

## LO MARAVILLOSO Y LO FANTÁSTICO FRENTE A LA HEGEMONÍA REALISTA: LAS FORMAS NO MIMÉTICAS EN LOS CUENTISTAS DEL MEDIOSIGLO (AÑOS 50 Y 60)

Ana CASAS

Departamento de Filología Española  
Universidad Autónoma de Barcelona  
08193 Bellaterra. Barcelona  
ana.casasjanices@gmail.com

EL PANORAMA LITERARIO DE LA ESPAÑA DE LOS 50 está indefectiblemente marcado por la irrupción en el mundo de las letras de la generación del Mediosiglo. Como indica una de sus integrantes, Josefina Rodríguez, los miembros de dicha promoción de escritores comparten el haber nacido “entre 1925 y 1928 o poco más” y haber sufrido el impacto de la guerra civil cuando “teníamos 8, 9, 10, 11 años; la edad de la infancia consciente” (9). Pero sobre todo los singulariza el hecho de haber experimentado la toma de conciencia que, de forma gradual, los distancia de los valores vigentes y los hace evolucionar desde el llamado falangismo de izquierdas hacia posturas que, en ocasiones, devienen claramente antifranquistas. De ese modo, el citado proceso ideológico desemboca en el inconformismo ante la vida política, cultural y social del país que, con frecuencia, aparece reflejado en las obras de estos autores. Su voluntad de ruptura con la generación anterior, así como la necesidad de encontrar referentes propios, tiene también su correlato formal en la adopción del cuento como género “distintivo de la literatura joven” (Sanz Villanueva 1991, 19),<sup>1</sup> probablemente porque, como apunta Óscar Barrero, en los 50 el relato breve “era el medio ideal para aproximarse a la realidad de lo cotidiano”. “Si la vida diaria se compone de múltiples fragmentos de insignificancia –anota el crítico–, nada mejor que desintegrarla para extraer de ella literatura realista” (122).

Por esta razón, muchos de los escritores del Mediosiglo convierten la realidad del momento en el trasunto literario de sus relatos y hacen del cuento el medio de expresión propicio a través del cual denunciar –de manera implícita o explícita– los aspectos negativos de la sociedad a la que el artista pertenece.

La posición preponderante del realismo en la narrativa española de posguerra se inserta, pues, en este contexto. Pero preponderante no significa única. El matiz tiene que ver con la continuidad de las formas no miméticas a lo largo de todo el siglo xx, pues, con mayor o menor éxito, su cultivo pervive tras la ruptura que supone el año 1936 y las difíciles circunstancias históricas de la época, en apariencia más propicias al testimonio y la denuncia social que otros momentos de nuestra historia literaria (ver Roas y Casas). De este modo, la tradición que, desde las últimas décadas del siglo xix hasta la guerra civil, vincula parte de la producción del cuento español a lo fantástico y maravilloso<sup>2</sup> sigue dando sus frutos; así lo atestiguan algunas de las obras de Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Pío Baroja, Miguel de Unamuno, Ramón M.<sup>a</sup> del Valle-Inclán, Emilio Carrere o Eduardo Zamacois. Se trata, además, de una tradición que no se interrumpe después de la guerra, como ponen de relieve, en los 40, las narraciones de Wenceslao Fernández Flórez y José María Castroviejo, autores de la novela *El bosque animado* (1943) y la colección de prosas y versos *Los paisajes iluminados* (1945), respectivamente, o los cuentos de Álvaro Cunqueiro y Gonzalo Torrente Ballester, aparecidos en distintas revistas de la época y recogidos más tarde en los volúmenes *Flores del año mil y pico de ave* (1968), del primero, y *Las sombras recobradas* (1979), del segundo.

En buena medida esta situación se prolonga a lo largo de la década de los 50, periodo en el que la práctica de lo maravilloso goza de cierto éxito gracias al interés de algunos escritores: el ya citado Álvaro Cunqueiro, cuyas novelas recrean el mundo clásico, el ciclo artúrico y los mitos celtas (*El caballero, la muerte y el diablo*, 1956; *Merlín y familia*, 1957 –versión castellana a cargo del propio autor de *Merlín e familia*, 1955– y *Las crónicas del Sochantre*, 1959, con la que gana el premio de la Crítica); Joan Perucho, autor que siempre ha manifestado una evidente atracción por lo fantástico y maravilloso desde la publicación en catalán de su relato “Amb la tècnica de Lovecraft” (1956) y la novela *Llibre de caballeries* (1957); José María Gironella, que orienta su narrativa breve hacia lo alegórico y lo maravilloso cristiano en los cuentos incluidos en *Los fantasmas de mi cerebro* (1958) y, luego, en *Todos somos fugitivos* (1961); Camilo José Cela, que también publica algunos relatos de base legendaria, recogidos en *Baraja de invenciones* (1953); y, por último, Vicente Risco, autor de *La puerta de paja* (1953), narración dominada por la magia y lo maravilloso, elementos que ya aparecen en obras anteriores escritas en gallego, como *Do caso que lle acontecéu ao Doctor Alveiros* (1919) y *O lobo de xente* (1925).

Por otra parte, no son pocos los narradores que, por esos años, indagan en la distorsión de lo real a través de lo absurdo, por ejemplo, Carlos Edmundo

de Ory, José Luis Sampedro, Francisco Fernández-Santos, Miguel Buñuel o Gonzalo Fortea, en cuyos cuentos resuena el nombre de Franz Kafka, de influencia tan decisiva en la literatura española de posguerra (ver Calvo Carilla 81). Consecuencia de esta afinidad no es extraño que en un mismo volumen convivan textos fantásticos y absurdos, como demuestran dos importantes libros de la época: *Esas sombras del trasmundo* (1957), de Luis Romero, y *Smith y Ramírez, S.A.* (1957), de Alonso Zamora Vicente.

