

**LOS TERRITORIOS DE LA TRANSGRESIÓN:
NATURALEZAS DEFORMADAS EN LOS CUENTOS DE
ANTONIO ROS DE OLANO**

**Yolanda VALLEJO MÁRQUEZ
(Grupo de Estudios del Siglo XVIII)**

RESUMEN: *La obra narrativa de Antonio Ros de Olano se enmarca dentro de lo que podríamos denominar como 'cuento fantástico' romántico. En este sentido, las naturalezas transgresoras se convierten en uno de sus elementos más llamativos, de acuerdo con la poética del género.* **Palabras clave:** Antonio Ros de Olano, literatura fantástica, España, siglo XIX.

ABSTRACT: *The tales of Antonio Ros de Olano can be defined as fantastic Romantic tales. In this way, a transgressive Nature becomes one of the most interesting elements in the poetics of this genre.* **Keywords:** Antonio Ros de Olano, fantastic literature, Spain, nineteenth century.

+corregir discontinuar pie A.

Si por *Naturaleza* entendemos algo más que "conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo", y por *Natural* superamos el significado de "cosas que imitan a la naturaleza", nos encontramos con que la naturaleza podría definirse como "fuerza o actividad contrapuesta a lo sobrenatural y milagroso. Esencia y propiedad del ser", y natural es "lo producido por las fuerzas de la naturaleza como contrapuesto a lo sobrenatural y milagroso"¹.

Por tanto, el contravenir las fuerzas, las leyes de la naturaleza nos sitúa en el campo de la marginalidad, impuesta o voluntaria² de seres u objetos antinaturales —monstruos— con toda su carga de deformidad, y seres u objetos sobrenaturales

¹ Todas estas definiciones están extraídas del *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE (vigésima primera edición). Existen tentativas más sofisticadas, pero no más útiles que las expuestas.

² Véase "Marginados intencionales y existenciales" en Hans Mayer: *Historia maldita de la literatura: la mujer, el homosexual y el judío*. Madrid: Taurus, 1982. Pp. 15-19.

—fantasmas—. En modo alguno, a pesar de lo anteriormente expuesto, podríamos incluir los milagros en esta doble consideración de lo *anti-natural* y lo *sobrenatural*, porque el milagro entraría en el ámbito de la *verdad revelada*, y no debemos olvidar que durante buena parte del XVIII, e incluso en el XIX, la verdad revelada se considera una forma de conocimiento que goza de plena aceptación. Además, lo fundamental del milagro es, como dijimos, la creencia; los relatos milagrosos no dejan lugar para la duda, aunque narren hechos que transcienden por completo los límites de la naturaleza³.

Como una consecuencia más de la Ilustración, la naturaleza quedó equiparada a lo que se podía considerar, estrictamente, una conducta *normal*; es decir, todo lo que excedía o superaba, de una u otra forma, esa supuesta normalidad —la mujer fatal, el homosexual, el poseído...— quedaba fuera de las leyes de la naturaleza, y por ello, en virtud de la otredad, se calificaba de *sobrenatural* o *antinatural*⁴. La Ilustración —quizá de forma inconsciente— llegó a generar un nutrido grupo de marginados psíquicos, que no encajaban en el reticular esquema de lo racional.

Pese a que el sistema ilustrado creía que podría prescindir del caso *excepcional* de lo extraño y lo anómalo, paradójicamente, desarrolló el reconocimiento a la dignidad en favor de los marginados⁵. Sin embargo, estos preceptos "igualitarios" fueron interpretados —sobre todo con referencia a determinados temas— en un sentido contrario a lo largo del siglo XIX. La sociedad burguesa admite la existencia de la "desigualdad", pero no pretende integrarla, desarrollando de este modo una doble moral, a la que se acogerían los seres marginales que sólo tendrían un lugar propio en la literatura. Esta ha tratado con mucha frecuencia casos y cosas excepcionales. Todo aquello que la sociedad trataba de esquivar: la locura, la homosexualidad, la monstruosidad, la persecución política o religiosa..., el fenómeno literario se ha visto en la obligación de dárnoslo. Es la imperfección, la diferencia, la que logra cautivar a los lectores u oyentes. Lo que subyuga es lo que alarma y estremece: el Rey parricida, la mujer adúltera, el amigo traidor... incluso el héroe necesita del mal para agigantar su figura⁶. El componente marginal es

³ A este respecto, resulta muy interesante el trabajo de María Cruz García de Enterría: "La hagiografía popular barroca: entre lo maravilloso y lo fantásticos" en *Draco. Revista de Literatura Española*, 3-4 (1991-1992). Cádiz: Universidad de Cádiz, 1993. Pp. 191-204.

⁴ En este punto, el *Diccionario de la RAE* no es demasiado explícito, no consigue delimitar el sentido de estos dos términos. Sobrenatural se define como "lo que excede los límites de la naturaleza", y Contranatural "lo que es contrario al orden de la naturaleza". Cabría plantearse, por tanto, hasta qué punto lo que excede unos límites no es contrario al sistema. El gigante y el monstruo superan los límites naturales, pero al mismo tiempo, sus deformidades son contrarias al orden de la naturaleza.

⁵ Véase Hans Mayer: "El principio de igualdad como reto" en *Opus cit.* Pp. 27-29.

⁶ Estos personajes han vivido siempre en una literatura de corte popular: desde el cuento

necesario, aun cuando sirva para reafirmar las propias leyes de la naturaleza.

Las obras que parecen mostrar algún tipo de interés en la violación o alteración del orden natural, y manifiestan la confrontación de dos mundos, de dos órdenes presentan —sin lugar a dudas— hechos a-naturales o sobre-naturales, y entran en lo que se ha venido llamando *literatura fantástica*⁷ o *maravillosa*, género que consiguió su máximo desarrollo en el siglo XIX.

El conflicto que plantean estas obras se aparta del que puede presentar el relato de un milagro, pues como ya se dijo, en estos no se cuestiona la *verosimilitud*. Teniendo en cuenta que el concepto de verosimilitud no es inalterable sino histórico⁸, y que su evolución se caracteriza por estar subordinado a los presupuestos de las ciencias de la naturaleza, habría que preguntarse cómo soluciona el autor el problema de la verosimilitud de la materia propia de las narraciones fantásticas o maravillosas.

