

"El cuento, lo fantasmático y Bécquer como ejemplo"

Por Miguel Herráez

Del cuento

En España, dentro los géneros literarios, el cuento es una de sus formas menos reconocidas, la menos valorada. Como tipología no goza de una acogida fiel y constante por parte de los lectores, sin darse razones que justifiquen dicho rechazo, e incluso desprestigio. Hay, eso sí, un desconocimiento ruidoso acerca de su perfil de subgénero narrativo. Aún hoy, en este siglo XXI, encontramos personas que asocian el cuento, por su simple superficie semántica, a una exigencia equivocada: lo vinculan en exclusiva a la literatura infantil o a la escritura juvenil, a la lectura adolescente. Si hiciéramos una prospección de campo podríamos preguntar qué es un filme, qué es una novela o un ensayo o qué es un poema, y sin duda alguna la persona interrogada respondería sin salirse de una contestación más o menos sensata. Pero si a ese listado de cuatro considerandos (filme, novela, ensayo y poema) añadiéramos el interrogante *qué es un cuento*, obtendríamos muchas respuestas ligadas no tanto a la noción de cuento como a la definición de género temático. Planteándolo de otra manera: un filme es un discurso en el que se suceden los acontecimientos, al igual que ocurre en una novela; un ensayo es un registro especulativo ceñido a un contenido reflexivo específico, un poema es una especie -aceptémoslo ahora así- de mensaje encriptado, un tipo de alcaide literario logrado de la realidad y armado a base de signos. Luego hay, centrándonos en nuestro primer ejemplo, filmes dirigidos a niños y filmes dirigidos a adultos. Sin embargo, por una sintonía más o menos tácita, sintonía cuya raíz se remonta siglos atrás,

la voz *cuento* a ese lector virtual lo resitúa automáticamente, salvo que uno sepa de qué va la cosa, en la literatura de los Grimm o de Andersen o de Perrault.

Es posible que se trate de un simple prejuicio que actúe de rémora en contra de lo que es la propia vida del cuento. Pero hay más. Suele asumirse que el cuento es una variable literaria considerada indefinida, no culminada, es una mercancía de inconclusa estructura larvaria a mitad de tramo entre la novela y el poema, lo que es un error grave, ya que el cuento tiene sus propias reglas vitales y su mecánica precisa que poco se equiparan a la novela (salvo en su registro prosístico) o al poema (salvo en su capacidad de decir mucho con muy pocas palabras: en su intensidad). Se admite que la novela vendría a ser un cuento hábilmente aumentado en su longitud (la historia narrada) y en su anchura (la acción consecuente). Dicho con otras palabras, se interpreta que quien está capacitado para escribir una novela, bien puede construir sin problemas un cuento. Más aún, invirtiendo los términos: quien ha sido capaz de escribir cuentos, por pura necesidad ostenta la garantía de escribir novelas. Otro grave error. Hay sobrados ejemplos que rompen esta afirmación. Brillantes cuentistas que han sido mediocres novelistas y novelistas magníficos incapaces de cimentar un aceptable cuento.

En América, como continente, de norte a sur, ha habido una larga nómina de cuentistas excelentes. Sólo por citar algunos, desde los metafísicos y siempre innovadores relatos de Edgar Allan Poe o desde los energéticos y conductistas de Ernest Hemingway o desde los cuentos sureños tan emotivos de Eudora Welty o de Truman Capote o de Carson McCullers, pasando (bajando mucho más allá del río Bravo) hacia Roberto Arlt y la instantánea que fijó de su escenario porteño, del Buenos Aires de los años veinte del siglo XX; de la misma manera que el chileno Francisco Coloane nos ofreció su visión a lo Jack London -que es otro reseñable cuentista- de los hielos del sur, o Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quienes logran cristalizar una realidad universal que es fantasía y viceversa; también el melancólico mundo del peruano Julio