En las décadas de los 50 y 60, la generación del Mediosiglo no es del todo ajena a las tendencias enumeradas hasta ahora, y que durante esos años eran cultivadas por escritores de mayor edad. Efectivamente, si bien los jóvenes autores suelen practicar un tipo de literatura testimonial, de expresión mimética, la actitud de algunos de ellos no es excluyente respecto a lo fantástico, no al menos dentro del grupo llamado neorrealista. Ello explica que dos de los textos inaugurales de *Revista Española* (1953-1955), publicación defensora de los postulados estéticos del neorrealismo literario, fueran “Totó el bueno”, de Cesare Zavattini (en el que se basa la película italiana *Milagro en Milán*), y “Maese Miserias”, de Truman Capote –en la traducción de Rafael Sánchez Ferlosio y Josefina Rodríguez respectivamente–, siendo el primero de ellos un relato maravilloso y el segundo fantástico. Es evidente que la presencia de estas narraciones en la revista no es azarosa, ya que ambas inspiran algunos motivos recurrentes en la obra del grupo, en especial la oposición realidad-imaginación que escinde a los personajes. Como la víctima del ladrón de sueños, en “Maese Miserias”, tampoco los protagonistas de muchos de los cuentos de Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos o Carmen Martín Gaité, por ejemplo, son capaces de imponer sus deseos a las circunstancias o de subvertir el orden establecido; a cambio, su facultad de ensoñación les permite, como a Totó, escapar de la vida cotidiana y procurarse otra realidad mitificada, más universal, que trasciende la de la existencia humana.

Sin embargo, esta temática acostumbra a desarrollarse dentro de los márgenes del realismo literario, pues, aunque es habitual que los personajes hagan uso de su imaginación con el objeto de evadirse, no pueden modificar el presente ingrato. Sólo en algunos casos, su idealismo se materializa de modo que la narración ingresa en el ámbito de lo maravilloso y lo alegórico. En esta dirección se orienta la novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951) de Rafael Sánchez Ferlosio, y, en lo que respecta al cuento, buena parte de la producción de Ana María Matute y, en menor medida, de Medardo Fraile, autores que, pese a situarse en las coordenadas del neorrealismo literario, dan preeminencia, antes que a la crítica social, a las cuestiones de orden humano. Tal vez por este motivo, muestran una mayor propensión a la abstracción simbólica que sus compañeros de promoción, a los cuales

mueve el deseo de abordar temas de alcance general, como la incomunicación, la soledad o la muerte, pero también la necesidad de ofrecer un testimonio desmitificador, “realista”, del mundo circundante.

En cuanto a los relatos de Ana María Matute, éstos se interesan de manera particular en la indefensión existencial del individuo a través del retrato de la infancia desvalida y lo hacen conectando con lo maravilloso.<sup>3</sup> Los protagonistas de sus cuentos son, en efecto, niños solitarios y tristes, incapaces de adaptarse a su entorno, razón por la que se niegan a integrar el universo de los adultos. Consecuencia de su rechazo, encuentran amparo en la imaginación y la fantasía, pues, como ha señalado la autora, la felicidad consiste en “refugiarse en el sueño. En negar la realidad que nos hace tanto daño” (Redondo Goicoechea 69). Por eso, los niños que pueblan estos relatos incorporan elementos mágicos a su experiencia de la vida –ven lo que los adultos no son capaces de percibir–, aunque, lamentablemente, su éxito, que consiste en trascender la realidad chata y mediocre, resulta siempre momentáneo. Como advierte Margaret E. W. Jones,

The children follow a specific pattern: they are solitary, misunderstood creatures lost in a hostile world of adults. Innocence and imagination help them to scape reality into a partially or totally fantastic world. The author's obviously pessimistic outlook, however, does not permit the child to remain in this state: the inevitable intrusion of reality destroys his world. Childhood must end, with death or with maturity. The loss of childhood is irrevocable; the character must begin life anew, completely cut off from his former state. (55)

De este modo, los niños de Ana María Matute acaban renunciando a la imaginación y la fantasía cuando llega el momento de entrar en la edad adulta. Le sucede a Ivo, el protagonista de “La razón” –recogido en *Tres y un sueño* (1961)–, niño excepcional, capaz de ver trasgos, elfos, geniecillos del fuego y duendes domésticos, habitantes invisibles de los bosques y las granjas, criaturas en peligro de extinción si los hombres dejan definitivamente de creer en ellas. Tano, el gnomo que vive oculto en el baúl de Ivo, lo conduce a un mundo de magia y maravilla; pero, más tarde, cuando el joven regresa a la realidad de los hombres, es ya incapaz de adaptarse a ésta. Temiendo entonces por la vida del muchacho, el gnomo le quita las gotas que la luna había puesto en sus ojos al nacer. El resultado es que Ivo se hace adulto: pide trabajo en la alquería, se corta el pelo y decide comprarse unos pantalones largos.