En este sentido, la clásica teoría de Tzvetan Todorov⁹ no puede ser del todo admitida —aunque no pueda aún considerarse superada— porque intenta distinguir lo fantástico de lo maravilloso, atendiendo sólo a la actitud e intención del lector, o mejor dicho, a la actitud e intención que se presupone en el lector. De este modo, postula Todorov que lo fantástico se caracteriza por la perplejidad ante un hecho increíble, la indecisión entre la explicación racional y la aceptación de lo sobrenatural, pero sin cerrar del todo la puerta de la razón. Por otra parte, caracteriza lo maravilloso como una aceptación de lo inverosímil, esto es, todo lo que se narra ocurre en el ámbito de lo irreal (entendiendo irreal como sobrenatural o contranatural).

Sin embargo, la distinción entre lo fantástico y lo maravilloso —aunque la utilidad de esta diferenciación resida sólo en los preceptos metodológicos— debe atender, además, al conflicto que plantea el texto. A este respecto, la delimitación de ambos conceptos que realiza Barrenechea¹⁰ puede resultar de interés en un

tradicional, hasta el romancero o los pliegos de cordel. Véase el prólogo de Julio Caro Baroja: *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo, 1990.

⁷ Resulta interesante el trabajo de Guillermo Serés: "El concepto de fantasía desde la estética clásica a la dieciochesca" en *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, 10, 1994. Pp. 207-336.

⁸ Véase Guillermo Carnero: "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX" en *Ínsula*, 318, mayo 1973. Pp. 1, 13-15.

⁹ Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. Quizá la definición más concreta y útil de lo fantástico que se propone en esta obra sea: "lo fantástico es una vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente natural" (pág.34).

¹⁰ Barrenechea, Ana María: "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sorduy*. Caracas: Monte Ávila, 1978. Pp. 87-103, y "Tipologías de

campo tan poco concreto como la literatura fantástica española. Para la autora, el problema radica en el contraste que se establece entre lo normal y lo a-normal; si este contraste conforma la base del relato, es decir, si el conflicto se sitúa en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por tanto, se enfrentan —de forma explícita o implícita— los dos órdenes, estaríamos en el terreno de lo fantástico.

Si por el contrario, aparece un contraste entre lo normal y lo a-normal que no produce conflicto —tal es el caso de las hadas, los duendes, los gnomos, e incluso, los ángeles— estaríamos en el terreno de lo maravilloso¹¹.

Centrándonos en lo fantástico, debemos hacer una triple apreciación, y establecer órdenes distintos; puede ocurrir que todo lo narrado suceda en el ámbito de lo natural —y que lo a-natural se intuya—; que todo lo narrado entre en el orden de lo a-natural, o que haya una mezcla de ambos, caso éste último muy frecuente durante el siglo XIX. Además, hay que tener presente el significado de los hechos a-normales que se presentan: podemos encontrar otros mundos (otro planeta, el mundo de los muertos, un mundo invertido...), y podemos encontrar un espacio donde los elementos han roto el orden lógico: los sueños, los espejos, los dobles, la rebelión de la materia...

Por último debemos atender a la intencionalidad del texto. A veces, lo fantástico se presenta como un mundo paralelo al nuestro que no nos hace dudar de la realidad, pero que puede llegar a representar una amenaza para ésta¹²; otras veces se postula la realidad de lo que creímos imaginario y la irrealidad de lo que parece normal. Se consigue, con esto, que el lector desarrolle un escepticismo hacia lo que lo rodea y lo que ve.

De este modo, lo fantástico quedaría caracterizado por el conflicto entre lo aparentemente real y lo irreal, o lo que es lo mismo, entre lo normal y lo a-normal, lo natural y lo sobre-natural.

Retomando la idea inicial que consideraba la literatura fantástica del siglo XIX como una forma integradora de aquellos elementos marginales que llegaron a generarse por la Ilustración, podemos ver cómo la conciencia moderna, plenamente desarrollada desde finales del siglo XVIII, se altera con el profundo cambio en las ideas estéticas que va a suponer el ***Sturn und Drang*** alemán, el Romanticismo Negro, es decir, la aparición en la literatura de elementos malditos, como fuente

la literatura fantástica" en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, 80, 1972. Pp. 394-403.

¹¹ Así, en *Las zapatillas rojas* de Andersen, ni el ángel, ni el verdugo que corta las piernas de la protagonista, causan el más mínimo asombro en el lector, ni influyen directamente en el desarrollo argumental del cuento.

¹² Basta con citar las obras de H.G. Wells *The Time Machine*, de G. Orwell *1984* y *Animal Farm* o de Aldous Huxley *Brave New World*.

generadora del placer estético; lo que Mario Praz llamaba "el demonio y la carne"¹³.

Como una consecuencia más de la novela gótica inglesa, el cuento fantástico es uno de los productos más característicos de la narrativa del XIX, nacido del enfrentamiento entre la realidad del mundo que habitamos y la realidad del mundo del pensamiento. Este enfrentamiento presenta una modernidad psicológica poco común todavía, pero que ya anuncia temas que el psicoanálisis hará canónicos, como la interpretación de los sueños, que está presente en gran parte de los cuentos fantásticos del XIX.

Hablar de cuento fantástico en el XIX es, sin duda, hablar de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, algunas de cuyas constantes pasarán a ser propias de la mayor parte de la producción fantástica de este siglo: viajes a otros mundos, espiritismo, extraterrestres, seres ambiguos, pérdida de la sombra, espejos...

Sin embargo, no hay que perder de vista que en España las traducciones de los cuentos de Hoffmann llegan tarde y, probablemente, desvirtuadas. En 1839, aparece una traducción de sus *Cuentos* en *El Correo Nacional*, pero no puede decirse que estos cuentos llegasen a ser muy populares, y casi ni influyeran en los autores españoles.

El romanticismo negro, tal como podemos entenderlo en la literatura europea, apenas incide en la producción española, tan ligada durante el XIX a la prensa periódica y a las exigencias formales de éste. No obstante, la posible existencia de romanticismo negro en España, hace pensar en Bécquer y sus *Leyendas*, aunque no cabe duda de que se trata de una literatura fantástica bastante marcada por la novela gótica de Walter Scott. En Hoffmann se puede apreciar nítidamente que lo natural y lo sobrenatural aparecen integrados en la cotidianidad, mientras que en Bécquer, el exotismo imperante en casi todos sus relatos, niega la supuesta "realidad" de la historia que relata.