Ramón Ribeyro, o el del uruguayo y no menos triste Mario Benedetti, del otro también uruguayo Juan Carlos Onetti, y el del resto del (bueno) llamado boom de los años sesenta del siglo pasado y sus ramificaciones posteriores bajo el rótulo de posboom (Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Donoso, Alfredo Bryce Echenique, Álvaro Mutis, Osvaldo Soriano, Guillermo Cabrera Infante, Sergio Pitol, entre otros), volviendo a este continente (continente cultural) y al cambio de siglo con Guy de Maupassant, con la neozelandesa Katherine Mansfield, con el irlandés James Joyce o con la inglesa Virginia Woolf. Sin olvidar la Rusia decimonónica, que es uno de los países que más valoró y promocionó este maltrecho subgénero, con Ivan Turguénev, Maxim Gorki, Ivan Bunin, Vladimir Korolenko y, por encima de todos, Antón P. Chéjov, el narrador y médico de Taganrog, el escritor que supo siluetear el retrato (retrato siempre agridulce) del alma eslava, la voz que intuye la hecatombe sociopolítica que va a envolver a su país. Acá, en España, los años cincuenta del siglo XX, y quedándome en este alto temporal, hizo posible la eclosión de buenos cuentistas desde los nombres de Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos o Daniel Sueiro.

De lo fantasmático

El cuento fantasmático es una variante de la categoría fantástica, de lo que entendemos por historias de terror, narraciones sorprendentes, asombrosas historias de inquietud o de horror: es un paradigma cuentístico, cuyo encaje los expertos en esta materia localizan en el victorianismo inglés. (Ann Radcliffe concretó, no sin abandonar del todo su componente enigmático, la diferencia entre terror y horror. Para Mrs. Radcliffe, terror y horror son cualidades antagónicas, en tanto que el primero amplía el alma y el segundo contrae las facultades de la vida, las congela y destruye. En este sentido, el terror sería un factor positivo y el horror negativo.) Es cierto que hay eso que podríamos calificar como gestos literarios de integrante

fantasmal precedentes, tal como recogen notables peritos en esta materia, desde Bernhardt J. Hurwood, quien lo señala en *Passport to The Supernatural*, hasta H. P. Lovecraft, quien lo especifica en *Supernatural Horror in Literature*, pero lo que caracteriza esas primigenias muestras es un componente genético distinto, es una fuerza motriz diferente a los ímpetus que encontraremos en los textos fantasmáticos modernos, y “modernos” en esta extensión quiere decir desde el siglo XVIII en adelante.

Rafael Llopis, que es un gran conocedor del tema y que ha actuado desde hace muchos años de verdadero inductor de esta modalización literaria en España -añado, desde su faceta de excelente traductor, el nombre también importante de Francisco Torres Oliver-, además de haber escrito un inesquivable y magnífico libro para valorar lo que estoy tratando, *Historia natural de los cuentos de miedo*, ha dibujado con muy acertado juicio cómo sólo cuando la emoción (en este caso, el espanto por los muertos, que es casi idéntico a decir lo inexplicable), base de la creencia antigua, se convierte en estética, en literatura, y eso será a partir del Siglo de las Luces, es cuando nace la historia del relato de terror. Dicho desde otro ángulo, pero en el mismo eje que establece Llopis, cuando nuestra mente lógica nos informa de que no existen los fantasmas como entidades, pese a que sus noticias sigan produciéndonos estremecimiento (¿cómo librarnos del pánico a la oscuridad, por ejemplo, algo que está en nuestra cadena cromosómica desde nuestro antepasados, desde el hombre natural que señala Algernon Blackwood y que recoge Martin Secker en *The Tales of Algernon Blackwood?*), es justo cuando aquella antigua creencia se modifica en ejercicio narrativo, en relato. Aquello que decía Virginia Woolf de que no creía en los fantasmas, aunque le daban mucho miedo.