Por lo tanto, los momentos de plenitud –posibles a través de la imaginación– no tienen continuidad. Sólo se cumplen en la muerte, como ocurre en la mayoría de los microrrelatos de *Los niños tontos* (1956). Así, “La niña fea” es rechazada en el colegio por sus compañeras hasta el día en que muere y

adquiere la belleza que en vida le fue negada; en la tumba de “El negrito de los ojos azules”, olvidado de todos y ciego, florecen “dos miosotis gemelos en la tierra roja” (Matute 1997, 22); “El niño del cazador”, una vez muerto, es capaz de capturar “todas las estrellas de la noche, las alondras blancas, las liebres azules, las palomas verdes, las hojas doradas y el viento puntiagudo”, e igualmente “el miedo, el frío, la oscuridad” (65-66); a la protagonista de “Polvo de carbón” la encuentran en el fondo del pozo abrazada a la luna, etc. Todos ellos quedan fijados para siempre en la infancia, pues mueren siendo niños, como también le sucede a Perico, el protagonista de “La isla” –de *Tres y un sueño* (1961)–, que nunca se hace mayor porque no actúa como los otros niños, que “hablan de su isla” pero “luego crecen” (Matute 1999, 70). Él, en cambio, se queda en ella para toda la eternidad.

Además de estas opciones, queda una tercera (perserverar en ese mundo de imaginación más allá de la infancia), aunque, como señala Alicia Redondo Goicoechea, “cualquier intento de salir de estas dos posibilidades –perder la fantasía o la vida– sólo conduce a generar monstruos como la niña mala de «La oveja negra», que es niña y adulta a la vez” (36), pues, aunque se niega a crecer por dentro, lo hace por fuera, cosa que resulta grotesca y convierte al personaje en “el ejemplo de lo que no debe ser” (Matute 1999, 155).<sup>4</sup> Por eso, su alucinante viaje en busca del muñeco Tombuctú simboliza la imposibilidad de prolongar el tiempo de la infancia.

En los relatos de Ana María Matute, los adolescentes también se defienden de la realidad a través de la imaginación. En su mayoría son “muchachos crecidos” que habitan la “triste zona” donde no se es niño, pero tampoco se es todavía un hombre,<sup>5</sup> como le ocurre a Damián, en “El perro perdido” –*Historias de la Artámila* (1961)–, que sana de su enfermedad gracias al amor de un perro. No obstante, es en *Algunos muchachos* (1968), probablemente el libro de relatos más complejo de Ana María Matute, donde esta temática alcanza mayor desarrollo. En “No tocar”, por ejemplo, la voracidad de Claudia –que consume todo en la vida como si de comida se tratara: también los afectos y los amores–, su absoluta indiferencia, hacen de ella una joven de una inocencia tan perfecta como destructora. De ahí que, al final del relato, su recién estrenado marido la vea en medio de la selva congoleña transformada en “un poste, pintarrajeado, quemado por el sol y la lluvia, clavado en el centro de la tierra”, símbolo de la diosa devoradora de hombres a la que una extraña tribu rinde pleitesía (Matute 1998, 111). En “El rey de los zennos” es Ferbe quien resulta peligroso para quienes le rodean, pues su extrema inocencia causa todo tipo de desgracias en la isla donde vive y en la que reaparece periódicamente después de cada una de sus muertes. De este modo, ambos personajes padecen la dualidad insostenible que consiste en ser inocente y culpable al mismo tiempo, como insostenible es

también dilatar la triste zona de los adolescentes, preservarlos de la desilusión y la desesperanza que conlleva la edad adulta.

La visión fatalista de Ana María Matute contrasta con el ternurismo de Medardo Fraile. De hecho, la actitud de éste lo aleja del resto de sus compañeros de promoción, pues, aunque, como ellos, se interesa por la vida vulgar de los hombres vulgares, en sus relatos siempre hay un hueco para la belleza. De esta manera, la poetización de lo real deriva en ocasiones en lo maravilloso, confiriendo a la narración una dimensión simbólica gracias a la cual la ilusión acaba imponiéndose a la desesperanza. Ocurre así incluso en aquellas narraciones, donde, como en “Una camisa” –*Cuentos con algún amor* (1954)–, el desenlace acaba con la muerte del protagonista; aquí, el melancólico pescador que sale a trabajar todos los días con la camisa a cuadros que una vez compró en Dover y que tanto gustaba a Maureen, la chica de la que se enamoró y tuvo que abandonar a su vuelta a España. La prenda, por tanto, es el único recuerdo de ese amor y sin él, la vida del pescador no tiene sentido. Por eso, el día que sale a trabajar sin llevarla puesta, la camisa, que queda tendida en la casa, se mueve extrañamente agitada por el viento en el mismo momento en que él muere ahogado en el mar.

Mayor optimismo rezuman “Un juego de niñas” –*Cuentos con algún amor* (1954)– y “El preso” –*A la luz cambian las cosas* (1959)–. El primero narra la historia de dos hermanas, Flora y Martita, las cuales deciden agrandar la lámpara de araña que preside el salón, añadirle brazos y bombillas, para evitar la falta de nitidez que cobran los objetos cuando las personas van cumpliendo años. Así, “mostraban el más noble deseo de las mujeres: ser jóvenes siempre, llenarse de luz, borrar el tiempo”. Finalmente, cuando muere Flora, ya muy anciana, su cuerpo reverbera “en la oscuridad como la luciérnaga hembra por las noches” durante casi tres meses. Y, cuando le llega el turno a la hermana, de ésta sale una “luz rosa, amarilla o verde, como si a última hora fuese el cuerpo dormido de Martita una graciosa fuente de ilusionismo” (129).

Jeremías, el protagonista de “El preso”, es otro de los personajes capaz de trascender la realidad gracias a su imaginación. En la cárcel, su deseo de libertad se materializa simbólicamente en el pájaro que se posa en su ventana y que tanto se le parece, pues su plumaje, a rayas grises y blancas, recuerda el uniforme de los presos: “Vio que los barrotes del ventano eran mayores que él y comenzaron a mirarse, a la misma altura, el hombre y el pájaro. La pajarita, con ademanes tajantes, invitaba a Jeremías a hacer su primer vuelo. Porque él se había convertido en un pájaro gemelo a ella. Y Jeremías voló, en efecto, porque ya era un pájaro” (152).

