

Montserrat Amores y Rebeca Martín (eds.). *Estudios sobre el cuento español del siglo XIX*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2008, 301 pp.

Este libro es una brillante confirmación de que los estudios sobre el cuento español, antes pocos y esporádicos, se están convirtiendo en una ruta cada vez más frecuentada por los críticos e historiadores de la literatura. En este caso nos encontramos con las aportaciones de catorce investigadores, lo que demuestra a las claras el interés creciente que va adquiriendo este apasionante género literario en nuestros estudios críticos.

El volumen al que nos vamos a referir es fruto del trabajo de un grupo, ya veterano, el *Grupo de investigación del cuento español del Siglo XIX* (GICES XIX) que lleva ya más de diez años ahondando en la historia y crítica de la narración breve decimonónica.

Con encomiable generosidad y apertura, el libro nos ofrece las visiones y estudios no sólo de investigadores pertenecientes al grupo (Sergio Beser, Montserrat Amores, Jaume Pont, Montserrat Jofre, David Roas, Ana Casas, Rebeca Martín, Germán Cánovas, Lidia Jané), sino también de estudiosos ajenos al mismo (Enrique Rubio Cremades, Salvador García Castañeda, Enrique Miralles, Joan Oleza, Marta Giné) con lo que la visión plural y múltiple de los autores enriquece el panorama crítico.

Son mayoría los estudios (diez) que analizan autores individuales y/u obras concretas. En unos casos autores conocidos y obras de reputación, en otros autores olvidados que merecen una revisión a la vista de los estudios aquí aparecidos.

Es el caso, por ejemplo, de José Fernández Bremón, autor cuyo nombre ha suscitado últimamente cierto interés gracias a los estudios de David Roas sobre lo fantástico decimonónico, a la antología *Cuentos fantásticos en la España del realismo*, que ha editado recientemente Juan Molina Porras y un artículo de Jordi Jové en *Scriptura*. Rebeca Martín, una de las editoras, autora de un espléndido estudio sobre el tema del doble en el cuento del XIX (*La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*) y que ha editado recientemente una antología de relatos de Fernández Bremón (*Un crimen científico y otros cuentos*), pasa revista a las narraciones de este autor donde aparece la figura del científico. Martín va ejemplificando, con claridad y conocimiento, las apariciones de este personaje en los diferentes cuentos. Indica que hay una confluencia de tres elementos en la abundante presencia de sabios en las narraciones de Fernández Bremón: su afición por la narrativa de ciencia ficción y fantástica, su interés por la ciencia, que Martín ejemplifica con datos y ejemplos tomados de su actividad periodística, y su interés, quizás aún más acusado, en ese tipo de historias para lanzar mensajes de tipo político y social. Un estudio completo, ameno y profundo que invita a leer las narraciones de este autor, que sin duda aún tiene que ofrecer aún mucho por descubrir a los interesados en el cuento.

Otro autor desconocido, José Estremera, es el elegido por Sergio Beser para su contribución, que versa sobre un único cuento de este escritor, cuya obra se orientó, casi por completo al teatro. Los lectores que recuerden el espléndido estudio que dedico Beser, hace unos pocos años, al cuento *Hilda* de Eugenio de

Ochoa, no quedaran decepcionados pues Beser vuelve a ofrecernos un sólido y detenido análisis de un cuento, *Montecristo*, que juega, consciente y hábilmente, como explica el autor del artículo, con la intertextualidad con la famosa novela de Dumas. Es precisamente el conocimiento de ese libro lo que da al cuento la capacidad de sorprender y divertir al lector con la ironía que sale a relucir al final del relato y al mismo tiempo hacer que se compadezca del iluso protagonista, cuyo imaginación queda seducida por el sueño del tesoro del abate Faria.