Es cierto que, tal como hemos insinuado, hay antecedentes remotos (dos mil años atrás), en los escritores latinos Plinio el Joven, Apuleyo, Flegón de Trales o Petronio, pero subrayemos que la intencionalidad terrorífica en éstos (lo que les anima) y la que se da en los textos a partir del siglo XVIII es dispar. *Antes se creía*, y por el

discurso se pretendía una exorcización, el texto actuaba como una suerte de catarsis, de descompresión emocional; ahora *sólo se cree literariamente*, y con su lectura se busca el placer que produce –y valga la aparente contradicción– la angustia emanada de su lectura. Cuando yo como ser racional domino mi entorno, me siento seguro de mi fuerza lógica, es cuando ya puedo leer narraciones inexplicables, dado que el dolor ha mutado en placer. Aceptando, de este modo, ese contexto del victorianismo que hemos indicado como consolidación del género temático, habría que mencionar, y me ajusto a un mínimo croquis, a Joseph Sheridan Le Fanu (*Madam Crowl's Ghost, Uncle Silas, In a Glass Darkly*) narrador irlandés, como uno de los que rompen con el patrón romántico del terror clásico y acartonado, el terror expreso y basto, el autor que se distancia del efecto sorpresivo en el cuento, encarnado éste en la previa novela gótica de Horace Walpole (*The Castle of Otranto*) y sus castillos y pasadizos y alaridos nocturnos, y de Ann Radcliffe (*The Mysteries of Udolpho*) y sus folletines casi de capa y espada, y lanza el género hacia pautas de cambio. Le Fanu es el primer narrador en Europa que potencia los procedimientos de sugerencia en el discurso: se preocupa en microminar el texto con pequeñas alertas, con anclajes de alusiones siempre dirigidas al lector, con avisos que van dejando su registro silente en el propio proceso de la lectura, lo cual le confiere sin duda un rango de contemporaneidad. También, de estrategias semejantes, nombremos al posvictoriano Montague Rhodes James (*Ghost Stories of an Antiquary*), que fue director del selectista Eton College y que será quien rescatará del olvido precisamente a su maestro Le Fanu. Se puede determinar que, con ambos (y con una serie, sobre todo, de escritoras anglonorteamericanas, homenajeo a Edith Wharton, Margaret Oliphant, Margery Lawrence, Eleanor Scott, Violet Paget, Cynthia Asquith y Ellen Glasgow), las historias de fantasmas logran su completa madurez. Si Le Fanu representa el inicio, James marca el cénit y su declive. El dispositivo jameseano, que se afianza en la estratagema de Le Fanu, pero más afilada, con un palpito de tensión mucho más dilatado, se engrana a partir del recurso de la insinuación: sabe cómo

colocar las claves adecuadamente solapadas para captar la atención del lector, con lo que el escepticismo previo de éste es doblegado, subsumido, gracias a una técnica sutil que él basa en la ironía y en el suspense retenido, dosificado. Será el triunfo del suspense frente a la sorpresa. El siguiente gran paso, afianzado el siglo XX, lo dará, a mi entender, Robert Aickman y sus colecciones de cuentos, de las que nombro *Dark Entries: Curious and Macabre Ghost Stories*.

De Gustavo Adolfo Bécquer como cabo suelto

Mucho se ha insistido acerca de que en la geografía de la literatura en español, y me refiero a la narrativa estrictamente *ibérica*, no existe tradición del cuento de fantasmas, lo cual es bastante cierto. Si realizamos un repaso epidérmico y corto, el referente primigenio en apariencia más sólido de la literatura española quizá nos venga de la mano de Félix de Montemar, aquel mal estudiante salmantino, pendenciero, jugador, burlador de damas, recorriendo la calle del Ataúd de su mágica ciudad a mediados del siglo XIX, el cual es un trasunto de algunas fuentes tradicionales, como bien es sabido, pero menos populares, desde Mira de Amescua o Calderón o Don Gil de Portugal, también de Antonio de Torquemada y de su *Jardín de flores curiosas* y de Tirso de Molina o de Don Gonzalo de Céspedes y Meneses. Poco después del cuento (en verso y de terror) de Espronceda, *El estudiante de Salamanca*, podemos nombrar a Pedro Antonio de Alarcón como representante bastante neutro, hay que decirlo, del subgénero.