De lo dicho hasta ahora puede deducirse que en casi todas las obras de Ana María Matute y Medardo Fraile comentadas aquí, la combinación de

fantasía y realidad desemboca en el ámbito de lo alegórico. Es decir, carecen de intención transgresora y, por lo tanto, no generan efecto fantástico alguno. No ocurre así (o no del todo) en algunos textos de Carmen Martín Gaité, quien, si bien suele ceñir sus relatos dentro del realismo mimético, a veces indaga en las posibilidades que ofrecen otras expresiones como lo absurdo y lo fantástico. Muy influida por Kafka, ya en su primera obra *El balneario* (1955), con la que un año antes había ganado el Premio Café Gijón de novela corta, domina la ambientación pesadillesca, la presencia de lo ominoso, aunque sólo durante la primera parte, pues en la segunda descubrimos que todo ha sido un sueño de la protagonista, la aburrida señorita Matilde. De este modo, la racionalización de los acontecimientos deshace la ambigüedad e impide completar el efecto fantástico.

Algunos años más tarde, Martín Gaité escribe “La mujer de cera” –incluido en *Las ataduras* (1960)– cuento en el que vuelve a distanciarse del realismo al uso, al narrar el extraño encuentro entre Pedro, un hombre acosado por un agudo sentimiento de culpabilidad a causa de sus desavenencias conyugales, y una extraña mujer, vieja y desarrapada, que lleva un niño muerto en brazos, y parece perseguirlo a todas partes. Entre la atracción y la repulsión, Pedro teme sobre todo los ojos de la mujer, “negros, atrocemente grandes”, que parecen gritar (Martín Gaité 1997, 384). Finalmente, después de haberse topado con ella en el metro y en el portal de su casa, acaba viéndola en su propio vestíbulo, convertida en una mujer de cera. La desaparición de la visión horrorosa coincide con la vuelta de Marcela, la esposa de Pedro, que por unas horas lo había abandonado. Así, parece reforzarse el sentido, de nuevo más alegórico que fantástico del cuento, pues la mujer de cera se convierte en una proyección de la angustia del hombre, probablemente ligada, además de al mal entendimiento de la pareja, al aborto que tiempo atrás había padecido Marcela (ver de la Puente Samaniego 160-61).

Frente a los neorrealistas, los realistas sociales se muestran más reacios a incluir en sus obras otras manifestaciones más allá de la puramente mimética. Preocupados por establecer las bases para un compromiso intelectual entre el artista y la sociedad a la que éste pertenece, expresan dicha relación a través de la literatura realista, identificando otras concepciones artísticas –especialmente la fantástica– con el escapismo y el arte de evasión. Desde esta óptica, los defensores del realismo social estaban convencidos –al menos así fue durante un tiempo– de que lo social era una categoría superior a lo artístico y que la misión del intelectual era hacer equivalentes realidad y obra. De este modo, durante los años más intensos de dicha tendencia (es decir, entre 1958 y 1963), la literatura no mimética fue rechazada –esta vez más que nunca– por la mayoría de escritores y críticos.

No obstante, algunos narradores afines al arte social se distancian de sus postulados teóricos más restrictivos. Es el caso de Juan Eduardo Zúñiga (1929) y Alfonso Sastre (1926), pues introducen en sus obras lo alegórico-simbólico y lo fantástico, teniendo por objeto no el alejamiento de lo real, sino todo lo contrario: la intensificación del mensaje de denuncia. Así, los cuentos de Zúñiga –publicados en distintas revistas de la época y muchos de ellos todavía inéditos en libro–, plasman las preocupaciones habituales del realismo social a través de la alegoría. En “Jazz session” (1958), por ejemplo, la denuncia de la injusticia centra el relato: los asistentes a un concierto no pueden evadirse a través de la música como desean porque la presencia de uno de los camareros perturba su tranquilidad. El hombre –“un joven emigrante que no entendía de jazz, pero que era amigo de los negros, tan parecidos a él”– borra en los demás “toda posibilidad de recuperar los sueños” y hace que, a su alrededor, sólo haya “tristeza y ceniza” (29). Sus ojos son ventanas a las que asoman las cabezas de los campesinos, como ventanas son también los ojos del trompetista negro tras los cuales puede verse a cientos de recolectores en un cafetal. De esta manera, la situación del campo español aparece identificada con la esclavitud de los negros americanos.

En “El festín y la lluvia” (1958) y “Agonía bajo el manto de oro” (1959), la aparición del elemento extraordinario también fomenta la evasión simbólica de la realidad. En el primero, los términos del título expresan la antítesis que opone lo social a lo natural, quedando identificado “el festín” con las reglas constreñidoras impuestas por la sociedad, y “la lluvia” con el auténtico principio organizador de la existencia humana, aquél que permite al individuo liberarse de los condicionantes externos que lo oprimen. De ahí que, al mismo tiempo que el río se desborda, la mujer abandone la reunión donde los presentes mantienen conversaciones faltas de interés, salga de la casa y se una definitivamente a esa naturaleza, tan incontenible como su libertad interior. Igualmente, en “Agonía bajo el manto de oro” se incrementan los recursos del absurdo, quedando cifrada la voluntad crítica en la futilidad de lo material y la ausencia de solidaridad entre los hombres –la agonía de la anciana cuya avaricia no sacian las riquezas que sus visitantes le ofrecen–, en contraposición a la esencia de la vida, metaforizada de nuevo en el elemento natural –la noche y las estrellas, en las que piensa el joven estudiante que ha presenciado la escena–.

