JUAN PAREDES NÚÑEZ

PARALELOS DE LO FANTÁSTICO DECADENTISTA. UN CASO DE PROYECCIÓN DE MAUPASSANT EN ESPAÑA

Con frecuencia, cuando se intenta establecer paralelismos y correspondencias entre literaturas diversas, y de manera más específica entre sus autores, se suele fijar casi exclusivamente la atención sobre aspectos exteriores concretos de las obras, menoscabando el valor de ciertos fenómenos socioculturales, cuya homogeneidad permite la aparición de estructuras similares.

El ambiente literario del siglo XIX aparece configurado por una ingente cantidad de publicaciones periódicas: diarios, revistas ilustradas, folletines, novelas por entregas, semanarios, etc. Por sus páginas desfilaron todas las modas literarias, se debatieron las ideas que asolaron el pensamiento de la época y se fraguaron las más encarnizadas polémicas. Jamás se escribió tanto; cada escuela, cada partido, incluso cada persona tenía su propio portavoz [1].

Es indudable que esta proliferación de publicaciones periódicas favoreció, en gran medida, el auge del cuento; y no sólo favoreció la producción cuentística, sino que, en cierto sentido, condicionó la forma misma de estas narraciones al impedir que se alargaran más del breve espacio que la prensa les ofrecía.

En su artículo «La prensa y los cuentos», Clarín ponía de relieve este hecho, resaltando el importantísimo papel desempeñado por el periódico en el cultivo y desarrollo del cuento:

> Por lo que toca a las letras, hay épocas en que la prensa española las ayuda mucho, les da casi, casi la poca vida que tienen; esto es natural en un país que lee poco, no estudia apenas nada y es muy aficionado a enterarse de todo sin esfuerzo (...). Son muy de aplaudir los esfuerzos de algunas empresas periodísticas por conservar y aun aumentar el tono literario del periódico popular, sin perjuicio de conservarle sus caracteres peculiares, ya que esto parece necesario. Entre los varios expedientes inventados a este fin puede señalarse la moda del cuento, que se ha extendido por toda la prensa madrileña. Es muy de alabar esta costumbre, aunque no exenta de peligros. Por de pronto, obedece al afán de ganar tiempo; si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia; a la novela larga es natural que sustituya el cuento. Sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, *iudicial* y muchas veces *ius-*

[1] Recordemos el caso de Emilia Pardo Bazán, que al igual que hiciera Clarín con sus Folletos *literarios*, fundó su propia revista —*Nuevo Teatro Crítico*—, enteramente escrita y dirigida por ella y donde se proponía, nada menos, que reflejar toda la vida política, social y cultural de la España de su época.

ticiable, escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla, se fuesen pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos tiempo [2].

Periódicos como *El Heraldo* y *El Liberal* convocan a principios de siglo varios concursos de cuentos. Y su cultivo se extendió de tal modo que, agotada la producción nacional, tuvo que recurrirse a las traducciones extranjeras. Bajo la rúbrica de «Cuentos ajenos» comienza *El Liberal* a publicar a partir de 1892 cuentos de Daudet, Maupassant, etc.

Ya Clarín advertía el peligro y lo denunciaba:

> Muchos particulares que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas *han roto* a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista y se atreven con él sin miedo. Es una aberración. El que no sea artista, en el lato sentido no hará un cuento, como no hará una novela [3].

Y lo mismo ocurría en Francia, como testimonia Emilia Pardo Bazán en sus estudios sobre la literatura francesa moderna:

> El cuento requiere especiales disposiciones, y no es tan fácil sobresalir en él cuando pudiera suponerse por el hecho de que, aquí y en Francia, se haya lanzado a asaltarlo la turbamulta [4].

Y es que la «literaturización» de la prensa fue un movimiento general en toda Europa. El enorme éxito de Maupassant, sobre todo con su cuento *Boule de suif,* que dio la vuelta al mundo, no se debió solamente, como también señalaba doña Emilia, a la existencia de una larga tradición del cuento y la «nouvelle» en Francia, sino al influjo de un ambiente favorable en extremo:

> El momento en que Maupassant debió a una obra breve entrar en las letras por la puerta grande, ya hemos dicho que era propicio al cuento. La gente, ocupada y preocupada, quería leer aprisa, y los diarios inauguraban el reino del cuento que todavía dura. En librería siguieron y siguen vendiéndose más las novelas; en la publicación diaria y semanal, el cuento domina [5].