Al margen de estas *Leyendas*, Espronceda con *El Estudiante de Salamanca*, y Zorrilla con *Margarita la Tornera* o *El Capitán Montoya* hacen una tímida incursión en este género, pero el resultado parece escapar de lo que, en rigor, llamamos literatura fantástica. No hay que olvidar tampoco la producción "fantástica" de Valera, Alarcón, Núñez de Arce, Pardo Bazán, Clarín...¹⁴, pero es precisamente un autor de rango menor a los citados, quien más se aproxima al

¹³ Véase Praz, Mario: *La Chair, la Mort et le Diable. Le romanticisme noir*. París: Denöel, 1977, así como la introducción de Italo Calvino a *Cuentos fantásticos del XIX*. Madrid: Siruela, 1987.

¹⁴ Véase Risco, Antonio: *Literatura fantástica de lengua española*. Madrid: Taurus, 1987, *Literatura y fantasía*. Madrid: Taurus, 1982 y *Literatura y figuración*. Madrid: Gredos, 1982. Véase también E. Morillas (ed.) *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Quinto Centenario, 1991.

cuento "estilo Hoffmann", aunque no puede decirse que su prosa sea heredera directa del alemán¹⁵

En efecto, Antonio Ros de Olano se perfila como uno de los sucesores del cuento fantástico europeo, que cautivó la atención de los lectores causándoles admiración, rechazo, y sobre todo, asombro. Nacido en 1805 en Caracas, se traslada muy pronto a Cataluña, y luego a Madrid, donde permanece hasta su muerte en 1886¹⁶. Su carrera militar le lleva a participar en varias campañas por África, y a permanecer durante algún tiempo en Ceuta y en Portugal, donde conoce a Espronceda y comienzan una larga amistad que se traducirá, literariamente, en más de una colaboración.

Hacia 1840 Ros de Olano entra en contacto con el duque de Rivas, Larra, García Gutiérrez, Hartzenbusch, pero llegó a identificarse y comprometerse más directamente con el grupo de amigos de Espronceda conocido por "la partida del Trueno". A decir de Valera¹⁷ el nivel cultural de este grupo era bastante amplio, destaca a Miguel de los Santos Álvarez, Patricio de la Escosura y Antonio Ros de Olano, éste último por su habilidad demostrada tanto para la prosa como para la poesía.

Su primera incursión en el mundo de las letras fue una colaboración con Espronceda, en la comedia escrita en 1834 *Ni el tío ni el sobrino*, que parodia de forma satírica el teatro moratiniano. En estos años entra a formar parte de la redacción de *El Siglo*, periódico progresista, junto a Ventura de la Vega y Espronceda. Pero el grueso de su obra, y, por así decirlo, sus títulos más relevantes, aparecen entre 1840 y 1872. Su producción de "corte fantástico" asciende a una veintena de narraciones breves, y dos narraciones largas: *El doctor Lañuela* y *Leyendas de África*.

Analizando la obra literaria de Ros de Olano, se observa que son dos las perspectivas de su producción: los relatos autobiográficos y de tema africano, y por otra parte, los relatos donde la imaginación se entiende como negación del discurso racional; esto es, los cuentos fantásticos y los estrambóticos. Ambas concepciones fueron simultáneas en la carrera del autor —sin que aparezcan relatos híbridos—.

¹⁵ A este respecto, véase el prólogo de Enric Cassany a *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, de Antonio Ros de Olano. Barcelona. Laia, 1980.

¹⁶ Para una biografía detallada del autor, se puede consultar Cortón A.R.: *Antonio Ros de Olano y su tiempo*, 1889, o los estudios más recientes de M^a Rosario Salas Lamamié de Clairac: *Ros de Olano, un general literato romántico*. Madrid: Ed. Complutense, 1985 y Fraudejas Lebrero, José: *Antonio Ros de Olano (Conferencia)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños del CSIC, 1988.

¹⁷ Valera, Juan: *Notas biográficas y críticas*, en *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1942.

dos¹⁸— y posiblemente, el único vínculo que se puede establecer entre ellas sea el humor.

Nuestro análisis deja a un lado la producción autobiográfica y las *Leyendas de África*, así como el prólogo al *Diablo Mundo* y los discursos cervantistas, para centrarnos en los cuentos que el propio autor subtitula "fantásticos" y "estrambóticos".

Los cuentos de Ros de Olano aparecen publicados en la prensa desde 1840 a 1879, fundamentalmente en *El Pensamiento*, periódico dirigido por Miguel de los Santos Álvarez¹⁹, en *La América*²⁰, en *El Iris* y en *La Revista de España*, aunque colaboró en periódicos de menor difusión como *El Guadalhorce de Málaga*²¹.

En *El Pensamiento* aparece su primer cuento fantástico *Los niños expósitos* —que posteriormente se publicaría en *El Tronco y la realeza*, un periódico de corte monárquico, dedicado a la heráldica y la literatura—, así como *El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez*, *La noche de máscaras* y *Lance fantástico y satisfacción sofística*, todos ellos en 1841. También en este año, pero en *El Iris* se publican *El ánima de mi madre* y *Los que se dicen fastidiados*. A finales de los años sesenta aparecerán los cuentos que el propio autor subtitula "estrambóticos", *Maese Cornelio Tácito, Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo e Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo*²², ambos en la *Revista de España*.

En todos puede observarse una cierta insatisfacción ante los modelos temáticos impuestos por el romanticismo, temas que Ros de Olano trata de forma ambigua o escéptica. Se detecta, asimismo, en sus cuentos, un planteamiento grotesco que reúne y agrupa, hace convivir, elementos genéricamente inconciliables. Se destruyen las unidades, consiguiendo que la estructura logre superar los convencionalismos, y se base en un supuesto diálogo con el lector.

Parece²³, sin embargo, que el desarrollo de estas narraciones tal vez se deba a las exigencias de una colaboración periodística (no hay que olvidar que la

¹⁸ Dejando a un lado las *Jornadas de retorno escritas por un parecido*, publicadas en la *Revista de España* en 1873, donde aparecen bastantes datos autobiográficos, aunque tratados desde una perspectiva externa a la de su propia experiencia.

¹⁹ Véase García Salvador: "El Pensamiento de 1841 y los amigos de Espronceda" en *B.B.M.P.*, XLIV, 1968, pp. 324-353.

²⁰ Véase Salas Lamamié de Clariac María del Rosario: *Opus cit* y Hernández Prieto, M^a Isabel: "Antonio Ros de Olano en *La América* (1857-1866)" en *Documentación de las Ciencias de la Información*, 15 (1992). Pp. 215-217.

²¹ Véase Caffarena Such, Ángel: *Índice y antología de la revista El Guadalhorce*. Málaga, 1961.

²² Este cuento, a pesar de publicarse en 1869, fue escrito en 1857, según reza al final del mismo.