Teniendo en cuenta el antecedente de Zúñiga, sorprende menos que Alfonso Sastre, uno de los grandes defensores del realismo social, publicara en 1964 una obra tan alejada del testimonialismo mimético como es *Las noches lúgubres*. Dicho volumen de relatos combina lo fantástico, lo macabro, lo absurdo, lo alegórico e incluso lo humorístico, con el objeto de inquietar



al lector, pero también de llevar a cabo la crítica social y política a la que este escritor no ha renunciado en ningún momento.<sup>6</sup> Es más, como él mismo da a entender en las páginas que prologan la primera edición de *Las noches lúgubres*, lo fantástico sirve de indagación de lo real, pues concibe su libro como “un experimento en torno al realismo en la literatura –un intento, diríamos, de determinar el techo de la imaginación dialéctica: o el umbral, por decirlo así, de la fantasía pura– y fundamentalmente una exploración en cierta realidad: el terror”. Con esa intención –sigue afirmando Sastre–,

el tratamiento actual [...] de viejos mitos de terror [...] tiene, en ocasiones, un carácter irónico o crítico, y en otras una significación precisa: exponer a través de esos mitos algunos de los motivos actuales más profundos del horror: la alienación, la resurrección del nazismo, la explotación social, la caza de brujas, la represión policíaca, la guerra nuclear; es decir, una vez más la destrucción del mundo. (Sastre 1973, 31-32)

Años atrás Sastre ya había advertido que el objetivo de la obra literaria debía ser el planteamiento de los problemas sociales y que, mientras dicha voluntad fuera respetada, poco importaba qué técnicas, estilos o formas empleara el escritor. Es más, para el dramaturgo y narrador, sólo el arte social de gran calidad estética tiene capacidad suficiente para transformar el mundo (Sastre 1958, 63-64).<sup>7</sup>

Todas estas cuestiones se articulan en las tres partes que componen el volumen. La primera, titulada “Las noches del Espíritu Santo”, está formada a su vez por dos relatos de vampiros que pueden leerse en clave de sátira moral, pues ambas historias se organizan como un viaje por los bajos fondos madrileños, donde el “vampirismo” de la sociedad actual se ceba grotescamente con los más indefensos, en este caso, la extraña Amalia, su marido Zarco e Isaías, el hijo deforme de la pareja, o proviene de charlatanes sin escrúpulos como el húngaro Arpad Vászary y su supuesta madre. “Delirium”, la segunda novela corta, es, como la anterior, una narración ambigua que potencia la vacilación del lector, al no tener éste indicios suficientes acerca de la “veracidad” de los acontecimientos narrados. Si en “Las noches del Espíritu Santo” son varias las explicaciones posibles a los extraños sucesos de Las Ventas y la calle Virgen del Val –ya que nunca se afirma con seguridad que los personajes sean en efecto vampiros–, lo fantástico en “Delirium” (expresado a través de la ruptura de las coordenadas temporales) se combina con la locura y la alucinación, dejando al lector de nuevo con la duda de si lo narrado ha sucedido realmente o todo ha sido un delirio de los protagonistas, que creen ser blanco de un complot nazi.

La última de las secciones de *Las noches lúgubres*, “Las células del terror”, contiene, como su subtítulo indica, “veinticuatro relatos extremadamente breves, de carácter científico sobre las células originarias del terror, o sea,

sobre algunas de las situaciones claves desde las cuales crece en el corazón de los seres humanos la monstruosa planta del miedo *hic et nunc*. Estas células no son todas fantásticas, pues también las hay absurdas, terroríficas no sobrenaturales, existenciales, políticas, humorísticas y apocalípticas. Entre las que sí poseen una temática fantástica, destacan aquéllas que reelaboran motivos clásicos del género, como el fantasma, en “Cargamento de muertos”, donde los cadáveres que transporta un pobre conductor de Pompas Fúnebres se animan *post mortem* para hostigarlo, y “La mariposa en el cristal nocturno”, en el que un espíritu maligno espanta a los participantes de una sesión de wija; la fatalidad fruto del azar, por ejemplo, en “Los atentados”, en el que un hombre decide ponérselo fácil a Dios y no evitar el próximo accidente que éste le envíe; las transformaciones imposibles, como la “Metamorfosis de un abogado” en hombre-lobo o la del protagonista de “El rostro” en un extraño ser, cuya cabeza recuerda a la de un insecto; la alteración de las coordenadas espacio-temporales, en “Desde el exilio”, al tomar la vida del protagonista un rumbo distinto cuando, sin saber cómo, vuelve al pasado y se produce en éste un cambio que afectará a su futuro, o “En un entierro”, en el que un hombre asiste a su propios funerales y conoce su próximo asesinato, el cual acaba teniendo lugar.