Son precisamente estas condiciones favorables las que justifican su extraordinaria influencia. Y no tiene tampoco nada de particular que sean sus relatos fantásticos los que ejerzan un influjo más directo.

El cuento, por sus específicas condiciones de brevedad e intensidad, y de modo particular por su efecto de choque final, se convierte en el género ideal para servir de cauce al tema fantástico. Así lo manifiesta Emilio Carilla cuando, refiriéndose a la adecuación del tema fantástico con los diversos géneros literarios, dice:

> Con todo, es indudable que el género que aparece como cauce más propicio al tema fantástico es el cuento. De ahí recordamos los mejores ejemplos, y no sólo por la brevedad accesible a las antologías y a las publicaciones perió-

---

[2] *Palique,* Madrid, 1893, págs. 27-29.
[3] Ibídem, pág. 29.
[4] *La literatura francesa moderna. III. El naturalismo,* O. C., t. XLI, Madrid, s. a., página 155.
[5] Ibídem, pág. 149.

dicas (...). Sin duda, está en la esencia del cuento —particularmente, en la intensidad, en el predominio de lo narrativo y en el final inesperado— la línea adecuada a las incalculables posibilidades de lo fantástico [6].

Mario A. Lancelotti habla de su «capacidad innata para admitir lo extraordinario» [7]. Y para Baquero Goyanes «el cuento fantástico viene a ser algo así como el cuento por excelencia» [8].

Desde este punto de vista se comprende la proliferación del cuento fantástico y su significación como elemento fundamental para la imposición del cuento literario en la pasada centuria.

En España surge como imitación de los cultivados en otros países, especialmente los de Hoffmann y, más tarde, Poe, modelos que alcanzaron notable difusión en distintas literaturas nacionales [9]. Claro que —como señala Pierre Georges Castex, refiriéndose a la literatura francesa— de poco hubiese servido esta influencia, de no responder a las aspiraciones y necesidades profundas de toda una época [10]. La generación de 1830 aparece marcada por la desilusión y el pesimismo que conlleva el fracaso de los ideales políticos, la crisis de las ideas religiosas y la tiranía del dinero, que domina la vida pública y privada. Algunos autores analizan esta realidad y proclaman su deseo de preparar tiempos mejores; otros vuelven la espalda a esta insoportable situación y buscan en lo fantástico un refugio y una consolación, a veces imagen de su propio tormento [11]. Huysmans, en *A Rebours,* constata este hecho, presentando el desencanto del hombre, angustiosamente obsesionado por la nostalgia de otro universo:

> En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle.
>
> Ne pouvant s'harmoniser qu'a de rares intervalles avec le milieu où il evolue; ne découvrant plus dans l'examen de ce milieu et des créatures qui le subissent, des jouissances d'observation et d'analyse suffisantes à le distraire, il sent sourdre et éclore en lui de particuliers phénomènes. De confus désirs de migration se lévent qui se débrouillent dans la réflexion et dans l'étude. Les instincts, les sensations, les penchants légués par l'hérédité se reveillent, se déterminent, s'imposent avec une impérieuse assurance. Il se rappelle des souvenirs d'êtres et des choses qu'il n'a pas personnellement connus, et il vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accord.
>
> Chez les uns, c'est un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts; chez les autres, *c'est un élancement ver le fantastique* et vers le rêve [12].

Esto es lo que hace Des Esseintes —encarnación genuina del espíritu decadentista—, evadirse de la realidad, la Francia burguesa, racionalista y capitalista,

---

[6] *El cuento fantástico,* Buenos Aires, Nova, 1968, págs. 32-33.

[7] *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento,* Buenos Aires, Eudeba, 1974, pág. 18.

[8] *El cuento español en el siglo XIX,* Madrid, C.S.I.C., 1949, pág. 235.

[9] Vid. Franz Schneider: «E.T.A. Hoffmann en España, apuntes bibliográficos e históricos», *Estudios in memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín,* Madrid, 1927, págs. 279 y sigs.; John E. Englekirk: *Edgar Allan Poe in hispanic literature,* Nueva York, 1934; Pierre Georges Castex: *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant,* París, 1951.

[10] *Op. cit.,* pág. 400.