²³ García, Salvador: *Opus cit*.

mayoría de ellas se edita por entregas) a la que Ros de Olano añade de forma deliberada el gusto por las pesadillas, las sombras, los espejos... consecuencia de estas digresiones son los cambios bruscos que se advierten en el transcurso de las narraciones.

A modo de recapitulación, podemos decir que la obra narrativa, de corte fantástico, de Antonio Ros de Olano se caracteriza por una gradual preocupación por el estilo y por defender la libertad de creación, así como por la utilización de unos planteamientos grotescos y de elementos sobrenaturales que no pretenden ser racionalmente explicados²⁴.

Llegados a este punto, entraríamos de lleno en el análisis que nos proponemos: delimitar los elementos naturales, los sobrenaturales y los antinaturales (o contranaturales) que aparecen en los cuentos de Ros de Olano. Para ello, hemos seleccionado dos de los subtitulados fantásticos: *El ánima de mi madre*²⁵ y *La noche de máscaras*²⁶, y dos de los subtitulados estrambóticos: *Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino Pan-Corvo*²⁷ e *Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo*²⁸.

El ánima de mi madre narra la desventurada existencia de una mujer seducida por el diablo, de quien engendra un hijo, que será el protagonista de la historia. Es el único cuento de Ros de Olano que presenta un argumento simple y cerrado, aunque la narración esté plagada de objetos que cobran vida, de demonios, diablesas... *La noche de máscaras* presenta a un joven enamorado de la esposa de su padre. Marfa, la mujer madre y esposa, divide su cuerpo en dos para amar a los dos hombres, valiéndose de su naturaleza satánica.

En cuanto a los dos cuentos estrambóticos, publicados como dijimos en 1868 y 1869, respectivamente, hay que notar que el efecto buscado por Ros de Olano es la *desnaturalización*, la desrealización a través de un lenguaje irónico y humorístico²⁹.

Maese Cornelio Tácito presenta la extraña amistad entre un cuervo —dotado de poderes sobrenaturales— y su dueño, que se ve amenazada por la esposa de éste, quien acaba dando muerte al animal. La narración se salpica con el absurdo viaje

²⁴ Véase Cassany, E.: *Opus cit.* y Jaume Pont: "Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano" en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*. Barcelona: 1992. Pp. 1041-1048.

²⁵ En *El Iris*, enero 1841, pp. 10-12, 31-35, 51-56, 82-87.

²⁶ En *El Pensamiento*, I, 1841, 145-155.

²⁷ En *Revista de España*, III, 1868, nº 9, 102-122.

²⁸ En *Revista de España*, VI, 1869, nº 24, 481-502.

²⁹ A este respecto, véase Cassany, Enric: *Opus cit.*

del narrador a la Pampa, un viaje grotesco que desvía totalmente la atención del tema central.

Historia verdadera toma como base las leyendas sobre el "hombre-pez" que tan populares se hicieron a lo largo del siglo XVIII³⁰. La historia se centra en los amores del Peje Colás con Miss Tintin, la hermana del gobernador de una extraña isla, que tiene, también, poderes sobrenaturales.

No es difícil adivinar la importancia de los elementos que contravienen las leyes naturales en estos cuentos, pero habría que detenerse en cómo se presenta la *naturaleza*, en su sentido estricto de "conjunto, orden y disposición de todo lo que compone el universo".

En la mayoría de los cuentos fantásticos —no sólo los de Ros de Olano— la naturaleza, el paisaje, aparece de acuerdo a una concepción maniqueísta; es decir, o paisaje idealizado e identificado con los sentimientos positivos, o paisaje cargado de mitificación panteísta, que se hace cómplice de lo sobrenatural: ciudades imaginarias, plantas y animales fantásticos... En resumidas cuentas, podría decirse que la naturaleza en los cuentos de Ros de Olano corresponde perfectamente a la oposición día/noche, que caracteriza, a grandes rasgos, la naturaleza romántica³¹.

Ni en *El ánima de mi madre*, ni en *La noche de máscaras* tiene especial relevancia el paisaje natural, aunque habría que señalar que ambos se desarrollan en una noche larguísima —en la que el diablo es protagonista indiscutible— que se relaciona con la pérdida de la conciencia y con la aparición de seres sobrenaturales.

Sin embargo, en los cuentos estrambóticos, el paisaje cobra una especial importancia. *Maese Cornelio Tácito* comienza con la descripción de una noche serena —en contraste con los dos cuentos anteriores— en la que la configuración de elementos se pone de parte del protagonista, y se identifica con él:

"Seamos buenos con todos y con todo, para que nos árboles nos paguen con su sombra y las aves con su gratitud; nos de su luz el sol, su tibia claridad la luna, la piedra nos preste su frescura, el fuego su calor, la hierba su molicie, las fieras su mansedumbre..."³²

³⁰ La leyenda cuenta la historia de Nicolás, un hombre convertido en pez que conoce las profundidades del reino de los mares. Se encuentra documentada en Plinio, y es Feijoo, en el XVIII, uno de los encargados de su difusión. Ros de Olano decide continuar la historia en el punto en que lo deja la leyenda, para ello incluso mantiene el nombre de Nicolás para su hombre-pez.

³¹ Para Antonio Risco en *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus, 1982, en la concepción día/noche, la noche se relaciona con los malos instintos del hombre, y por tanto, produce elementos "contranaturales", que provienen, en líneas generales, del diablo cristiano.

³² Ros de Olano, Antonio: *Cuentos estrambóticos y otros relatos*. Barcelona: Laia, 1980. Pág. 147.

Por otra parte, el cuervo protagonista de la historia —llamado Pan— forma parte de un paisaje donde Dios —como creador— queda identificado con la naturaleza³³. Pan presenta cualidades humanas, lo que, al tiempo que lo incluye en el orden de lo natural, lo excluye del mismo. En *Historia verdadera*, la naturaleza ocupa un lugar destacado dentro de la narración. Se describen paisajes exóticos, en playas lejana de islas desconocidas: Scila, Carfbdis, las regiones Hiperbóreas... . Prácticamente, toda la historia se desarrolla dentro de una naturaleza privilegiada.

Pese a lo expuesto, el paisaje natural tiene un papel subsidiario dentro de la producción fantástica de Ros de Olano, y se encuentra subordinado a los elementos que rompen el supuesto orden natural.

