron al aposento de aquel hombre.

»Placiome el verlos entrar allí, pues, al no intervenir denuncia de mi parte, nada deseaba yo más que verme desocupado de semejante amigo.

»Mas cuáles no fueron mi sorpresa y mi disgusto cuando vi salir a los gendarmes exclamando: “Ah, don tambero, ¿en dónde le ha ocultado usted?”.

»Escaparse no pudo el fugitivo; vile entrar en su cuarto que no tiene salida si no es la puerta, de la cual no había apartado yo los ojos. ¿Qué ente extraordinario era ese?

»Amenazáronme los ministriles⁶ con volver dentro de poco, provistos de mejores órdenes y no dejé de conturbarme⁷. Aún no bien habían salido al camino, cuando oímos un horroroso estrépito en el tugurio del huésped misterioso: vile enseguida aparecer en el dintel de su puerta, salir precipitado, y venir a caer a mis pies echando espuma por la boca, todo desarrapado y contorcido⁸. Los gendarmes volvieron, le prendieron, le amarraron, y en volandas le llevaron, a pesar de la profunda oscuridad y de la lluvia que caía a torrentes.

»Al otro día supe en el pueblo vecino que ese hombre perturbaba todos los alrededores hacía algunos meses: oculto de día, rondaba de noche. Decíanse de él cosas muy inverosímiles, y muy de temer, si verdaderas; pero su único crimen conocido y probado era la muerte de su esposa.

⁵ *en derechura*: inmediatamente.

⁶ *ministriles*: alguaciles.

⁷ *conturbarme*: inquietarme, preocuparme.

⁸ *contorcido*: estremecido.

DESPUÉS DE LA LECTURA

Tras la frontera de lo desconocido

Gaspar Blondín

1. Desde su primera aparición en el relato, Gaspar Blondín se perfila como un personaje siniestro cuyas maneras y conducta representan una amenaza contra el orden establecido. Por una parte, ¿por qué podemos considerarlo un delincuente? En segunda instancia, ¿qué otras transgresiones morales comete? ¿Dirías que es un pecador o una monstruosidad diabólica? ¿Por qué? ¿En qué ocasiones asume una condición vampírica?

2. El cuento incorpora motivos característicos de la narrativa gótica, tales como la escenografía nocturna, los espacios ruinosos y las apariciones fantasmales. Sin embargo, la historia va más allá de los tópicos y acoge distintas facetas del Mal. ¿Cómo se han introducido Blondín y su amante en ese mundo de macabra perversidad? ¿Hasta qué extremos pueden conducir las escenas eróticas del relato? En la relación sentimental que mantienen ambos personajes, ¿quién impone su dominio? Por el contrario, ¿qué espera conseguir a cambio aquel que se somete voluntariamente?

3. En el relato hay dos narradores. El primero apenas plantea el marco de la historia y, de inmediato, se transforma en personaje testigo de la relación que se encarga de exponerles a sus huéspedes el posadero, en una noche de tormenta. Una buena parte de la información transmitida por este segundo narrador procede de fuentes orales, e indirectas, lo que permitiría cuestionar la naturaleza fantástica de unos sucesos deformados por la superstición popular. Localiza en el texto y enuméralos después diversos ejemplos en los que el narrador apoye su relato en una versión ajena.

4. No obstante, el posadero también puede dar cuenta de unos hechos extraordinarios al recurrir a su propia experiencia, de modo que su versión puede resultar más fiable. En este sentido, ¿de qué dos insólitas transformaciones de Blondín nos informa? ¿Cuál de ellas se antoja más aterradora? ¿Por qué motivo? Si la ambigüedad y la incertidumbre son dos efectos consustanciales a la literatura fantástica, ¿dirías que es posible distinguir nítidamente entre las intervenciones de la esposa y de la amante del protagonista? ¿Qué confusiones se suscitan entre ambas?

5. Mediante el uso de recursos como la hipérbole y el empleo de determinados adjetivos o del grado superlativo, el narrador puede enfatizar la excepcionalidad de los asuntos referidos, a la vez que subraya el pánico que se apodera de los personajes. Ilustra estas estrategias con ejemplos extraídos del cuento, justificando la función de cada uno de ellos.

La mujer alta

1. En el cuento de Pedro Antonio de Alarcón, la aparición del elemento sobrenatural resulta más notoria al integrarse en un contexto discursivo al que el autor ha tratado de dotar de una verosimilitud absoluta. ¿En qué fechas transcurren los acontecimientos relatados y cuánto tiempo abarcan? ¿Cuáles son los principales escenarios en que se desenvuelven los personajes? ¿Cuál es el oficio y la formación profesional de la mayoría de ellos?

2. La irrupción de una realidad difícil de comprobar racional o científicamente tiene unas consecuencias impactantes, sobre todo, en el caso de Telesforo. ¿En qué situaciones ha demostrado este personaje su valentía y bravura? En cambio, ¿qué efectos producen en su ánimo los sendos encuentros con la *mujer alta*? ¿En cuál de estas dos ocasiones demuestra una mayor osadía? ¿Hasta dónde alcanza su atrevimiento? Por su parte, ¿de qué modo reacciona Gabriel al reconocer por sus propios ojos a la *mujer alta*?