

David Roas. *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra, Mirabel Editorial, 2006, 282 págs

La dedicación de David Roas a lo fantástico ha sido ya ampliamente probada por una copiosa lista de publicaciones, entre las que se incluyen antologías [*Cuentos fantásticos del siglo XIX: (España e Hispanoamérica)*. Marenostrium, 2003], ediciones de textos teóricos [*Teorías de lo fantástico*. Arcolibros, 2001] y estudios sobre la recepción [*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Bellaterra, 2001; *Hoffmann en España. Recepción e influencias*. Biblioteca Nueva. 2002]. El presente libro continúa dentro de esta dedicación, ya que nos encontramos ante una obra que va mucho más allá del estudio literario, ya que se propone «reconstruir el horizonte de expectativas que contribuyó a la recepción de la literatura fantástica (y la consiguiente producción de obras de ese género) en la España de los siglos XVIII y XIX» (13). Nos encontramos, pues, ante una obra que se inscribe en la historia cultural o en la historia de las mentalidades, aplicada en este caso a la recepción y producción de una determinada modalidad literaria a lo largo de dos siglos de nuestra historia.

Roas parte de una definición de lo fantástico imprescindible para que el libro pueda ser bien entendido por el lector. «La literatura fantástica es un género que presenta fenómenos, situaciones que suponen una trasgresión de nuestro concepto de la real, puesto que tales fenómenos son imposibles, inexplicables según dicha concepción. Y para que esta dimensión fantástica se haga perceptible lo imposible debe aparecer en un mundo como el nuestro: ello permite hacer evidente el contraste, la perturbación que dichos fenómenos plantean» (10). Esta definición de lo fantástico hace que el autor diferencie claramente la literatura fantástica de la maravillosa, aquella que se ambienta en mundos inventados, en universos alternativos donde todo es posible, y donde cualquier fenómeno inexplicable puede entenderse en un momento dado como natural. Aunque esta diferenciación tan tajantemente enunciada no impide que en muchos momentos haya numerosos puntos de contacto entre lo fantástico y lo maravilloso. Consciente de esto el autor tiene en cuenta en su estudio todo aquello que de alguna manera u otra puede entenderse como sobrenatural, incluso (como se ve en el apasionante capítulo que dedica al estudio de los espectáculos como la linterna mágica y otros) aquello que se puede calificar, simplemente, como extraño o sorprendente.

La primera parte del libro, «El placer de la maravilla» se dedica a todas esas regiones fronterizas de lo fantástico, que no son propiamente hablando literatura fantástica, pero que dan idea de la presencia de lo sobrenatural en la cultura del XVIII español y del gusto que se está desarrollando por esas sensaciones de maravilla. Roas aborda tanto la comedia de magia y el cuento maravilloso, como la literatura de cordel o los espectáculos populares. En las páginas de esta primera parte, más breve, ya que como indica el autor, no se trata aún de verdaderas manifestaciones de lo fantástico, Roas va cimentando sus ideas en una amplísima lista de citas y testimonios, de orígenes muy diversos y que van dando cuenta de un estado de ánimo, de un, usando como el autor la terminología de Jaus, de un horizonte de expectativas que se estaba formando en la sociedad española y que posibilitó la triunfal aparición de lo fantástico en la España de finales del XVIII y el XIX. Roas nos va describiendo como la mentalidad ilustrada, a la búsqueda de una explicación racional del mundo, pretende relegar aquellos conceptos supersticiosos que hacían de lo sobrenatural una cosa probable, como las preceptivas literarias destierran todo lo que no es verosímil y

probable, en nombre de la moralidad imprescindible para sacar adelante la obra literaria útil. Pero a pesar de los esfuerzos ilustrados para conseguir que todo lo sobrenatural fuera desterrado de la literatura, el hecho, nos indica Roas, es que lo sobrenatural siguió teniendo presencia a través de formas literarias de éxito popular como fueron el cuento maravilloso, la comedia de magia y la literatura de cordel. «La importante presencia que tales géneros tuvieron en la cultura española del momento no sólo demuestran la pervivencia del interés del público por lo imaginativo y lo maravilloso, sino que desempeñó un papel esencial en relación a la recepción y desarrollo de la naciente literatura fantástica en España» (33).