Lo antinatural, o contranatural, se manifiesta como una pérdida de valores con respecto a los *roles biológicos*; generalmente radica en la transgresión sexual. En el XVIII, la Ilustración había propuesto la igualdad de los sexos ante la ley, pero en la realidad práctica, este postulado fue prematuramente abolido, lo que sirvió, en última instancia, para instaurar la doble concepción burguesa, que por un lado, califica a la mujer como virtuosa y doméstica, y por otro, la considera como una hetaira, como se comprueba en *La noche de máscaras*³⁴. Schiller en 1800 había publicado *El canto de la campana*, donde elogia, sin reservas, a la "reina de la casa, dueña y señora de la ropa blanca". Curiosamente, María, protagonista de *La noche de máscaras* aparece ante los ojos de su enamorado Leoncio como una vestal, mientras que su vestido no es sino la sábana de la cama:

—¡Qué! ¡Será posible! ¡Te has casado! ¡no: tú vistes la blanca vesta de las doncellas de Diana! ¡Ah no! tu cuerpo cifie la cándida túnica de las vírgenes del Señor! Cuánto idealismo se encierra en los pliegues de tu ropaje...

—Veo que eres un zote.

—¡María!

—Sí, no distingues que lo que traigo son las sábanas de mi cama... Esta mancha es de papilla de los niños; esta mancha me da ira y acabará por desesperarme, la he lavado, sí la he lavado con mis mano, con mis pies, la he puesto en prensa entre mis dientes, todo, todo, cuanto hay que hacer, y

³³ Este principio atendería al silogismo Dios creó la naturaleza, la naturaleza es buena, luego Dios es bueno.

³⁴ Véase "Judit y Dalila", en Mayer, Hans: *Opus cit.* De la misma obra, son interesantes los capítulos "El segundo sexo y sus marginados" y "Vidas burguesas como alternativa". En ellos, el autor hace notar que, en el momento en que la Ilustración notó que la integración no se hacía cargo de los elementos "anómalos y extraños", comenzó a desarrollar formas "nobles" y formas "degeneradas" de vida; el fracaso del intento de igualdad entre hombres y mujeres, originó la postura de ciertas mujeres —siempre personajes literarios— que no aceptan vivir como una minoría marginada: Madame Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores, serían un perfecto ejemplo de este intento de "integración" llevado a cabo desde la marginalidad.

la mancha siempre sobre mí como una llaga..."³⁵

Hacia mediados del siglo XIX las heroínas suelen aparecer como mujeres que odian o aman más allá de la medida humana, repitiendo tópicos perversos, pero fundamentalmente infantiles e inconscientes. Las mujeres de Ros de Olano hunden sus raíces en el complejo mundo de lo mitológico —sin hacer excesivas separaciones entre la mitología mediterránea y la germánica. En sus cuentos están tan presentes Salomé o Judit como Ortrud.

En María —protagonista de *La noche de máscaras*— se dan cita mitos que aúnan infantilismo y perversidad: Salomé, Lulú, Fedra y Ortrud. Con su baile, despierta pasiones en el hijo de su esposo, convertido, vagamente, en un amante al que traicionará la herodíada para presentar sus despojos como símbolo de una victoria. Las concomitancias que este personaje guarda con Fedra son absolutamente evidentes, Hipólito, el hijo de Teseo, presenta un asombroso parecido con Leoncio, el hijo del coronel casado con María. Pero, además, ésta es una diablesa; la mitad de su cuerpo lucha por el bien, mientras la otra mitad se entrega al mal, como una parodia de la configuración de la heroína romántica:

"La mitad de María había desertado de su esposo para ser mía, y la otra mitad (contando de arriba abajo) le permanecía fiel. El ojo izquierdo de aquella hermosura, me miraba con delectación amorosa (...) ¡Extraña cosa por cierto! pero sobre la cual no hay duda; porque los míos vieron cómo su ojo derecho estaba muy avergonzado del izquierdo."³⁶

Miss Tintin —protagonista de *Historia verdadera*— contraviene, además de por su naturaleza satánica, el orden lógico de la naturaleza, presentando unos pulmones biformes, capaces de soplar y sorber a un mismo tiempo, a la vez que muestra una actitud tan bética como la de Judit; podría integrarse en el papel femenino que le corresponde, pero queda al margen porque:

"La hermana del gobernador era hermosa, pero no perfecta en el orden de la sensibilidad; porque le faltaban el susto, el desmayo, el ¡ay-ay-ay! y el no más por Dios."³⁷

La actitud de Miss Tintin es el contrapunto perfecto a la de su hermano, el gobernador, que aparece en el texto con un marcado carácter femenino.

La sotanera —esposa de *Maese Cornelio*— es malvada, fría, calculadora, como

³⁵ Ros de Olano: *Opus cit.* Pág. 80-90.

³⁶ Ros de Olano, Antonio: *Opus cit.* Pág. 89. Obsérvese en esta cita cómo el protagonista no duda de lo que ve con sus propios ojos. Se asombra, pero no pone en tela de juicio lo que le está ocurriendo a María.

³⁷ Ros de Olano, Antonio: *Opus cit.* Pág. 111.

Morgana. Es el trauma de su marido, del hombre en general, perversa y traidora como Lulú. Ella es la única de las protagonistas de Ros de Olano que, como veremos a continuación, no posee poderes sobrenaturales; sin embargo, con su残酷 es capaz de destruir el amor zoóflico, pero amor, sin lugar a dudas, de Cornelio y Pan³⁸.

Las protagonistas de *La noche de máscaras*, *Historia verdadera* y *Maese Cornelio Tácito* —no así la de *El ánima de mi madre*, que por tratarse de la madre del narrador queda al margen de lo cotranatural, aunque mantiene relaciones con el diablo— representan el infierno en la tierra, la contrafigura de la madonna renacentista, son mujeres que pueden transgredir los tabúes sociales impuestos por la burguesía, sólo les queda permanecer en el escándalo o integrarse socialmente, a través de la doble moral, la doble vida³⁹.

Con todo, Ros de Olano parece mostrar más simpatía por la mujer integrada que por la transgresora, aunque sus cuentos estén protagonizados por mujeres que contravienen, de una u otra forma, el orden prefijado por las leyes de la naturaleza:

"En la noche y en la soledad, se postergó sin duda el primer hombre a las plantas de la mujer, y dijo el hombre a la mujer: te adoro. La mujer se dejó adorar como ídolo del silencio; porque la soledad y la noche no son testigos, sino atributos del recato, y el recato es atributo de la mujer."⁴⁰

Otro de los elementos antinaturales o contranaturales que aparece, con bastante frecuencia en los cuentos de Ros de Olano, es la animalización de personas y la personificación de animales y plantas; recurso nada novedoso que ya aparecía en las fábulas clásicas, pero que en nuestro autor no persigue una finalidad didáctica o moralizante, sino puramente satisfacer el deseo de contravenir las leyes naturales.

