

UA

UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Filosofia i Lletres
Facultad de Filosofía y Letras



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MÁSTER EN ESTUDIOS LITERARIOS

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**LA INFLUENCIA DE LA NARRATIVA BREVE DE
EDGAR ALLAN POE EN LOS RELATOS FANTÁSTICOS
DE BÉCQUER Y PARDO BAZÁN**

AUTORA: ÁNGELA TOLEDO FERNÁNDEZ

TUTORA: M^a ÁNGELES AYALA ARACIL

COTUTORA: REMEDIOS PERNI LLORENTE

CURSO 2017-2018

Título: La influencia de la narrativa breve de Edgar Allan Poe en los relatos fantásticos de Bécquer y Pardo Bazán

Resumen

El objetivo de este trabajo es analizar la presencia de elementos característicos de la narrativa de Poe en los relatos de Bécquer y Pardo Bazán con el fin de demostrar su influencia en las obras de estos autores, así como en el desarrollo del cuento fantástico moderno en la España del siglo XIX. Para ello, se realizará un análisis comparativo de algunos de los relatos más representativos de cada autor.

Palabras clave: Influencia, Literatura fantástica, Narrativa breve, Siglo XIX, Poe, Pardo Bazán, Bécquer

Title: The influence of Edgar Allan Poe's brief narrative in the fantastic tales of Bécquer and Pardo Bazán

Abstract

This work aims to analyse the presence of characteristic elements of Poe's narrative in the short stories of Bécquer and Pardo Bazán in order to demonstrate his influence in the works of these authors, and therefore in the development of the modern fantastic tale in the 19th century Spain. The method employed to achieve this goal is a comparative analysis of some of the most representative tales of each author.

Key Words: Influence, Fantastic literature, Brief narrative, 19th century, Poe, Pardo Bazán, Bécquer

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. Justificación y objetivos.....	3
1.2. Estado de la cuestión.....	3
1.3. Metodología	4
2. Desarrollo del contenido	5
2.1. El relato fantástico en la segunda mitad del siglo XIX en España	5
2.1.1. Definición y consolidación del cuento en el siglo XIX	5
2.1.2. Las leyendas de Bécquer	7
2.1.3. La narrativa breve fantástica española durante el Realismo	9
2.2. Recepción y transmisión de la obra de Edgar A. Poe en España	10
2.3. La renovación del relato fantástico en el siglo XIX	14
2.4. Análisis comparativo: elementos recurrentes comunes en las obras de Poe, Bécquer y Pardo Bazán.	18
2.4.1. Aspectos formales.....	19
2.4.1.1. Estructura de los relatos.....	19
2.4.1.2. Tipos de narrador.....	27
2.4.2. Aspectos temáticos.....	30
2.4.3. Tratamiento de lo fantástico.	39
2.4.4. Ambientación.....	52
2.4.5. Personajes.....	60
3. Conclusiones	66
4. Bibliografía	70

1. Introducción

1.1. Justificación y objetivos

La evolución del cuento fantástico en España tradicionalmente ha estado sujeta a la influencia de la producción literaria extranjera, y en la segunda mitad del siglo XIX, los relatos de Edgar Allan Poe (1809-1849) marcarán las pautas para la renovación de la narrativa breve fantástica en nuestro país. Poe revolucionó este género al concebir lo fantástico como un producto de la mente humana, desligándose así de una tradición literaria donde lo fantástico formaba parte de la realidad externa.

Por tanto, al ser el principal renovador del cuento fantástico, el autor estadounidense ejerció una gran influencia en la narrativa breve española, y concretamente tuvo un gran impacto en dos de los más grandes autores españoles, Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870) y Emilia Pardo Bazán (1851-1921). Por ese motivo, en este trabajo trataremos de establecer las características de la narrativa de Poe para determinar su influencia en el desarrollo y consolidación del cuento fantástico español de la segunda mitad del siglo XIX. A partir de dichas características, se analizarán los principales rasgos del autor que pueden encontrarse en las leyendas de Bécquer y los cuentos fantásticos de Pardo Bazán, para así comprobar hasta qué punto y de qué manera estos dos autores incorporan los elementos fantásticos de la narrativa de Poe a sus relatos.

1.2. Estado de la cuestión

El tema que nos ocupa, aunque ya ha sido previamente investigado por diversos autores, cuenta con una escasa bibliografía, puesto que existen muy pocos trabajos centrados en el estudio de la recepción de Poe en las obras de Bécquer y Pardo Bazán. La mayor parte de los antecedentes bibliográficos ofrecen una visión panorámica de la narrativa fantástica española del siglo XIX, mientras que otros abordan la influencia de Poe en el conjunto de la narrativa española de la época.