También desconocido hasta hace muy poco era el periodista montañés Demetrio Duque y Merino, hasta que en 2005 publicó una *Antología de cuentos* Raquel Gutiérrez Sebastián, con la que dio a conocer a un escritor muy estimable. Entre esos cuentos está *El último carretero*, nostálgico retrato de un oficio llevado a la desaparición por la llegada del tren. El mismo tema es abordado por José María de Pereda, en *Cutres*. El análisis comparativo de ambos cuentos lo lleva a cabo el insigne peredista Salvador García Castañeda que contrapone el tono nostálgico con el que Duque y Merino presenta a su carretero, Neles, con la abierta ironía con que Pereda nos habla de Cutres, el protagonista que da nombre a su relato. El trabajo analiza ambos cuentos con la claridad y habilidad habituales en García Castañeda y se detiene especialmente en el hecho de la reacción de ambos autores a la llegada del tren, auténtico protagonista de los cuentos para García Castañeda, por lo que dedica unas pocas, pero imprescindibles páginas para situar los hechos históricos que originan ambos relatos.

Víctor Balaguer ha despertado atención en los últimos tiempos, pero no especialmente su narración breve, a pesar de ser un género que Balaguer cultivó a lo largo de toda su vida. De ahí el interés del estudio de Germán Cánovas, que a través del análisis de las leyendas de Balaguer, ejemplifica el mantenimiento en Cataluña de un romanticismo de tinte historicista y tradicionalista. Cánovas, mediante un recorrido cronológico por la sucesivas obras de Balaguer en el campo de la narración breve, se centra en la importancia que tiene para el escritor catalán el marco geográfico en el que se sitúa la acción; el hecho del viaje, la excursión y el paso por los pueblos donde ocurren las leyendas por el autor/narrador de los cuentos. Se trata de una relación de la leyenda con la tierra y con la historia, cara desde luego, a todos los autores que hunden su actividad literaria en el romanticismo histórico y tradicionalista. Balaguer, nos dice Cánovas, nunca renuncia a esa relación de leyenda y marco, de manera que los cuentos escritos en sus últimos años de vida adquieren un tono elegíaco, por la pérdida de los lugares que en su juventud eran la fuente de las historias, lugares que al final de su tiempo sólo puede recuperar en el recuerdo.

La relación entre cuento y región es estudiada por Enrique Miralles. Miralles ya se ha interesado en otros trabajos por el tema de la existencia de una literatura de tipo regional, más allá de la narrativa de Pereda y de los novelistas que siguen sus moldes. En otro lugar la novela histórica regional y aquí el cuento regional. Entiende Miralles que este tipo de cuento ha de ser definido, establecidas sus características principales, y de establecerse un *corpus* de este tipo de narraciones. A lo largo del XIX Miralles entiende que se puede dividir la producción de narraciones breves en, por un lado, la *leyenda regionalista*, y, por otro, el *cuento regional*.

La primeras, las leyendas, producto narrativo del romanticismo, llevan unas marcas locales destinadas a imprimir en el texto un concepto identitario de un territorio o país, relacionando la leyenda con el paisaje (como antes había explicado Germán Cánovas en el caso de Víctor Balaguer), con las costumbres y con la historia. Es así que conocerlas, transmitir las y escribirlas se entiende, por parte de sus autores, como una obligación patriótica. Los segundos, los cuentos, ya desarrollados en época realista, sin renunciar al amor a la tierra natal, presentan una visión más real, muchas veces cruda y crítica, muy diferente de la visión romántica tradicionalista. Miralles va estudiando las características de ambos grupos, apoyado en un abundante *corpus*, tanto de las leyendas como de los cuentos, lo que da una encomiable solidez a un trabajo del cual puede esperarse aún desarrollo más amplio.