[11] Ibídem; Cfr. Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte,* III, Madrid, Guadarrama, 1971, págs. 11 y sigs.

[12] *A Rebours,* cap. XIV. (El subrayado es nuestro.)

que le resulta insoportable, para encerrarse en su laboratorio de alucinaciones [13]. Y es lo que hace Maupassant, adentrándose con curiosa morbosidad, en la fantasía alucinatoria de su propia decadencia física [13']. La neurosis que en uno conduce al desprecio de la sociedad y la retirada del mundo, lleva al otro a la angustia y la muerte. El suicidio metafísico se ha convertido en suicidio físico.

También se ha querido ver en este universo fantástico alucinatorio una homología con las estructuras «cosificacionales» de la sociedad capitalista [14].

El cuento fantástico desarrolla así sus características, adentrándose en la realidad profunda humana y recibiendo el aporte de las nuevas tendencias.

España, naturalmente, no pudo permanecer al margen. Autores como Clarín, Valera, Galdós, Alarcón o Blasco Ibáñez no pudieron sustraerse a las sugestiones del género. Como tampoco Emilia Pardo Bazán, uno de los mejores cuentistas de su época y, sin ningún género de duda, el más prolífico [15]. Y ello, a pesar de su temperamento pragmático y racionalista, nada proclive a los desbordamientos imaginativos y los juegos alucinatorios de la fantasía. Ella, que había tildado las *Narraciones inverosímiles* de Alarcón de mezquinas y pobre de interés, ejemplo de «ese romanticismo superficial y extravagante de última hora» [16], no pudo dejar de cultivar esta modalidad narrativa. Claro que no hay que olvidar que fue ella misma quien dijo:

> En lo fantástico y maravilloso, hay que creer a pies juntillas, y el que no cree —por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada— es tuerto de cerebro, o sea, medio tonto [17].

En cualquier caso constituye un ejemplo significativo como prueba de las formas diversas de sentir y expresar el tema fantástico [18]. Frecuentemente la autora utiliza lo fantástico, un tanto convencionalmente, para expresar un símbolo. *La cabeza a componer, La operación, Los cinco sentidos, La mariposa de pedrería, El ruido, La lima,* etc., constituyen magníficos ejemplos en este sentido. A veces introduce personajes alegóricos —el Tiempo, el Año Nuevo y Viejo, las horas, los siglos, la Eternidad—, que irrumpen de súbito en el mundo real. Algunos constituyen una alegoría sobre la Vida y la Muerte (*Las dos Vengadoras*). El tema, que tan extraordinaria fascinación ejerció sobre la autora [19], adquiere un relieve espe-

---

[13] Vid. A.-M. Schidt: *La littérature symboliste (1870-1900),* P.U.F., París, 1942.

[13'] También él, como buen discípulo de Schopenhauer, descubre el pesimismo universal: «Il me vient par moments des perceptions si nettes de l'inutilité de tout, de la mechanceté inconsciente de la création, du vide de l'avenir (quel qu'il soit), que je me sens venir une indifférence triste pour toutes choses» (Carta a Flaubert, fechada el 5 de julio de 1878). Y se entrega a los paraísos artificiales del alcohol, las drogas, y su propia fantasía. «Tout homme qui veut garder l'integrité de sa pensée —confiesa a Mme. Lecomte de Novy— doit s'écarter absolument de ce qu'on appelle les relations mondaines» (citado por P. G. Castex, *Op. cit.*)

[14] Vid. Charles Castella: «Une approche structuraliste sociologique pour la lectura des 'Contes fantastiques' de Maupassant», *Bulletin de la Fédération Internationale des professeurs de français,* 1976-76.

[15] Vid. J. Paredes Núñez: *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán,* Universidad de Granada, 1979.

[16] *Nuevo Teatro Crítico,* núm. 10, 1891, pág. 36.

[17] *El talismán.*

[18] Cfr. nuestro trabajo citado; Nelly Clemessy: «Emilia Pardo Bazán et le conte fantastique», *Annales de la Faculté des Lettres de Aix en Provence, Hommage à Jouda-Ruau,* 1975, páginas 565-575.