Las plantas que piensan, hablan y se mueven —*Historia verdadera*— o los alimentos que cobran vida cuando son servidos a la mesa —*La noche de máscaras*— no son, en Ros de Olano, más que síntomas de la "sobrenaturaleza" de las mujeres poseídas por el diablo.

Pasando por alto la animalización de Nicolás, el hombre pez, pues como ya se dijo, se mueve dentro del campo de la leyenda, y no hace más que retomar algo que ya pertenecía al acervo popular, habría que detenerse en la personificación de animales.

³⁸ No hay que perder de vista que la sotanera y su amigo, el licenciado Piñones, sacrifican a Pan para comérselo.

³⁹ Véanse "George Eliot o la integración" y "George Sand y el escándalo", en Hans Mayer: *Opus cit.*, donde se aprecian claramente las causas y consecuencias de la doble moral.

⁴⁰ Ros de Olano, Antonio: *Opus cit.* Pág. 117. En esta cita se puede observar, además, la identificación del paisaje con el hombre, de la que hablábamos antes.

Para ello, nos detendremos en la historia de amor de Cornelio y Pan. Hombre y cuervo que se aman por encima de los límites convencionales establecidos por la sociedad. Se trata de una relación zoofílica, con evidentes tintes homosexuales, que vuelve a situar los cuentos de Ros de Olano en el estrecho límite de lo contranatural, entendido siempre desde la perspectiva de la Ilustración burguesa⁴¹.

La homosexualidad, desde la antigüedad griega, ha permitido —casi siempre— la posibilidad de una doble consideración: homosexualidad por disposición y por inclinación, pero ya en el sistema ético de Aristóteles, una y otra significaban lo mismo: lo antinatural. Platón, en su *Politeia*, afirmaba: "El amante puede incluso besar al amado y estar con él y también acariciarle como a un hijo, por causa de su belleza, cuando lo encuentre dispuesto a ello"⁴². Pero, todo lo que pase de este límite, debe ser evitado; de ahí que el amor platónico lleve implícita una erótica con prohibición estricta del contacto físico.

La homosexualidad, práctica común entre los dioses y los héroes mitológicos —Ganimedes y Zeus, Císpiro y Layo...—, fue duramente castigada por Moisés, Augusto o San Pablo, quien definitivamente fija la moral sexual cristiana, condenando al que practique algún tipo de sodomía. A partir de aquí, los homosexuales que aparecen en la historia de la literatura (siempre es la literatura la encargada de afrontar estas marginalidades) lo hacen como delincuentes o como víctimas únicamente, aunque con la laxitud lógica que permiten determinadas épocas, como el Renacimiento⁴³.

La doble naturaleza, la doble moral de la existencia homoerótica, se hizo patente en el siglo XVIII, con la Ilustración. La erótica griega había sido, y podía seguir siendo, considerada como un vicio nobiliario —pero siempre como vicio—. La Ilustración burguesa estableció —por principio— que la disposición natural, entendida como "instinto, propensión o inclinación de las personas o cosas", había de interiorizarse. Desde entonces, el homosexual tuvo que buscar y encontrar su identidad a espaldas de la sociedad, integrándose desde la doble vida. Sin embargo, la posibilidad de integración, sólo la facilita el matrimonio, que en la mayoría de estos casos suele ser desgraciado, pues cuenta con un elemento nuevo: una esposa con claros instintos nifómanos⁴⁴. En el caso de los cuentos de Ros de Olano, la

⁴¹ Véase "Sodoma" en Hans Mayer: *Opus cit.*

⁴² Platón: *Politeia*, I, 8.

⁴³ Hans Mayer hace un interesante recorrido por aquellas etapas de la historia que han manifestado una mayor flexibilidad en sus márgenes morales. Cuando llega al Renacimiento, no olvida los casos de Leonardo o Miguel Ángel, pero hace un especial hincapié en el modo en que las prostitutas venecianas consideraban lucrativo atraer a sus clientes vestidas de hombre. Véase "Crónica de crímenes y escándalos", pp. 159-170.

⁴⁴ Véase "La integración: Hans Christian Andersen" en Hans Mayer: *Opus cit.*

sotanera, esposa de Cornelio en *Maese Cornelio Tácito*, "era su cruz" (pág. 137), aunque también su única posibilidad de integración en la sociedad.

Pero en este caso, la doble vida del protagonista va más allá de los límites homoeróticos; su perfecta compenetración con el "otro" se manifiesta en un cuervo con poderes sobrenaturales, que muestra una clara conciencia de doble moral. A lo largo del cuento, mantiene una actitud en público muy diferente a la que demuestra en privado. El rechazo y la burla a la que se encuentra sometido, hace que Pan sólo hable cuando Cornelio y él se hallan a solas:

"Pensando estaréis vos, mi buen vecino, lo que me dijo el cuervo al cabo de medio año de amistad... pues habéis de saber que, estando yo despijándole la cabeza, y él dejándosela despijar, muy esponjado del gusto que recibía en ello, me llamó *pichón* en el mismo tono, con la misma voz, ni más ni menos, que si lo pronunciara mi mujer.

Como yo no tengo nada de *pichón*, y como la maestra es de condición estéril y de palabra seca, nunca de sus labios había llegado a mis oídos, semejante expresión de cariño, y admirábame de oírla en el pico de Pan sin habérsela enseñado...

Desde este suceso el cuervo no volvió a proferir aquella palabra en presencia de persona extraña; pero cuando estábamos solos él y yo, siempre que lo acaricié me llamaba *pichón*"⁴⁵.

Ya Marlowe en *Edward the Second* trata la erótica entre hombres con expresa equiparación a la erótica entre hombre y mujer, donde el rey Eduardo aparece como elemento femenino. Es curioso que en *Maese Cornelio Tácito*, aparezcan referencias explícitas en las que parece compararse al cuervo con una mujer. Además, Pan manifiesta tener los atributos "femeninos" de la *discrección* y el *ahorro*:

"Tenía Pan, entre sus excelencias, la de la probidad más acendrada, y la de la economía doméstica por norte de sus acciones.