Bécquer es un escritor peculiar englobado en la orla de narrador de leyendas. Recordemos lo que precisa Louis Vax a este respecto en su notable *Les Chefs d'oeuvre de la littérature fantastique*, quien manifiesta que el relato fantástico "procede menos del *cuento* que de la *leyenda popular*", en tanto que ésta es sustento original de aquél. En esta línea, Bécquer además pasa por ser, y lo es, el mejor autor del Romanticismo intimista español justamente cuando dicho movimiento ya ha sido laminado en España y en el resto de Europa. Cuando él focaliza la vida en términos de emoción, sensaciones y gesto, ya se ha impuesto a la

fuerza el ideario objetivista del realismo. Victor Hugo, Mariano José de Larra, Aleksandr Pushkin, Giacomo Leopardi (no cito a Goethe porque es extraordinariamente complejo y arduo de encasillar en pocos renglones) dejan paso, con Stendhal a la cabeza, a Gustave Flaubert, Lev Tolstói, José María de Pereda y Leopoldo Alas. Bécquer es el autor de *El Monte de las Ánimas*, una auténtica incursión en la literatura espectral. Este cuento (leyenda) lo publicó con 25 años y lo hizo el 7 de noviembre de 1861 en *El Contemporáneo*, medio éste en el que el escritor sevillano trabajaba como periodista, y continúa siendo del grupo de los dieciséis relatos que Bécquer dio a la prensa entre 1858 y 1865 quizá el más popular. No olvidemos, como datación, que Bécquer murió en 1870, a los 34 años de edad, y, como nos remarca su mito, sin llegar a ver impreso un libro suyo.

El Monte de las Ánimas como ejemplo.

Finaliza un octubre frío y se acerca la noche de difuntos. Nos encontramos, como lectores, frente a una comitiva de caza no excesivamente grande formada por pajes pertrechados con ballestas y arcos y trompas, caballos algo engalanados para la ocasión, pero no mucho, porque estamos en Castilla y la austeridad es parte de su hermosa identidad; también perros mastines, muy velazqueños, y en el centro de la misma los condes de Alcudiel y de Borges, con sus respectivos hijos, Alonso y Beatriz, que son los protagonistas de esta narración. El crepúsculo vespertino crece justo cuando el grupo ha traspasado sobradamente las lindes del Monte de las Ánimas. Los lugareños dicen que hay que poner fin a la jornada. Beatriz, que ignora el misterio que rodea a dicho monte, pregunta por qué. Y Alonso le responde (son palabras de Bécquer) "porque dentro de poco sonará la oración de los Templarios y las ánimas de los difuntos comenzarán a tañer su campana en la capilla del monte". Es obvio que Beatriz, procedente de Francia, ignora la historia y le pide a su primo que se la cuente. Y esto es lo que Alonso hace mientras la caballería se dirige al paso hacia palacio: 1) Le explica que hubo un pleito entre caballeros templarios y nobles castellanos por el uso cinegético de unas tierras. 2)

Dicho pleito provocó tensiones y odios entre las facciones implicadas. 3) Se produjo una batalla pavorosa que culminó con el bosque sembrado de cadáveres. 4) Por último, la autoridad del rey puso fin a tanta hostilidad: el monte se declaró por decreto abandonado y la capilla de los religiosos comenzó a arruinarse. Uso las palabras de Bécquer, con las que concluye la primera parte: "Desde entonces dicen que cuando llega la noche de difuntos se oye doblar sola la campana de la capilla, y que las ánimas de los muertos envueltas en jirones de sus sudarios, corren como en una cacería fantástica por entre las breñas y los zarzales".