[19] El tema inspiró un gran ciclo novelesco del que son exponente *La Quimera, La Sirena Negra,* y las páginas que se conservan de *La Esfinge* (Vid. *Revista,* Instituto «José Cornide» de Estudios Coruñeses, núm. 7, La Coruña, 1971, págs. 15-29). No tenemos noticias de *La Sirena Rubia* ni del *Dragón,* obras que según la autora también formarían parte del ciclo. (Carta

cial en el cuento *La Madrina*. En este caso las consideraciones de tipo filosófico o moral quedan eclipsadas de inmediato por la hábil construcción de la intriga y el trágico desenlace del ahijado de la Muerte, llamando angustiosamente a su «madrina», desde la desesperación de su cautiverio, para fundirse con ella en un abrazo fatal. En otras ocasiones, doña Emilia utiliza el procedimiento clásico de hacer vivir a sus personajes una experiencia fantástica en estado de sueño. Dentro de este grupo merece destacarse la serie de inspiración dantesca: *La Nochebuena en el Infierno, La Nochebuena en el Purgatorio, La Nochebuena en el Limbo, La Nochebuena en el Cielo.*

En todos estos relatos lo fantástico es utilizado simobólicamente. La irrupción súbita de lo insólito en el mundo real, con la distensión que provoca, no va encaminada a sorprender al lector, sino a transmitirle un símbolo. En cierto sentido, estas narraciones, tan acordes con la impulsión que las nuevas tendencias, sobre todo el simbolismo, dan a la alegoría a finales de siglo, entroncan con el cuento tradicional, de ordinario moral o filosófico moral.

Realmente, si nos atenemos a la definición de lo fantástico que realizan autores como Robert Caillois, Pierre-Georges Castex, etc., estos cuentos —excepción hecha, tal vez, de *La Madrina*— no pueden ser calificados plenamente como tales.

En otros cuentos, sin embargo, doña Emilia utiliza un procedimiento distinto: Una historia misteriosa mantiene en vilo al lector hasta el final del relato, en el que se ofrece una explicación racional de los hechos. *El antepasado* y *Las espinas* relatan sendos casos de extrañas manifestaciones fisiológicas que reciben una explicación científica o seudocientífica. A veces queda un margen de incertidumbre entre el misterio y su explicación racional: *Hijo del alma, La máscara, La charca,* etcétera. *Tiempo de ánimas* —que tantas reminiscencias trae de *Auprès d'un mort* de Maupassant— hubiera podido ser un excelente relato fantástico en este sentido, si la autora —como hace el escritor francés— hubiese cuidado más el efecto final, sin adelantar la explicación del extraño fenómeno antes de que efectivamente tuviera lugar.

La nota trágica queda patente en relatos como *El espectro,* cuyo tema recuerda *El gato negro* de Edgar Allan Poe. *El talismán, La turquesa, El té de las convalecientes,* etc., testimonian la voga de la magia y el espiritismo a finales de siglo.

Estos cuentos pueden ya ser calificados de fantásticos, en el sentido que da al término Tzvetan Todorov:

> Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'un de deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination, et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est regie par des lois inconnues de nous (...). Le fantastique occupe le temps de cette incertitude [20].

Efectivamente, lo fantástico ocupa el espacio de la duda, mientras el lector se interroga sobre la posible interpretación del extraño fenómeno. Para Todorov,

---

a Blanca de los Ríos fechada en Meirás el 30 de octubre de 1907. Publicada por C. Bravo-Villasante: *Vida y obra de Emilia Pardo Bazán,* Madrid, Revista de Occidente, 1962, pág. 267.)

[20] *Introduction à la littérature fantastique,* Ed. du Seuil, París, 1970, pág. 29.

el verdadero arte fantástico debe mantenerse en la indecisión, y la habilidad del cuentista debe tender a cerrar, en lo posible, la vía a la explicación natural.

No cabe duda de que Emilia Pardo Bazán llega, en algunas ocasiones, a conseguirlo. El secreto de sus cuentos está en la hábil fusión de lo fantástico y lo real, y en la destreza de la autora para crear la atmósfera de misterio y terror, que caracteriza estas narraciones. Estos relatos sugieren la posibilidad de un intercambio entre el mundo del espíritu y el mundo real. Y no es que la autora esté completamente de acuerdo con las nuevas tendencias, sino que toma de ellas algunos elementos por pura convención literaria. Ello queda perfectamente manifiesto en el cuento *Eximente,* transcripción directa de *Le Horla* de Maupassant.