La obra de uno de los mejores cuentistas de nuestra literatura, Pedro Antonio de Alarcón, es el trabajo que se inserta en estas páginas de la pluma de Enrique Rubio Cremades. Se acerca Rubio a un problema de clasificación de las obras breves de Alarcón, su división en cuentos y artículos de costumbres con el aval de ser uno de nuestros máximos especialistas tanto en el género costumbrista como en la narrativa decimonónica. Como expone en las sustanciosas páginas iniciales de su artículo, la diferencia entre ambos escritos es difícil de establecer, difícil de definir y difícil de aplicar. Y un buen ejemplo de ello son las obras del propio Alarcón, y las vacilaciones que el mismo autor hace patentes al definir, y clasificar sus propias obras, como ejemplifica Rubio Cremades en los muchos apelativos que dio el autor a su obra maestra, *El sombrero de tres picos*, «como si no estuviera muy seguro», dice Rubio, «a que género debía adscribir su obra». Rubio va estudiando estas vacilaciones de Alarcón, a través de la *Historia de mis libros*, y de los criterios de agrupamiento de Alarcón para sus relatos. El hecho de que las sucesivas ediciones de las obras de Alarcón cambien los agrupamientos y de que la primera edición de su colección costumbrista, *Cosas que fueron*, sufriera, en palabras de Rubio Cremades, una «poda radical», acentúa aún más estas dificultades. Prosigue el artículo examinando una serie de obras del autor de difícil clasificación y que fueron incluidas por el autor en diferentes series de sus obras con criterios, como indica Rubio, harto subjetivos y muchas veces confusos para el lector. Cierra el profesor alicantino su trabajo con un párrafo final acerca de las diferencias y concomitancias entre el cuadro de costumbres y otros géneros, que por su longitud no podemos reproducir aquí, pero que encierra toda una doctrina imprescindible sobre el tema, emitida por quien más sabiamente puede hacerlo.

De la importancia de la actividad cuentística de Alarcón da idea el hecho de que en este volumen se le dediquen dos artículos. El segundo de ellos es obra de Montserrat Jofre, que nos ofrece el estudio de un clásico, entre los clásicos, de los relatos decimonónicos: *El Clavo*. Jofre analiza los cambios que en las sucesivas ediciones hace Alarcón de sus obras, sitúa la primera edición de la misma en el ambiente vital, y cultural del Alarcón de 1853-1854, llamando la atención sobre elementos del relato que luego van a, en sucesivas ediciones, desaparecer, atenuarse o aumentarse. Para Jofre, *El Clavo* en su versión de 1854, es una obra plenamente romántica: amores imposibles, presencia de la música y del teatro, etc. Precisamente

la presencia de los elementos musicales en el relato de 1854 y de la obra juvenil de Alarcón es la base del estudio de Jofre.

Montserrat Amores, que comparte con Rebeca Marín las tareas de edición del libro, analiza la presencia de la ambientación oriental en los relatos maravillosos de dos autores tan próximos, y al mismo tiempo tan distintos como son Serafín Estébanez Calderón, *El Solitario*, y Juan Valera. De Estébanez Calderón se detiene Amores en *El Collar de Perlas*, relato en que, pese a encuadrarse en la modalidad de la fantasía, concurren muy pocos elementos de lo propiamente fantástico, mientras que su autor usa con abundancia y habilidad el humor, la hipérbole y el extrañamiento espacial. Repasa con detenimiento Amores el recurso del humor del relato, revelando con destreza y capacidad crítica sobresaliente diferentes elementos y episodios en los que el buen hacer de *El Solitario* da su configuración, única y original, a *El Collar de Perlas*. En la segunda parte del artículo, Amores se detiene en dos cuentos de Juan Valera, *El Pájaro Verde* y *La Buena Fama*, de los que destaca, ante todo, la reelaboración autoral. Se trata de dos cuentos de origen folklórico a los que el autor ha dado su personal sello en el que se mezcla el humor, la ironía y las referencias cultas. Concluye su artículo Amores indicando que si bien ambos autores, amigos y corresponsales, confluyen en ser los que con más frecuencia y ahínco cultivan el orientalismo en el XIX, el origen de este orientalismo es sustancialmente distinto en ambos, casticista en *El Solitario*, europeísta en el autor de *Pepita Jiménez*. Diferencia capital en cuanto a dos autores que representan dos momentos diferentes en cuanto al concepto de la literatura en nuestro siglo XIX.