La segunda parte recrea una escena no exenta de cierto decadentismo y de claras raíces de composición pictórica en la que observamos cómo las damas y los caballeros, todos los invitados de los condes de Alcudiel, acaban de cenar. Se conversa alegremente en torno a la alta chimenea gótica. Pongamos el foco sobre Alonso y Beatriz, oigamos cómo él le ofrece el regalo de su joyel, joyel que sujetaba su gorra, y en ella cómo lo acepta, además de querer corresponderle con otro presente (aquí surge la mujer caprichosa y destructiva tan insistente en la obra becqueriana), ya que es un presente que casualmente ha perdido en el Monte de las Ánimas: la banda azul que había llevado a la cacería. Alonso decide, pese a lo que implica el riesgo, adentrarse esa noche en el monte maldito y recuperarla.

La tercera parte es la que nos interesa (la cuarta es sólo un epílogo), que es por la que podemos señalar que Bécquer es el primer autor de literatura fantástica y fantasmática moderna de España. Al igual que *Le Fanu* o M. R. James, como claros antecedentes del avance del subgénero, y únicamente el primero de estos dos (*Le Fanu*) se adelantaría al llamado poeta de las golondrinas, dado que el segundo, James, evidentemente es posterior, así, como digo, Bécquer abandona el recurso burdo de la sorpresa para avanzar en el atractivo modo del suspense.

Veamos cómo lo hace: "Había pasado una hora, dos, tres; la medianoche estaba a punto de sonar, cuando Beatriz se retiró a su oratorio.

-¡Habrà tenido miedo! -exclamó la joven, cerrando su libro de oraciones y encaminándose a su lecho, después de haber intentado inútilmente murmurar algunos de los rezos que la Iglesia consagra en el día de difuntos a los que ya no existen", nos dice el narrador.

Después nos muestra a Beatriz apagando la lámpara, cruzando las dobles cortinas de seda, durmiendo, pero durmiendo con un sueño inquieto y ligero, de tensión creciente. Suenan las doce en el viejo reloj del postigo y ahí es, en ese instante, cuando la narración juega a confundir vigilia y pesadilla, momento también en que el narrador comienza a atrapar al lector, pues el personaje cree oír pronunciar su nombre. Pero no, es el viento que gime, el viento soriano que golpea los vidrios emplomados de las ventanas ojivales del palacio. El terror expreso, frontal, deja paso aquí al sutil halago de la emoción, la sugerencia. Ya no se trata de conmocionar al lector con un aullido, con un repentino rostro pegado a la ventana, ni siquiera con la noche como entidad abstracta y repleta de misterios, sino de conseguir estremecer al lector con el efecto psicológico derivado de la realidad, con la acción de las sensaciones. Ahora es Bécquer (recordemos que Beatriz está acostada en su cama): "Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden; éstas con un ruido sordo y grave, aquéllas con un lamento largo y crispador. Después silencio; un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche; con un murmullo monótono de agua distante, lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se sienten, estremecimientos involuntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve, y que no obstante se nota su aproximación en la oscuridad".

En un cuento clásico, el narrador jamás hubiese desorientado al lector con esas divagaciones y digresiones, que podríamos decir, incluso, poéticas (rumores de agua, voces confusas, crujir de ropas), ese autor tradicional habría ido mucho más directo hacia el núcleo de la expectación buscando el impacto de la sorpresa (esto es, la aparición urgente del espectro de Alonso ante Beatriz). Sin embargo, Bécquer concede una mayor carga operativa al elemento emocional porque desautomatiza el terror al dejar que a Alonso sólo lo sintamos, lo percibamos de una manera elíptica, a base de pinceladas puntillistas. Bécquer es un cuentista moderno, y lo es fantástico, como adelantábamos, y también fantasmático, y es moderno por una doble cualidad. Él sabe, y esa es la primera cualidad, que la vibración feérica (la situación que nos supera en lo racional) ha dejado de estar en lo físico para trasladarse a lo psicológico. El terror, la inquietud, la angustia dejan así de emerger en el relato, en la actuación y en la representación del relato, para hallarse, contrariamente a la costumbre, en el lector. Hay un desplazamiento. El narrador debe aprovecharse de esas incrustaciones emotivas que nos acompañan a todos como seres humanos y develarlas para generar desasosiego (el placer desasosegante, si se prefiere). Pero hay más, y esa es la segunda cualidad, Bécquer no ignora que debe ser el lector quien cierre siempre el relato, esa propuesta iniciada por el autor. Con él comienza a tambalearse la relación autor y lector, se erosiona ya en alguna medida el principio del narrador demiurgo.