La segunda parte, «El placer del horror», aborda ya más directamente la temática de lo fantástico en España. Roas se detiene, en primer lugar, en el problema del porqué del nacimiento de una literatura fantástica en plena época ilustrada. Entiende el autor que «la emoción de lo sobrenatural, expulsada de la vida, encontró refugio en la literatura» (59) y que «ese interés estético por lo sobrenatural, coincide, (y no por casualidad) con [...] una sensibilidad –lo sublime– que tomaba el horror como fuente de deleite y de belleza» (59). Del título de esta segunda parte y de la cita que acabo de entrecomillar se desprende claramente la relación que Roas establece entre la aparición, el desarrollo y la consolidación de la literatura fantástica y el sentimiento del horror, el sentimiento placentero del horror, indisolublemente ligado a la estética de lo sublime. Roas encuentra cinco ejes de desarrollo de la literatura fantástica, cinco agentes activos (en los que la emoción sublime está presente): la poesía nocturna (y la influencia de Ossian), la pintura goyesca, la novela gótica, el drama gótico y el cuento fantástico. Cada uno de estos elementos es analizado en un apartado específico, aunque dedicando más atención y extensión al cuento fantástico, en razón de que el género cuento fue «una verdadera revolución en la literatura europea del XIX» (115).

Roas aborda todos estos temas desde una perspectiva de culturas en contacto, colocando a la literatura española en relación con sus contemporáneas, prestando atención a las traducciones e influencias de otras literaturas y superando, en fin, la idea de aislamiento intelectual que tan a menudo ha gravitado sobre la literatura española del XVIII y principios del XIX. Por ello en el primer apartado del capítulo «El nacimiento de lo fantástico» se presta especial atención a *El castillo de Otranto* de Horace Walpole o a *El Monje* de Mathew G. Lewis, así como a la reelaboración del género gótico que llevaron a cabo Clara Reeve y Ann Radcliffe. En el análisis de ese desarrollo hace Roas una pequeña historia de la novela gótica europea, con su nacimiento y su desarrollo y su declive, que dejó, no obstante la herencia del placer estético ante lo sobrenatural. Indica Roas además que ese placer estético se combinó con la percepción romántica de que no sólo la razón era un instrumento válido para captar la realidad, sino que la imaginación o la intuición eran medios igualmente válidos: «Los románticos abolieron las fronteras entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia» (68). De la misma forma que han hecho muchos críticos al estudiar estos aspectos de la mentalidad romántica Roas cita a Freud: los pensamientos reprimidos, bien por la religión, bien por la razón, salen a la luz a través de la literatura fantástica que «se hizo breve» y «optó por una ambientación más cotidiana y realista, para hacer más creíbles (y a la vez más impactantes) sus historias» (69).

El primer elemento para ese desarrollo del gusto hacia lo fantástico fue la poesía nocturna y sepulcral, que despertó el interés del público «por una escenografía y unos motivos que se desarrollarán ampliamente en el romanticismo» (70). Roas analiza los elementos de este tipo de poesía que abundan en esa dirección, así como los de la poesía de

Ossian en el mismo sentido: «naturaleza sublime, lenguaje melancólico, elementos sobrenaturales y medievalismo» (71). Después pasa revista a las pinturas goyescas, haciendo notar la novedad que suponía utilizar como decoración doméstica elementos fantásticos y sobrenaturales. Goya desarrolla en sus pinturas, según Roas, una de las «inclinaciones básicas del romanticismo: bucear en la parte irracional del hombre y sacar de allí todos sus miedos» (73).

A la hora de abordar la novela gótica en España, Roas hace notar que la línea que más triunfa en nuestro país es la del gótica sentimental representado por Radcliffe, en donde lo sobrenatural está ausente. Serán pues elementos ambientales (tendencia a lo lúgubre, muertes violentas, gusto por lo macabro) los que incidan en ese desarrollo del gusto por lo sobrenatural. No le impide eso al autor dedicar un amplio y enjundioso estudio a la novela gótica, con un detenido análisis de las traducciones españolas que fueron apareciendo. En cuanto a la novela gótica española, indica Roas que, curiosamente, cuando el género gozaba de buena salud en España (aunque en Europa ya estaba en decadencia) entre los lectores, apenas hubo escritores españoles que cultivaran el género, lo que hace que en general se pueda hablar más de elementos de la novela gótica que aparecen en otras obras (en España siempre lastradas por la necesaria intención moral) que de novelas propiamente dichas. Hay un extenso análisis de la obra gótica más célebre de España, la *Galería júnebre* de Pérez Zaragoza. Roas explica la aparente discordancia entre la dos introducciones que Pérez Zaragoza incluye en su obra (una que proclama la consabida intención moral y otra en la que explica que pretende deleitar al lector con narraciones terroríficas y sucesos espantosos) indicando que este tipo de excusas morales eran una forma de evitar la censura (98). Entiende Roas que de las veinticuatro narraciones que forman la obra sólo cinco pueden ser consideradas realmente fantásticas. El análisis de la *Galería* culmina con el estudio de la recepción de la obra tras lo cual Roas plantea el problema, no satisfactoriamente resuelto hasta la fecha, de las causas del poco cultivo de la novela gótica por autores españoles.