Otros dos autores clásicos de nuestra literatura, Mariano José de Larra y Gustavo Adolfo Bécquer centran el trabajo de Joan Oleza. Comienza el catedrático de Valencia centrando el tema que va a tratar: los llamados relatos de autoficción, en los que la experiencia personal del autor es trasformada en materia literaria, con algún elemento de invención pero sometida a procedimientos literarios ficcionalizadores. Esa, que llama Oleza, «audaz experimentación», desarrollada en el siglo XX, se ha convertido ya en una poderosa corriente literaria. Oleza rastrea los orígenes de este tipo de narración en el siglo XIX y tras una breve mención a «La Leva» de Pereda analiza, desde la perspectiva del relato de autoficción, dos textos señeros de nuestra literatura: «La nochebuena de 1836» y «Tres fechas». El recorrido por estos dos textos, revelando en ellos los elementos que el investigador ha expuesto al principio de su artículo es una brillante demostración de la categoría de Oleza como crítico literario y una apasionante lectura, digna de figurar al lado de los textos que analiza.

Antonio Ros de Olano, «uno de los escritores más singulares de la literatura española del siglo XIX» como nos dice el autor del artículo a él consagrado, es estudiado por Jaume Pont. Ros ha sido objeto en los últimos tiempos de varias aproximaciones críticas, de Enric Cassany, de David Roas y del propio Pont, que en esta ocasión se adentra en un terreno complejo y difícil, buscando la poética que está en la base de los relatos de Ros, tantas veces calificados de absurdos. Pont parte de una cita de Menéndez Pelayo en la que se describe la prosa de Ros para determinar que las características de esa prosa parten de un proyecto narrativo de suma coherencia. Es la tensión entre el «ser» y el «querer ser» que en el

romanticismo origina la ironía romántica, la «bufonería trascendental» en palabras de F. Schlegel que Pont cita. Pont define este plan narrativo de Ros de Olano como «Poética de lo grotesco» y hace un sugerente análisis de la producción narrativa del autor. Desde los elementos más etimológicos de lo grotesco: la gruta con referente de lo que permanece oculto frente a lo visible, pasando por la ironía y el humor como elemento fundamental, así como los quiebros y juegos lingüísticos, todo ello confluye en los *Cuentos estrambóticos* para los que Pont acuña el concepto de «libro híbrido», libro en el que, al abrigo de la digresión romántica, cabe de todo y de cualquier manera para abundar en esa dimensión de lo grotesco que es la clave la creatividad de un autor de, como dice Pont, «desengañada actitud autorial» y «conciente distancia ante la recepción crítica».

Lo grotesco, que ya hemos visto aparecer en el artículo de Jaume Pont, regresa en la colaboración de David Roas que se acerca a esta modalidad en los cuentos de finales del XIX. Con su habitual claridad expositiva, Roas sitúa, al principio de su estudio, lo grotesco como la combinación del lo humorístico y lo terrible. Combinación que presenta al lector una imagen distorsionada de la realidad, desde la consabida visión carnavalesca del mundo al revés, hasta la representación del caos como la imagen más fiel del mundo en el que vivimos. En la evolución de esta fórmula Roas encuentra una sustancial diferencia entre lo grotesco hasta el XVIII, en que domina lo humorístico, pues lo terrible es visto como deformidad, campo, por tanto, de la sátira y de la parodia; y lo grotesco a partir del XIX en el que lo terrible pasa a primer plano, como representación del sin sentido y absurdo del mundo, sin renunciar en ningún momento a la dimensión humorística, pues lo grotesco, nos recuerda Roas, siempre necesita la permanencia de las dos vertientes juntas, por más que en diferentes momentos y obras una pueda predominar sobre la otra. A partir de esa caracterización el artículo de Roas se detiene en tres cuentos que pueden ejemplificar lo «seudofantástico grotesco», representaciones de lo grotesco moderno: «Miguel Ángel, el hombre de dos cabezas» de José Fernández Bremón (relato que ya había aparecido en el artículo de Rebeca Martín), «¿Dónde está mi cabeza?» de Pérez Galdós y «Mi entierro» de Clarín, pero no limitándose a esos textos, sino llevando a cabo, como los lectores de Roas están acostumbrados, un brillante ejercicio de literatura comparada que sitúa estos cuentos grotescos españoles dentro de una corriente europea.