De cinco autores del siglo XX en castellano y algunos más

Dando saltos nominales en un escueto cronograma, voy a referirme a muestras excepcionales de cinco autores en quienes lo fantasmático no constituía parte sustantiva de su cosmovisión y, por tanto, lo espectral formaba sólo un eslabón ocasional en sus obras, si bien logran cimas en su ejecución. Tres españoles y dos latinoamericanos. Nombro el cuento *Médium*, de Pío Baroja, que es una muy interesante aproximación ectoplasmática resuelta con esa especie

de latigazo seco tan personal del estilo que caracteriza al narrador vasco. Es un válido relato con cierto regusto naturalista, de reminiscencias a lo Guy de Maupassant: niños, una casa en Valencia, en la plaza de las Barcas, la presencia del fantasma que gravita con afán posesivo en torno de la hermana de uno de ellos. Lo mismo que si el narrador ejecutase una simple relación oral de hechos, casi sin literaturización, Baroja ciñe la acción en esa atmósfera y establece su impronta. Igualmente hay una narración de Mario Benedetti, *Acaso irreparable*, que posee méritos para quedar insertado en esta sucinta relación, recordando que Benedetti no tiene, además de este ejemplo, ninguna otra aproximación al género. Su cuento construye la peripecia del fantasma que ignora que es un fantasma, esa variable que ya trabajara Algernon Blackwood en su relato *Transition* cincuenta años antes a través de un viandante londinense, John Mudbury, quien no se percata de que ha sido atropellado por un taxi en el centro de Londres y sigue preso en la vida real (habría otra conmutación en el relato de Edith Wharton, quien visitó el subgénero entre 1904 y 1937, titulado *Afterward*, donde uno sólo sabe que se trata con un fantasma tiempo después de haberlo hecho). En el caso de Benedetti será Sergio Rivera, viajante de comercio anclado en la permanente postergación de un vuelo, quien se mueve en la espiral infinita de la dimensión paralela. Julio Cortázar tiene en su haber dos relatos encomiables en esta categoría. *Casa tomada*, bien conocido desde su publicación por Jorge Luis Borges en *Los Anales de Buenos Aires* e incluido posteriormente en su *Antología de la literatura fantástica* (de coautoría con Ocampo y Bioy Casares), y al que se le concedió de inmediato una lectura política por el explícito antiperonismo cortazariano (aun cuando para Cortázar el componente abstracto que invade, achica espacios y expulsa a los hermanos de la casa a la calle porteña, era la materialización de una fuerza espectral), y *La puerta condenada*, no tan famoso pero, desde mi punto de vista, quizá superior o, al menos, a la par y muy por encima de *Bruja* o *Llama el teléfono*, *Delia*, también cuentos suyos cercanos a esta especie. Una habitación de hotel y unos lloros tras el tabique. Un