El teatro es el siguiente aspecto que Roas presenta en su libro, aceptando el término, propuesto por Guillermo Carnero, de «drama gótico» para aquellas obras que llevan a la escena elementos característicos de la novela gótica: «si bien en muy pocas de ellas se explotó el elemento sobrenatural, distintivo y caracterizador de lo fantástico, interesa detenerse en ese tipo de obras porque su objetivo era provocar en el lector el nuevo placer del miedo» (103). Se detiene el autor en *El duque de Visco*, la obra de Quintana en la que encuentra muchos elementos de la estética gótica aunque, como indica Roas, en ella lo fantástico queda reducido a un breve sueño del protagonista. Analiza Roas la recepción de esa obra, las críticas que suscitó y repasa después aquellas obras de teatro que introdujeron elementos fantásticos o escenografía gótica. Un interesante corolario del análisis de la novela y el drama gótico es el estudio que hace Roas, en el siguiente apartado del libro, de la polémica entre la utilización del terror en la literatura y el empleo en la misma del horror. Indica Roas que en las preceptivas neoclásicas el terror es un sentimiento conveniente en la tragedia clásica, para, al unísono con la compasión, conseguir la purgación de las pasiones del espectador. Pero la pérdida del buen gusto, la presentación en escena de la violencia y otras prácticas podrían derivar ese terror hacia un sentimiento valorado como negativo por los ilustrados: el horror. Roas presenta diferentes testimonios de autores ilustrados que reprobaban la presencia del horror en la literatura y atacan a las obras y autores que lo utilizan.

El último apartado del libro, y el más extenso, es el dedicado al cuento fantástico. No en vano, según el propio autor, el relato breve fue una verdadera revolución en el XIX, y resultó particularmente adecuado para que los románticos desarrollaran su libertad creadora. Por una parte, gracias a la capacidad que este género tenía para abarcar toda clase de temas, y por otra porque sus dimensiones le hacían especialmente apropiado para su rápida publicación en revistas y periódicos y por lo tanto para su inmediata difusión. Prosigue Roas su estudio con el análisis de la aparición del término «cuento fantástico», concluyendo que la primera utilización de este término se debe a Walter Scott en una reseña crítica que hizo, en 1827, sobre varios cuentos de Hoffmann (reseña crítica bastante hostil, por cierto). Repasa, a continuación, el uso de ese apelativo en nuestro país y llama la atención sobre la confusión terminológica que a la largo del siglo XIX todavía plantea el uso de «cuento fantástico» para definir un tipo determinado de narración. A continuación, y como en ocasiones anteriores, Roas vuelve a situar a la literatura española en contacto con otras literaturas. En su propuesta de estudio del cuento fantástico español, resulta imprescindible analizar la situación de las traducciones a nuestra lengua de cuentos fantásticos de otras literaturas, para así poder tener una clara idea del conocimiento que tenían los autores españoles de la literatura fantástica que se desarrollaba más allá de nuestras fronteras. Roas repasa, sucesivamente, las traducciones de escritores británicos, alemanes, franceses y norteamericanos. Una amplia y documentada panorámica imprescindible para hacerse una idea de la presencia del género en nuestro país. Un panorama en el que se demuestra que los autores ingleses no tienen una excesiva repercusión, mientras que los franceses gozan de un amplio y generalizado éxito y en el que las literaturas de Alemania y Norteamérica son conocidas a través de unos nombres muy determinados, pero asimismo, muy relevantes. Del estudio de Roas se desprende la importancia de las traducciones que se hicieron al español de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y Washington Irving, que fueron, por el número de ediciones, los autores más populares de cuentos fantásticos traducidos a lo largo del siglo. A la hora de abordar la producción nacional de cuento fantástico, Roas, de acuerdo con el método que ha ido siguiendo a lo largo del libro, hace un estudio «in extenso», presentando al principio de su análisis narraciones que, aun no siendo declaradamente fantásticas, tienen elementos sobrenaturales o supuestamente sobrenaturales. En estas páginas en las que Roas va detallando autores que cultivaron el cuento fantástico y obras de esa tendencia, indica que fue en la revista *El Artista* (1835-1836) donde aparecieron por primera vez en España cuentos plenamente fantásticos, tras de lo cual hace un documentado repaso de las publicaciones en las que aparece, al menos, un relato fantástico. La clasificación que Roas propone de los cuentos aparecidos en esa época divide a los relatos en tres categorías: los cuentos fantásticos legendarios, los cuentos góticos y los que siguen el modelo hoffmanniano. El primer grupo es el más abundante, según indica el autor ya que la mitad de los cuentos catalogados por el autor pertenece a este grupo. Se trata de relatos que desarrollan una leyenda tradicional o que imitan esa forma. Producto de la revalorización romántica de las manifestaciones culturales tradicionales, tienen unas características determinadas, un espacio rural y una lejanía en el tiempo, con preferencia en la Edad Media. Entiende Roas que las influencias que se ejercieron en la narrativa española para decantarse por este tipo concreto de narración parten de la presencia de las novelas históricas de Scott, los relatos de Washington Irving, la novela gótica, con su tendencia a los ambientes lúgubres y macabros y la presencia de la balada y el cuento maravilloso alemán, que en