Como he señalado, en la prosa de Alfonso Sastre todos estos tópicos del género fantástico y de terror tienen, en muchos casos, una finalidad de denuncia social, como en “Las noches del Espíritu Santo”, y también política, por ejemplo en “Delirium”, relato que advierte de la amenaza todavía real del nazismo (o neonazismo). Igualmente un buen número de “Las células del terror” supeditan lo fantástico a la crítica, y así llaman la atención acerca de la persecución política que muchos individuos padecen, el peligro de la guerra nuclear, los métodos de control de las sociedades dictatoriales o, simplemente, acerca de determinados comportamientos humanos, como el del protagonista de “Metamorfosis de un abogado”, quien, una vez asumida su transformación en hombre-lobo, afirma que “en todo lo demás soy un ciudadano normal, apolítico y respetable, que cumple escrupulosamente su sagrado deber de funcionario público” (Sastre 1973, 264); o el del personaje de “El rostro”, cuya transformación pasa inadvertida al portero de su casa, razón por la que concluye lo siguiente:

Pienso ahora (no sé por qué) en el portero que lee, abajo, su periódico, y reflexiono –también con extrañeza– sobre el hecho de que, en el caso de que a él le hubiera sucedido esta desgracia, yo tampoco me hubiera dado cuenta hoy, al pasar, de su metamorfosis. ¡A pesar de vivir ya más de dos años en la casa, su rostro me es completamente desconocido! (Sastre 1973, 261)

No obstante haber tenido escaso eco en la prensa del momento,<sup>8</sup> la aparición de una obra como *Las noche lúgubres* debe insertarse en el contexto de superación del realismo testimonial que, desde la publicación de *Tiempo de silencio*, de Jesús Martín-Santos, en 1962, venía sintiéndose como una rémora. Efectivamente, a mediados de los 60, la narración realista que privilegia la acción y supedita los distintos elementos del relato al contenido coexiste con otro tipo de propuestas que, sin abandonar la crítica, experimentan con nuevas fórmulas y buscan superar las premisas tradicionales. Dicha búsqueda se hace eco de lo que tanto críticos como escritores han dado en llamar “la crisis de la narrativa española” y que incluso alguno de aquellos jóvenes comprometidos, como Daniel Sueiro, relaciona con el gusto “un poco mortificante y retraído” de toda una generación “por un tipo de realismo en el estilo que [...] ya ha llegado la hora de revisar” (167). Este interés coincide, además de con las propuestas del experimentalismo literario, con la revitalización de lo fantástico. Efectivamente, el cultivo de este género empieza a extenderse a partir de 1963-1964 y goza, a lo largo de las décadas siguientes, de una creciente popularización.<sup>9</sup> Lo practican autores alejados hasta ese momento de las formas no miméticas, como Fernando Quiñones o Francisco García Pavón, que publican *La guerra, el mar y otros excesos* (1966) y *La guerra de los dos mil años* (1967) respectivamente, ampliándose la nómina con los narradores de géneros afines, especialmente la ciencia-ficción (Paulino Posada, Daniel Sueiro, Manuel García-Viñó o Juan José Plans) y la literatura del absurdo (Enrique Cerdán Tato, Gonzalo Suárez, Antonio Fernández Molina, Jorge C. Trulock, etc.). Incluso un escritor como Juan Benet (1927-1993), cuya obra, tan difícilmente clasificable, ya había abierto en fecha temprana perspectivas nuevas para la novela y el cuento españoles,<sup>10</sup> sitúa algunos de sus textos en la tradición de la *ghost story*, concretamente, la novela corta *Una tumba* (1971) y varios de los cuentos reunidos en *5 narraciones y dos fábulas* (1972) como “TLB”, “Reichenau” o “Viator”.

En la década de los 70 ya es un hecho que el neorrealismo y el realismo social como literaturas de referencia han sido sustituidas por otras formas discursivas, entre ellas la fantástica, de cuya progresiva normalización puede empezar a hablarse a partir de estas fechas. En este sentido, llama la atención la novela de Carmen Martín Gaité *El cuarto de atrás* (1978), no tanto por su adscripción genérica –pues, en realidad, no se trata exactamente de una novela fantástica–, sino por la reflexión metaliteraria que se desarrolla a lo largo de sus páginas y que, en cierta manera, resume la compleja relación que los escritores del Mediosiglo mantienen con el género desde la inmediata posguerra hasta el umbral de la década de los 80. En ella se narra el encuentro entre la protagonista –la propia Carmen Martín Gaité ficcionalizada y que,

por cierto, está leyendo la *Introducción a la literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov— y un misterioso hombre vestido de negro (¿presencia real, alucinación, metáfora de la conciencia de la mujer, el diablo?), que llega a su casa con la aparente intención de hacerle una entrevista. Una de las preguntas que el desconocido formula a la escritora se refiere a *El balneario* (1955), el primer libro de Martín Gaité al que ya se ha aludido: “hubiera podido ser una buena novela de misterio, sí [...], empezaba prometiendo mucho, pero luego tuvo usted miedo, un miedo que ya no ha perdido nunca, ¿qué le pasó?”, le espetaba el hombre, para añadir más adelante: “¿Por qué empeñarse en puntualizar que era un sueño? [...]. Usted es demasiado razonable” (Martín Gaité 2006, 45 y 51). Como ya se dijo, *El balneario* narraba, en efecto, una historia de tintes irreales, kafkianos, absurdos, pero terminaba siendo explicada racionalmente como un sueño de la protagonista. Ahora, en *El cuarto de atrás*, la escritora se “corrige” al admitir que su primera novela habría funcionado mejor si se hubiera atrevido a dejarla en la pura ambigüedad fantástica.

El panorama trazado pone de relieve como las formas no miméticas no sólo no dejaron de cultivarse en los momentos de máxima “presión” realista o social-realista, sino que los autores de la generación del Mediosiglo —en su mayoría, valedores de la literatura testimonial— profundizaron en la práctica de lo maravilloso y lo fantástico. Y aunque, por lo general, muchos de estos narradores lo hicieron esporádicamente, otros, como Ana María Matute, utilizaron de manera recurrente cauces distintos a los del realismo con el fin de plasmar sus inquietudes estéticas e ideológicas.