huésped que los escucha y que escucha también a una madre que susurra. El huésped habla con el recepcionista por lo importuno de esos quejidos, pero el encargado le comunica que no hay ni niño ni madre hospedados en su habitación contigua, detrás de esa puerta condenada. Nace así la ansiedad creciente e invasora. *Desde el exilio* es un cuento de Alfonso Sastre de marcadas resonancias cósmicas. La temeridad de un episodio en la vida de un personaje que se reconstruye y nos reenvía insistentemente a un momento ya vivido, el juego temporal de la revisitación, lo que es una segunda oportunidad vital, es el segmento recurrente. Con un *tempo* realista, el relato del dramaturgo madrileño sitúa un universo en el que el destino es una telaraña irremediable y opaca. La cercanía de Sastre a las historias de terror le vienen por vía clásica. Su libro *Las noches lúgubres*, del que sale este cuento, es un claro modelo de cómo se puede ofrecer una cara nueva de la realidad (la fantástica) sin renunciar a ella y a su testimonio. Xosé Luís Méndez Ferrín, con *Lobosandaus*, escrito originariamente en gallego, nos ofrece un cuento acoplable en el género, pero de rasgos muy singulares. Narrado como una rígida epístola, escrito desde caracteres propios del siglo XIX, fronterizo con un mundo en apariencia imposible y enquistado en un escenario que tiene resonancias de drama rural, este relato impresiona por esa susceptibilidad del personaje introductor que se posesiona de sus víctimas hasta lograr su objetivo lascivo, pero también por su eco de oralidad, de ser una historia que bien podría ser narrada en voz baja a un público ante una chimenea (pienso también en *Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad!*, de M. R. James, o en *Smee*, de A. M. Burrage, o en *The Open Door*, de Margaret Oliphant, los tres tan proclives a esta fórmula) mientras, tras los cristales, llueve y sólo se distingue, a lo lejos, un bosque solitario.

Hay un listado valioso de escritores en castellano desde hace treinta años. Todos estimables, todos recomendables. Finalmente, la lengua española se agita y se atreve a penetrar en estos universos que nos parecían vetados. Desde Pilar Pedraza a Care Santos, o Juan José Plans, José María Latorre, Félix J. Palma, David Torres, pasando por

Cristina Fernández Cubas y llegando a José Miguel Vilar-Bou, un reciente y plausible descubrimiento (*La quietud que precede*), cuyos cuentos sorprenden por su calidad y por su capacidad de convicción en un terreno (el fantástico) donde parece ya imposible dar otra vuelta de tuerca.

De diversas antologías

Lo fantástico invita al eclecticismo, de ahí que haya antologías que compilen en una misma agrupación las diversas gradaciones del relato -digamos ahora sólo- extraordinario. Desde narraciones explícitamente terroríficas, con formas del terror impropias del auténtico discurso fantástico, basado éste en el principio de lo inexplicable desde el punto de vista racional (un asesinato, por ejemplo, es terrorífico, pero a la vez es racional, aunque no fantástico) hasta la *gohst story*, donde se da la condición y el pacto entre autor y lector sobre el secreto irracional, brotada en el victorianismo inglés. Italo Calvino en el prólogo de su célebre antología, *Racconti fantastici dell'ottocento*, cita a Tzvetan Todorov, quien mantiene que lo que diferencia "a lo <<fantástico>> narrativo es precisamente la perplejidad frente a un hecho increíble, la indecisión entre una explicación racional y realista, y una aceptación de lo sobrenatural".

En este sentido, nombro algunas antologías clásicas y otras no tanto (las de lengua inglesa tienen versión en español): *Antología de la literatura fantástica*, de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares (65 autores, entre los cuales están W.W. Jacobs, Guy de Maupassant, Edgar A. Poe, G. K. Chesterton, H. G. Wells, Franz Kafka, Macedonio Fernández y James Joyce); *The Oxford Book of English Ghost Stories*, de Michael Cox y R. A. Gilbert (43 autores en dos volúmenes, entre los cuales están Bram Stoker, Henry James, M. R. James, Mary E. Wilkins, Algernon Blackwood, A. M. Burrage, E. G. Swain, Arthur Gray, W. Somerset Maugham, Walter de la Mare); *Narraciones extraordinarias*, de Ana María Perales (17 autores, entre los cuales están Ivan Turguénev, William Wilkie Collins, Jan Ray, Oscar Wilde y