muchos casos hizo que Alemania fuera un escenario favorito para muchos autores de esta tendencia. El autor analiza un cuento aparecido en *El Artista*, «El castillo del Espectro» de Eugenio de Ochoa, como representante modelo de esta tendencia narrativa. La segunda tipología que Roas propone, el cuento «gótico», esta representada por aquellos relatos que desarrollan temas y motivos ya utilizados en la novela gótica, como la aparición fantasmal, el pacto satánico, el vampiro, la maldición, etc, a la vez que se explota lo macabro y, en ocasiones, lo morboso. Roas entiende que dentro de esa categoría cabrían varios relatos de los presentes en la *Galería fúnebre*. El último grupo de narraciones son las denominadas por Roas cuentos «hoffmannianos» (como reconoce el autor por falta de otro término mejor), y en los que encuentra las cuatro características básicas que tiene el autor alemán de abordar la narración breve: «interiorización de lo fantástico [...] realismo [...] ambientación en el mundo contemporáneo del lector [...] (y) rechazo de la atmósfera y de los motivos típicos del cuento gótico y legendario» (175). Roas reconoce que a pesar de la presencia de Hoffmann en las letras españolas del XIX, su influencia directa sobre los escritores españoles es muy escasa. Analiza los casos de Miguel de los Santos Álvarez y de Antonio Ros de Olano, concluyendo que su manera de afrontar el tema no se acerca a la de Hoffmann y considera que el cuento español más próximo a esa estética es de José Zorrilla: «La Madonna de Pablo Rubens», relato que analiza con detalle. La última parte del estudio de Roas es un recorrido por la recepción de lo fantástico en nuestro país, a través de las reacciones de los críticos españoles ante este tipo de literatura: Blanco Withe, Gil y Carrasco, Ros de Olano, Salvador Bermúdez de Castro, Fernán Caballero y Alarcón, entre otros, desfilan por las páginas de este capítulo, que lleva a cabo un útil resumen de estudios más amplios que Roas ha desarrollado con anterioridad.

El libro esta complementado por un interesante Apéndice en el que se da cuenta de las traducciones españolas de obras europeas que pertenecen o se acercan de alguna manera a lo fantástico, y que constituye en sí mismo una argumentación de peso que valida muchas de las afirmaciones del autor a lo largo del texto.

Como se indicaba al principio de la obra, se trataba de reconstruir el horizonte de expectativas de los lectores españoles en un momento en que la literatura fantástica tomó cuerpo entre nosotros y se aposentó como un elemento imprescindible de nuestro devenir literario. El autor sale triunfante de este desafío y propone a nuestra lectura una obra que debe constituir una referencia básica para posteriores estudios sobre alguno de los muchos temas que aborda y que señala, además, interesantes caminos para futuras investigaciones.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
U.N.E.D. CANTABRIA / I.E.S. ALBERTO PICO.