Jamás tocó moneda que no pasara de mi mano a su pico, y por este medio ahorró en quince años sigilosamente una suma que yo no sé de fijo a cuánto alcanza..."⁴⁶

Aparecen otros casos de homosexualidad en los cuentos de Ros de Olano, personajes, sin duda, subsidiarios, blanco de la burla del autor, como el camarero de *La noche de máscaras*, aparece dando ridículos saltos:

"A mi primer grito acudió un mozo corriendo sobre las puntas de los pies con pasitos muy menudos, y al llegar a nosotros nos hizo una cortesía femenil de esas que nuestras mujeres han aprendido de las damas francesas. Tendría este criado como veintitrés años de edad: su cutis era

⁴⁵ Ros de Olano, Antonio: *Opus cit.* Pp. 151-152. Nótese que "pichón", según la definición del *Diccionario de la RAE*, es, además de "pollo de la paloma casera", "nombre que suele darse a las personas del sexo masculino en señal de amor".

⁴⁶ *Opus cit.* Pág. 154.

blanco y rosado, sus facciones más bonitas que varoniles.

(...) Y aquel botarate del género común de los dos, repitió su saludo, y se fue luego dando pinitos.⁴⁷

O el gobernador de *Historia verdadera* al que encontramos haciendo calceta plácidamente en un rincón de su casa.

Pero esto es sólo una nota anecdótica en historias donde predomina lo sobrenatural, mientras que en *Maese Cornelio Tácito* lo sobrenatural queda reducido a las extrañas historias que, en la Patagonia, le suceden a los familiares del narrador.

Contranaturales, por último, las relaciones pseudoincestuosas —entendiendo el incesto como una relación entre parientes dentro de los grados legales en que se prohíbe el matrimonio— que mantiene Leoncio en *La noche de máscaras*, con María, esposa de su padre. Hipólito y Fedra enfrentados por un Teseo que no quiere reconocer en Leoncio a su propio hijo. María, dotada de poderes satánicos, atenta contra el orden natural, seduciendo, como ya dijimos, a su víctima con la mitad posesa de su cuerpo:

"La curiosidad *natural* encaminó mi vista , y vi cosa poca, pero desde que el mundo es mundo no se ha visto otra tal; los tales pendientes no eran de oro ni de piedras, ni de metal alguno ni era de nada que perteneciese a los reinos mineral, vegetal o animal; sino que uno pertenecía al reino de los cielos, y el otro al de los profundísimos infiernos; los pendientes, no eran de nada, eran dos espíritus, uno era un ángel y otro un demonio."⁴⁸

Acordamos anteriormente que "sobrenatural" es aquello que excede a los términos de la naturaleza, y en virtud de este pacto, se opone a lo natural. Los elementos sobrenaturales —ángeles y demonios, en una división extremadamente simple y maniqueísta— son el punto de referencia de la literatura fantástica y maravillosa.

En Ros de Olano, los elementos sobrenaturales suelen aparecer de forma subordinada, como apoyo y refuerzo de la acción principal. María utiliza sus poderes satánicos, para salvar, sin inconvenientes, los límites sociales que le impone su condición de mujer. Como mujer fatal, sólo tiene una alternativa: o la integración completa, o la permanencia en el escándalo, pero sus poderes sobrenaturales le posibilitan una doble vida dentro de la más aparente normalidad⁴⁹.

⁴⁷ *Opus cit.* Pág. 100.

⁴⁸ *Opus cit.* Pág. 91.

⁴⁹ A final de siglo no serán necesario estos poderes para poder mantener una doble moral. Madame Bovary o Ana Karenina no necesitan la posesión infernal para llevar a cabo su voluntad, el caso de Ana Ozores sería distinto a estos, pero entraría en la misma línea. Bien es cierto que la sociedad finisecular

El demonio —como esencia de lo sobrenatural— está presente en los cuatro relatos que conforman nuestro análisis. En *El ánima de mi madre*, su protagonismo es —casi— absoluto. A medio camino entre una historia sentimental y un relato de terror, se encuentra el desventurado relato del hijo de Satanás. La raíz del conflicto es el triunfo del maligno ante una mujer desamparada por las leyes de la naturaleza, y ante el hijo expósito, único testigo de un mundo sin sentido entre lo natural y lo sobrenatural.

En *La noche de máscaras* la presencia demoníaca es intensa, pero siempre como apoyo a la marginalidad amorosa de Leoncio y de María. El conflicto del relato es el enfrentamiento entre lo normal y lo no-normal, pero no hay que olvidar que, durante todo el relato, el protagonista manifiesta un estado febril que lo sitúa entre la conciencia y la inconsciencia⁵⁰.

La madre del protagonista, la primera mujer de su padre, fue raptada por Satanás, cuando Leoncio era apenas un niño, y fue criado por brujas y hechiceras:

"Cualquiera otro menos avezado que yo a las maravillas hubiera echado a correr a lavarse en agua bendita, pero de mí, tú sabes, que ya cuando niño las brujas me arrullaban en la cama y me dormía [...] y las unas a las otras se arrojaban mi cuerpecillo, que no había más que pedirles aquello de la hiel de gato pardo, con que durante las noches de sus sábados de enero, solíanme untar los labios para leer las maldecidas de Dios, sus horóscopos en mis gesto, chillidos y contorsiones."⁵¹

También, años más tarde, la hermana de Leoncio será raptada por el diablo, y nunca volverán a saber de ella:

"—Una [hermana] que Dios me había dado, me la robó el diablo en persona en la mitad de una noche de truenos, cuando la pobre doncella se disponía a abril el baile coronada de con la corona de sus nupcias.

—Acción es esa muy propia de Satanás que anda siempre a la caza de gangas, hijo mío."⁵²

Como ya avanzábamos anteriormente, la acción se desarrolla en una noche de Carnaval, donde las máscaras cobran una apariencia demoníaca, así como todas las mujeres que aparecen y desfilan por el salón de baile; María lanza sapos por la boca —habilidad heredada de su madre y su abuela, y que también manifiesta su

admiten unas laxitudes que son impensables en los años cincuenta, por ello, Ros de Olano se ve obligado a justificar la doble vertiente de sus protagonistas.

⁵⁰ La fiebre de Leoncio parece ser esa puerta abierta a la razón que sugería Todorov como necesaria en todo relato fantástico, pero los demás protagonistas de la historia advierten y asumen con total normalidad los hechos sobrenaturales que se narran.

⁵¹ *Opus cit.* Pág. 92.

⁵² *Opus cit.* Pág. 86.

pequeña hija⁵³— y hace fuego con el roce de los dedos:

"[...] se metió el dedo índice de la mano izquierda en el oído, frotó un poco, lo sacó encendido de una luz cárdena, lo aplicó a los bordes de mi copa, y se comunicó la llama."⁵⁴

La inconsciencia provocada en Leoncio, sin duda, por beber las llamas del infierno, es el punto donde se cruzan la fantasía y la realidad, y donde, además, concluye el relato dejando en el lector la tenue sensación de que nada de lo que ha leído ha podido suceder.