Pedro Antonio de Alarcón); *Antología de cuentos de terror*, de Rafael Llopis (24 autores en tres volúmenes, entre los que están Daniel Defoe, Charles Dickens, Walter Scott, Matthew Gregory Lewis, Arthur Machen y H. P. Lovecraft); *The Virago book of ghost stories*, de Richard Dalby (35 cuentos exclusivamente de escritoras, entre las cuales están Edith Wharton, Mary Webb, Margery Lawrence, Henrietta D. Everett, Cynthia Asquith, Elizabeth Taylor, Norah Lofts); *Cuentos únicos* (excluyo *La canción de lord Rendall*, de James Denham, dado que tras este nombre se esconde el del propio antólogo), de Javier Marías (18 autores, entre los cuales están Martin Armstrong, E. F. Benson, Thomas Burke, Richard Middleton, Richard Hughes, Lawrence Durrell); *Racconti fantastici dell ottocento*, de Italo Calvino (26 autores, entre los que están Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Jean Lorrain, Jan Potocki, E. T. Hoffmann, Nathaniel Hawthorne, Honoré de Balzac, Charles Dickens, Joseph Sheridan Le Fanu); *Antología universal del relato fantástico*, de Jacobo Siruela (55 autores, entre los que están Ambrose Bierce, Javier Marías, Robert Aickman, Giovanni Papini, Lord Dunsany, Alejo Carpentier, Gustav Meyrink, Cristina Fernández Cubas); *Antología del cuento de terror español actual*, de Antonio Romar y Pablo Mazo (24 autores, entre los que están, además de los ya anteriormente citados Pilar Pedraza, Cristina Fernández Cubas, David Torres, Care Santos, Juan José Plans, José María Latorre, Félix J. Palma, David Torres y José Miguel Vilar-Bou, las referencias de Alfredo Álamo, Matías Candeira, Emilio Bueso, Juan Ramón Biedma, David Jasso, Lorenzo Luengo, José María Tamparillas, Ángel Olgoso, Alberto López Aroca, Santiago Eximeno, Ismael Martínez Biurrun, Miguel Puente, Norberto Luis Romero, David Jasso, Marc R. Soto, Marian Womack y José Carlos Somoza). A veces se puede observar el caso de selecciones de matiz imaginativo en el que encontramos algún relato que camina por el doble filo hibridado de los géneros temáticos (policial y fantástico al mismo tiempo), como sería el ejemplo de *My Adventure in Norfolk*, de A. J. Alan, recogido en la antología *Relatos maestros de crimen y misterio* (61 autores), de Agustí Bartra. Ocurre que ese cuento viene a ser una

excepción, pues, aunque acepte el marbete de "misterio", se halla en una serie de historias de carácter policíaco. No obstante, en la recopilación de Bartra se dan autores que no son del todo ajenos de la materia que tratamos: Gustav Meyrink, Juan Rulfo, Guillaume Apollinaire o Selma Lagerlöf.

Miguel Herráez (Valencia, 1957), doctor en Filología Española por la Universidad de València y catedrático de Literatura Española de la UCH-CEU de Valencia, ha sido investigador invitado en la École Normale Supérieure (París) y en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC, Argentina), entre otras instituciones. Ha publicado novelas, libros de relatos y ensayos, alguno de ellos dedicado a la literatura fantástica, como su antología *Cuentos de fantasmas*. Premio Juan Gil-Albert de Ensayo, de carácter internacional, y de la Crítica Literaria Valenciana, es experto en Julio Cortázar, de quien ha escrito *Julio Cortázar, una biografía revisada* y *Dos ciudades en Julio Cortázar*. Sus últimos libros son *Diario de París con 26 notas a pie* y la novela *La vida celular*, ambos publicados en 2014. Títulos suyos sido traducidos al francés, portugués, italiano y ruso.