Mientras que el relato del autor francés —culminación de una temática que ya se había iniciado en *Lui?* y *Un fou?* y se prolonga en *Qui sait?,* aunque con infinidad de detalles que remiten a otros muchos cuentos [21]— es un reflejo angustioso de su propio desdoblamiento interior y su alienación, como numerosos críticos insisten en señalar [22], el de doña Emilia es una hábil imitación, directamente influida por la moda literaria y el éxito de Maupassant.

Emilia Pardo Bazán se sirvió, sin ninguna duda, de *Le Horla,* particularmente de su segunda versión [23], para escribir su cuento *Eximente.* Las coincidencias temáticas saltan a la vista. En ambos casos se trata de la confesión escrita de un suicida que explica los móviles de su conducta. Y en ambos es idéntico el motivo: el terror inexplicable que lleva a la alucinación y la muerte. El protagonista de doña Emilia sufre la misma excitación nerviosa que el de *Le Horla.* Los dos sienten el mismo miedo a la soledad de la noche y al insomnio, y ambos son conscientes de que no se encuentran solos, que una presencia extraña e invisible tortura su existir. Los dos intentan escapar de este tormento, pero finalmente, convencidos de la inutilidad de su intento, terminan quitándose la vida.

La similitud de ambos cuentos va incluso, en algún momento, más allá del orden temático, como queda patente en el escalonamiento de la intriga y en algunos párrafos concretos, susceptibles de comparación.

Hay, sin embargo, notables diferencias, sobre todo de orden estructural. Doña Emilia, siguiendo un proceso de construcción muy frecuente en sus cuentos [24], introduce un largo preámbulo, en el que deja claro su papel de mero transcriptor, acudiendo al recurso de los papeles hallados. El artificio obedece, sin duda, a un intento de distanciamiento que refuerza la objetividad narrativa y apoya la verosimilitud del relato. Pero desafortunadamente atenúa el efecto del desenlace que, en lugar de sugerido —como en el caso del autor francés— se transforma en anticipado, con todo lo que ello comporta de relajamiento de la tensión narrativa y del climax del relato, remachado, además, con una conclusión, a todas luces innecesaria, que rompe definitivamente el efecto final.

---

[21] Vid. Pierre Cogny: *Le Maupassant du «Horla»,* Lettres Modernes, 1967.

[22] Vid. P. Voivenel y L. Lagriffe: *Sous le signe de la P.G.,* Reinaissance du livre, 1929. Así lo entendieron sus contemporáneos: «Notre malhereux confrère, Guy de Maupassant, aujourd'hui interné dans une maison de santé, était depuis longtemps en proie á des hallucinations. Il avait l'hallucination de la peur, qui fait le sujet de plusieurs de ses nouvelles: il avait aussi des hallucinations *autoscopiques,* dans lesquelles il se voyait luimême, en double. Quand il publia *Le Horla* les médecins y virent le pronostic certain de sa future aliénation mentale» (*L'Echo de la semaine,* 17 febrero 1892). De todas formas parece que no cabe ninguna duda de que, como indica P. G. Castex, «Il a traduit dans *Le Horla,* sous une forme dramatique et mythique, sa très réelle angoisse en face de l'Inconnu» (*Op. cit.,* página 387).

[23] La primera versión de *Le Horla* apareció en *Gil Blas* el 26 de octubre de 1886. La versión definitiva se publica por primera vez en el volumen a que da título, anunciado en la *Bibliographie de la France* el 25 de mayo de 1889.

[24] Vid. nuestro trabajo ya citado. Particularmente el capítulo X, págs. 325-363.

Aun reconocimiento las cualidades del cuento pardobazaniano, que desde luego no tiene la profundidad —sobre todo por lo que respecta al análisis del estado psicopatológico del protagonista— del de Maupassant, no cabe duda de que existe una diferencia insalvable entre los dos relatos; la que va de lo genuino a lo artificioso, de lo auténticamente sentido a lo convencional. Lo que en Maupassant es imperiosa huida al mundo alucinatorio de la fantasía, angustioso camino de un yo roto, en plena decadencia, en busca de su autodestrucción, es en Emilia Pardo Bazán fuego de artificio, convención literaria, inquietud de una época que se asombra de sus propias tendencias y tal vez tributo a la genialidad de un autor.