Historia verdadera es, junto con *El ánima de mi madre*, el relato donde más elementos sobrenaturales aparecen. En este viaje —utópico— hacia una isla exótica entre Scila y Caribdis, el protagonista, que es un hombre-pez, encuentra a Miss Tintin, una hechicera poseída por Satanás que tiene la extraña habilidad de sorber y soplar a un mismo tiempo:

"¡Oh! esto último auguraba a la doncella grandes ventajas en el porvenir, porque a la vez podía dar y tomar un beso, sin que pudieran achacarle la desenvoltura de ser parte activa en un caso en que, si tomar es igual a dar en su resultados sensibles; dar y tomar a un tiempo, es uno más uno; aritméticamente igual a dos. Podía pues tomar o tomarse dos besos en uno, contra todo principio."⁵⁵

El relato se centra en los preparativos de la boda entre el pez Nicolás y la hermana del gobernador, heredera de la isla, quien necesitaba "sucesión anfibia para la mejor defensa de su isla" (pág. 115). Por ello, aparecen duendes, gnomos, brujas, gigantes de hielo, y legiones de fuegos fatuos —todos ellos cargados semánticamente de atributos positivos— que entonarán los cantos de la boda, una boda que no llegaría a celebrarse tras la huída del pez:

"Ella, que en su mente había forjado con esperanzas en capullo seno de esposa el tálamo de encantos, al verse sola, burlada, cuando apenas pasaba las lindes para entrar en el paraíso de la dualidad... ¡ay! se deshizo en llanto como la princesa al convertirse en perla para que la pescara su enamorado buzo..."⁵⁶

Un triste final que, irremediablemente, recuerda a los cuentos tradicionales que,

⁵³ En efecto, el padre de Leoncio asume con naturalidad los poderes que Satán ha otorgado a su mujer y su hija: "Mi niña, que no la hay más hermosa en todo Madrid, tiene treinta y dos meses y ya escupe ranas" (pág. 101).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Opus cit.* Pag. 111.

⁵⁶ *Opus cit.* Pág. 140.

según vimos, entroncaban con la literatura maravillosa, donde no se cuestiona la racionalidad de lo que se relata. Pero no hay que perder de vista que Ros de Olano intenta continuar una leyenda que ya existía y por ello, lo que narra ocurre en un mundo de leyenda, que por supuesto, no es, ni pretende ser real.

Por tanto, los cuentos de Antonio Ros de Olano parecen establecer el límite entre lo natural y lo no-natural —contra y sobrenatural— no sólo en la intencionalidad con la que se puede interpretar la aparición de monstruos y fantasmas, sino en la propia naturaleza del texto. En síntesis, en los cuatro cuentos seleccionados, se observa una extraña y casi perfecta amalgama del orden de lo natural con el orden de los sobrenatural, sin olvidar que *Historia verdadera* ocurre por completo en un mundo a-normal y que en las restantes aparece un universo donde el orden lógico ha sido quebrantado.

Decíamos anteriormente que, si la aparición de elementos sobrenaturales no llega a convertirse en el conflicto del relato, estaríamos en el terreno de la literatura maravillosa. Como hemos podido comprobar, en los cuentos de Ros de Olano —salvo en los dos que él subtitula por deseo expreso "fantásticos"— se puede encontrar un tipo de relato que rozaría mucho los límites de lo maravilloso, con la presencia de ogros, duendes, gnomos, pájaros que hablan y aman como hombres... aunque ninguno de estos seres suponga un problema intratextual⁵⁷; todo lo más, se plantea un problema en el lector, quien debe decidir si cree lo que está leyendo o intenta buscarle una solución racional. En este caso, siguiendo a Todorov, estaríamos ante cuentos fantásticos; en *Maese Cornelio Tácito*, por ejemplo, el lector está constantemente dudando lo que allí se narra.

Es precisamente por esto, por lo que el propio Ros de Olano subtitula a *Historia verdadera* y a *Maese Cornelio Tácito* como "estrambóticos"⁵⁸, es decir, irregulares.

Ambos cuentos estarían a medio camino entre la literatura fantástica y la maravillosa. Pero están a medio camino por voluntad expresa del autor. Como se dijo al comienzo de nuestro análisis, Ros de Olano en España es quien más se aproxima al cuento "estilo Hoffmann", pero ni su prosa ni su concepción del cuento están en relación directa con las del alemán. Mientras éste busca asombrar al lector, aquél pretende confundirle, hacerle un guiño que le obligue a cuestionar todo lo que lee; esto lo consigue mediante un estilo a veces disparatado, con grandes dosis de humor, ironía, sarcasmos, digresiones...

⁵⁷ Problema intratextual, entendido como lo utiliza Ana María Barrenechea, esto es, la aparición de seres sobre naturales que no conforman la base del conflicto, ni lo alteran.

⁵⁸ Estrambótico, según la definición del *Diccionario* de la RAE es todo aquello extravagante, irregular y sin orden.

En *Jornadas de retorno escritas por un aparecido*, el autor se defendía de su sorprendente estilo:

"¡Oh cuántas veces algunos de mis lectores habrán desdeñado mis escritos porque no encontraron argumento! Ahora saben que el solitario tiende sus cartas a la casualidad, de modo que si dan en leer, tercos, y a la vuelta de una esquina aguardan un rey y les sale una sota, no tendrán de qué quejarse. Hay también que disculparme las transiciones bruscas en el estilo, siquiera porque me nacen de la flexibilidad del sentimiento, o engracia de que son saltos de la baraja barajada."⁵⁹

Como afirmaba Baquero Goyanes⁶⁰, los textos de Ros de Olano no se conciben ni se escriben para ser comprendidos, lo enrevesado de sus argumentos hace casi imposible desentrañar su significado, porque lo verdaderamente interesante es la expresión, es necesario que el lector se contente con mirar el juego de palabras y sutilezas del autor, pues como el propio Ros de Olano advierte a sus lectores:

"Tengo por principio invariable aceptar como dogma lo que me dicen de todo lo que veo que sucede, y no acierto a conocer cómo sucede."⁶¹

⁵⁹ *Opus cit.* Pág. 320.

⁶⁰ Baquero Goyanes, Mariano: *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1949. Pág. 451.

⁶¹ *Opus cit.* Pág. 117.