Teniendo en cuenta lo dicho en las páginas precedentes, cabría preguntarse hasta qué punto la operación —intelectual pero también comercial— llevada a cabo por los defensores del realismo social no ha determinado la visión que tradicionalmente críticos y lectores han tenido de la narrativa española de la segunda mitad del siglo xx. ¿Cómo explicar sino cierto tipo de afirmaciones como la que hacía Félix Grande en 1975, bastante tiempo después de darse por clausurada la etapa social-realista?:

Podríamos bautizar con el nombre de realismo —afirmaba este autor— nada más y nada menos que la búsqueda, dentro de la literatura, de nuestra identidad desgarrada o perdida [...]. El realismo más que una escuela literaria —y más específicamente narrativa—, antes que un procedimiento técnico o programático, ha sido un afán moral, una desazón intelectual: la angustia por reagrupar una identidad nacional. (359-60)

Podemos concluir que esta perspectiva, acorde con una concepción de la narrativa española cuyo rasgo diferencial sería el realismo,<sup>11</sup> ya está superada en la actualidad, al hacerse evidente —gracias al magisterio de determinados autores como Borges y Cortázar, así como a las últimas promociones de

escritores—<sup>12</sup> que la literatura no mimética es un medio idóneo para reflexionar acerca del individuo y su relación con lo real. Bajo esta óptica, la labor de los cuentistas del Mediosiglo ha contribuido, a lo largo de las décadas 50 y 60, a mantener una tradición que, aunque denostada desde algunos sectores y en determinadas épocas de nuestra historia literaria, ha estado viva en todo momento.

## NOTAS

1. Como apunta este crítico, los documentos del “Congreso Universitario de Escritores Jóvenes” de 1956, que no llegará a celebrarse, incluyen en el programa la discusión sobre el cuento (Sanz Villanueva 1980, 103-04).
2. Entiendo por fantásticos aquellos textos que, ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector, presentan fenómenos, situaciones imposibles que plantean una trasgresión de lo real. De este modo, cuando lo sobrenatural (lo imposible) no entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, no se produce lo fantástico. Así ocurre con lo que se ha dado en llamar literatura maravillosa (los cuentos de hadas, *El señor de los anillos*, etc.), cuyas historias se desarrollan en lugares donde conviven armónicamente lo real y lo sobrenatural (o lo que el lector no dudaría en calificar de sobrenatural si sucediese en su mundo). De este modo, lo maravilloso, a diferencia de lo fantástico, siempre se ambienta en un espacio inventado —un universo paralelo— en el que cualquier fenómeno es posible, lo que hace suponer al lector que todo lo que allí sucede es normal, *natural*. En dichos textos, pues, no interviene nuestra idea de realidad, por lo que no se plantea trasgresión alguna de ésta. En cambio, el mundo construido en los relatos fantásticos siempre ofrece signos que puedan ser interpretados a partir de la experiencia de lo real que tiene el lector. Por ello, la irrupción del fenómeno imposible provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible y, como tal, amenazador (ver Roas 7-44).
3. No obstante, éste no es el único camino que toman los relatos de la autora. Así, muchos de ellos pueden considerarse “realistas”, como todos los contenidos en *El tiempo* (1956), buena parte de los que integran *El arrepentido* (1961) e *Historias de la Artámila* (1961), así como algunos de los recogidos en *Algunos muchachos* (1968).
4. Para Margaret E. W. Jones, este relato es “a study of inability to cope with reality and the wish to evade unacceptable situations. The reappearing image of Tombuctú incarnates the yearning to re-create the happiest moments of childhood, yet each new discovery of the doll only brings disappointment. Thus the heroine symbolically rejects other alternatives (religion, marriage, children) as false substitutes in her desperate attempt to retain her childhood” (51).
5. Del personaje protagonista de “Muchachos crecidos”, del libro *El río* (1963), la narradora dice lo siguiente: “Dito había entrado de lleno en una triste zona, donde no gustan los juegos, ni el grito de los pájaros explica nada, ni el viento, ni las ramas, ni el color de la hierba. Sin embargo, Dito no era hombre. Ya no se reírían al verle las mujeres del río, ni los hombres tolerarían sus payasadas, ocultando una sonrisa. Dito

no era niño ni era hombre. Dito no iba a la escuela ni servía aún para trabajar” (Matute 1995, 182).