En el tránsito del XIX al XX, en ese fin de siglo que ha dado tanto que hablar y que escribir, se sitúan los cuentos de Salvador Rueda, que es el tema que nos presenta Ana Casas en su trabajo. Recuerda Casas al principio del mismo las diferentes posturas críticas sobre el modernismo o no de Rueda, y la actitud personal del propio autor que se declara antimodernista ya en los límites del siglo. Ahora bien, los cinco libros de relatos de Rueda, que son los que Casas estudia en el artículo son anteriores a 1893 y por lo tanto están dentro del momento en el que Rueda se entra a una tarea de renovación y cambio. Casas distingue tres grupos de relatos: los cuentos costumbristas, los líricos y los fantásticos. En cuanto a los primeros cabe decir que Rueda alterna la composición de cuadros de costumbres en su sentido más tradicional con otros escritos en los que la trama narrativa adquiere más consistencia y da calidad al texto de cuento. Indica Casas que las temáticas de

Rueda son ciertamente tradicionalistas y que lo más innovador de su obra narrativa es el tratamiento del lenguaje, al tiempo que señala que uno de los elementos básicos de sus cuentos costumbristas, o, por mejor decir, el elemento fundamental es la celebración panteísta de la naturaleza, la relación de la misma con los personajes y la idealización de la naturaleza andaluza. En varias ocasiones en los cuentos de tipo costumbrista hay amplios fragmentos en los que la descripción de los personajes o de la naturaleza se detienen en efusiones de tipo lírico, lo que lleva al segundo tipo de relatos que antes mencionaba Casas, aunque son escasos aquellos relatos en los que Rueda va más allá de su territorio costumbrista. Cultiva también Rueda el cuento fantástico y aunque, cediendo al cientificismo entonces en boga, hizo alguna tentativa en ese aspecto, lo cierto es que se encuentra más a sus anchas en la vertiente tradicional del relato fantástico romántico, la que entronca con lo legendario y lo gótico. No deja de indicar Casas que a pesar del interés que Rueda manifiesta por la renovación lingüística en sus cuentos, está muy lejos de aprovechar las oportunidades que para el relato fantástico ofrecen el simbolismo y el impresionismo.

Sobre otra vertiente del relato breve decimonónico, en este caso las traducciones, versa el artículo de Marta Giné, que se centra en las traducciones de relatos fantásticos franceses, desde Cazotte y su *Diablo enamorado*. Anota Giné la ausencia de relatos traducidos de Nerval, de Villiers de L'isle y de Lautremont y la muy escasa presencia de Maupassant, para centrarse en los autores más concidos en España. Un autor de considerable éxito en nuestro país, si no el que más, fue Charles Nodier, cuyo título más sonado en España es «Inés de las Sierras», éxito que en buena parte es causado, opina Giné, por su ambientación española, aunque también son conocidos otros relatos como «Smarra», o lo de tipo tradicional como la «Leyenda de Sor Beatriz». Son también abundantes las traducciones de cuentos fantásticos de Balzac, tras cuyo análisis Giné concluye que, como en el caso de Nodier, son más frecuentes las traducciones de cuentos que encajan bien dentro de la ortodoxia católica. Por esa misma razón, entiende que Nodier y Balzac son más populares en España, en este campo, que autores más descreídos y subversivos como Merimeé y Gautier. De Merimeé afirma Giné que sus relatos fantásticos no gustaron en España hasta el siglo XX, mientras que de Gautier se traducen los cuentos fantásticos que tienen más relación con lo sobrenatural, desde una perspectiva más ortodoxa.

Cierra el libro una exhaustiva y minuciosa bibliografía sobre el cuento español del siglo XIX, recopilada por Lidia Jané, que con sus trescientas noventa y ocho entradas es la mejor prueba de que el interés sobre el cuento español, del XIX en este caso, se mantiene y está dando lugar cada vez a más y mejores estudios. Y la mejor representación de lo que afirmo es, sin duda, este libro.

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNED CANTABRIA / IES ALBERTO PICO