6. Cabe subrayar la coherencia de la obra, tanto realista como fantástica, de Alfonso Sastre, así como la unidad de objetivos de su narrativa y de su teatro, esto es, la agitación y transformación de la sociedad, que tantos problemas le ocasionó con la censura. En relación al género dramático –el frecuentado con mayor profusión por este autor–, la crítica ha notado la existencia de diversas etapas –desde el frustrado “Arte Nuevo” y los postulados del T.A.S. y del G.R.T.– que evolucionan hacia las llamadas tragedias socialistas y acaban por ampliar la noción de realismo. Como apunta Anderson, ello ocurre a partir de mediados de los 60, con la redacción de *La sangre y la ceniza* (1962-1965), cuando “Sastre deja atrás el realismo escueto y aristotélico para asumir un modo irónico y distanciador” (23). Ver también Ruiz Ramón (384-419) y Paco (77-94).
7. En una entrevista concedida a José Ramón Marra-López el mismo año de la publicación de *Las noches lúgubres*, Sastre afirma lo siguiente “se trata [...] de explorar las posibles fronteras de un nuevo realismo, liberado de los angostos apriorismos formales y materiales del realismo burgués. [...] No me parece mal que las “jóvenes promociones de nuestra postguerra” hayan desdeñado la “fantasía”. Al contrario, me parece muy bien en lo que tiene de réplica, deliberada o no, a aquella consigna –¿literaria, política?– que cristalizó incluso en el título de una revista literaria oficial: *Fantasía*. Lo que me parece mal y hasta malísimo es que hayan trabajado en el extremo opuesto, es decir, en ese nivel de la imaginación que yo llamo nivel “reproductor”: ese campo en el que se fabrican la infraliteratura naturalista, la antiliteratura agresiva del “nouveau roman” o de la paraliteratura sentimental de los formalistas, etcétera” (10).
8. El mismo Alfonso Sastre recuerda el “sepulcral silencio” (1973, 36).
9. Síntoma evidente del cambio operado respecto a lo fantástico es que varias editoriales llevan a cabo un proceso de recuperación de las obras de los grandes maestros del siglo XIX y principios del XX. Así, junto a la publicación de escritores que en esos momentos cultivan lo fantástico, como Borges y Cortázar, y la reedición de clásicos (Hoffmann, Poe, Maupassant, Kafka), por primera vez se traducen obras de J. Sheridan Le Fanu, H. H. Ewers, Jan Potocki, Charles Maturín, Robert Bloch y H. P. Lovecraft, uno de los autores que, junto a Poe, se convertirá en referencia fundamental para los escritores que cultivan lo fantástico en las décadas de los 80 y 90. Entre las editoriales que prestan una especial atención al género hay que destacar Alianza, Bruguera, Nostromo, Acervo (esta última a través, sobre todo, de la serie de antologías *Narraciones terroríficas*), Molino (con la colección *Biblioteca Oro-Terror*), Géminis y Táber, en la que Joan Perucho dirigió a partir de 1968 una colección de literatura fantástica.
10. Sin embargo, y a pesar de su originalidad, el primer libro de Benet, *Nunca llegarás a nada* (1961), pasó completamente desapercibido tanto para la crítica como para los lectores (ver Núñez 4). Habrá que esperar a la publicación de *Volverás a Región* (1967) para que la impronta de este escritor se deje sentir en la literatura española.
11. Las ideas de Ramón Menéndez Pidal serían en gran medida responsable de ello.
12. El reconocimiento unánime de lectores, críticos y editores de la obra fantástica de José María Merino, Cristina Fernández Cubas, Javier Marías o Juan José Millás, por citar cuatro nombres emblemáticos, ha contribuido de manera determinante a que el género abandone su posición marginal dentro de la narrativa española.

## OBRAS CITADAS

- Anderson, Farris. "Introducción biográfica y crítica". Alfonso Sastre. *Escuadra hacia la muerte*. Madrid: Castalia, 1988. 7-52.
- Barrero Pérez, Óscar. *Historia de la literatura española contemporánea (1939-1990)*. Madrid: Istmo, 1992.
- Calvo Carilla, José Luis. *La mirada expresionista: novela española del siglo XX*. Madrid: Marenostrum, 2005.
- Fraile, Medardo. *Cuentos de verdad*. Ed. María del Pilar Palomo. Madrid: Cátedra, 2000.
- Grande, Félix. "Narrativa, realidad y España actuales: historia de un amor difícil". *Cuadernos Hispanoamericanos* 299 (1975): 359-60.
- Jones, Margaret E. W. *The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1970.
- Marra-López, José-Ramón. "Alfonso Sastre, narrador. Un nuevo realismo". *Ínsula* 212-213 (1964): 10.
- Martín Gaité, Carmen. *Todos los cuentos. El balneario y Las ataduras*. Barcelona: Destino, 1997.
- . *El cuarto de atrás*. Ed. Lluís Izquierdo. Barcelona: Destino, 2006.
- Matute, Ana María. *Los niños tontos*. Barcelona: Destino, 1997.
- . *Tres y un sueño*. Barcelona: Plaza y Janés, 1999.
- . *El río*. Barcelona: Destino, Barcelona, 1995.
- . *Algunos muchachos*. Barcelona: Destino, 1998.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Caracteres primordiales de la literatura española". *Historia general de las literaturas hispánicas, I: desde los orígenes hasta 1900*. Barcelona: Vergara, 1949. xxxvii-xl.
- Núñez, Antonio. "Encuentro con Juan Benet". *Ínsula* 269 (1969): 4.
- Paco, Mariano de. "Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre". *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 2003. 77-94.
- Puente Samaniego, Pilar de la. *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*. Salamanca: Plaza Universitaria, 1994.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Ana María Matute*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.
- Roas, David. "La amenaza de lo fantástico". *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/ Libros, 2001. 7-44.
- Roas, David y Ana Casas. "Introducción". *La realidad oculta: cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto, 2008. 9-54.
- Rodríguez de Aldecoa, Josefina. "Prólogo: Una generación". *Los niños de la guerra*. Madrid: Anaya, 1983. 9-22.
- Ruiz Ramón, Francisco. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1977.

- Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la novela social española, 1942-1975*. Madrid: Alhambra, 1980.
- . “El cuento, de ayer a hoy”. *Lucanor* 6 (1991): 13-25.
- Sastre, Alfonso. “Arte como construcción”. *Acento cultural* 2 (1958): 63-64.
- . *Las noches lúgubres*. Madrid: Horizonte, 1973.
- Sueiro, Daniel. “Silencio y crisis de la joven novela española (O más modestamente: ‘Antes de ponerme a escribir mi próximo libro’)”. *Prosa Novelesca Actual. Segunda reunión. Agosto de 1968*. Santander: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1969. 161-178.
- Zúñiga, Juan Eduardo. “Jazz session”. *Acento cultural* 2 (1958): 29-30.
- . “El festín y la lluvia”. *Índice de Artes y Letras* 113 (1958): 12 y 14.
- . “Agonía bajo el manto de oro”. *Índice de Artes y Letras* 122 (1959): 10.