No obstante, los autores de dichos trabajos tratan de dilucidar la influencia que este autor pudo ejercer en España, y aunque no aportan una respuesta definitiva, todos coinciden en que las obras de Poe fueron decisivas para el desarrollo de la narrativa de los escritores españoles.

1.3. Metodología

La metodología empleada para lograr estos objetivos consistirá en la lectura y análisis de las fuentes primarias, es decir, los relatos de los autores, y la búsqueda de bibliografía especializada en el cuento fantástico y en la obra de estos escritores. En primer lugar, he seleccionado los relatos que más similitudes pueden presentar entre sí, atendiendo a criterios de temática, estructura, tratamiento de lo fantástico y ambientación.

En cuanto a la búsqueda bibliográfica, he empezado recopilando trabajos que realizan estudios generales sobre el cuento español en el siglo XIX, y en los que se menciona la repercusión de Poe durante este periodo. Destacan dos libros de Mariano Baquero Goyanes, que son *El cuento español en el siglo XIX* (1949) y *El cuento español: del Romanticismo al Realismo* (1992); también ha sido de gran utilidad *El cuento romántico español: estudio y antología* (2008), de Borja Rodríguez Gutiérrez. Estos trabajos aportan una visión en conjunto del panorama de la narrativa breve española antes y después de la llegada de las obras de Poe.

He recurrido también a algunas referencias bibliográficas que tratan concretamente la influencia y presencia de la narrativa breve de Poe en la literatura fantástica española del siglo XIX. Hay dos trabajos fundamentales por su relación directa con nuestro tema, que son el libro de Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan, fruto de su tesis doctoral, titulado *Presencia de Edgar A. Poe en la literatura española del siglo XIX* (1999); y la tesis doctoral de David Roas, *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX* (2000), donde realiza un análisis de la influencia de la narrativa breve fantástica de autores extranjeros en el desarrollo del cuento moderno durante el siglo XIX, y dedica un apartado al estudio de la influencia de Poe

en nuestro país, así como al tratamiento de lo fantástico en algunos relatos de Bécquer y Pardo Bazán.

Por último, para entender la concepción que Poe tenía sobre el cuento y la técnica que empleaba a la hora de elaborar sus relatos, ha sido necesario leer su ensayo *La filosofía de la composición* (1846), y su artículo «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», publicado en 1842 en la revista *Graham's Magazine*. En cuanto a los autores españoles, para el análisis de las obras de Bécquer en relación con Poe destacan el libro de Russel P. Sebold titulado *Bécquer en sus narraciones fantásticas* (1989), y *Edgar Allan Poe in Hispanic literature* (1934), de John Eugene Englekirk. En el caso de Pardo Bazán, Juan Paredes Núñez dedica un apartado a sus cuentos fantásticos en el libro *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán* (1979).

2. Desarrollo del contenido

2.1. El relato fantástico en la segunda mitad del siglo XIX en España

2.1.1. Definición y consolidación del cuento en el siglo XIX

Con el fin de aportar una visión en conjunto de la narrativa fantástica breve dentro del panorama literario a partir de 1850, es necesario concretar qué se entiende por cuento y narrativa breve en el siglo XIX. El concepto de cuento moderno no existía hasta la llegada del Realismo en la segunda mitad del siglo. Antes de esta corriente, se enmarcaban todas las narraciones en prosa dentro de una misma categoría, por lo que no existía el género de la narrativa breve tal y como lo conocemos hoy. De hecho, la palabra *cuento* solía usarse de forma peyorativa, ya sea porque se consideraba una manifestación primitiva o porque tradicionalmente se transmitía de forma oral.

Como bien explica Rodríguez Gutiérrez, fue Edgar Allan Poe quien sentó las bases para la definición actual de cuento, pues consideraba que «el cuento es un género finalista [...]: busca causar un efecto que debe quedar marcado en el final del cuento. En la construcción del cuento todo debe quedar subordinado a su fin» (2008: 24). Es tal la

importancia que Poe le concede al efecto final, tanto en prosa como en verso, que el propio escritor afirma lo siguiente en *La filosofía de la composición* (1846):

Si una obra literaria resulta demasiado larga para ser leída de una sola vez, no habrá más remedio que resignarse a prescindir de un efecto de tan capital importancia como aquel que se deriva de la unidad de impresión; pues cuando la lectura exige ser hecha en dos sesiones, los asuntos mundanos interfieren, y cualquier impresión de totalidad queda al punto suprimida. (2002: 35).

Algunos años antes, en mayo de 1842, Poe publicó en el *Graham's Magazine* un ensayo sobre la obra *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, titulado «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento», donde ya reflejaba esa concepción del cuento que se consolidará en sus posteriores ensayos: «En casi todas las composiciones, el punto de mayor importancia es la unidad de efecto o impresión. Esta unidad no puede preservarse adecuadamente en producciones cuya lectura no alcanza a hacerse en una sola vez» (1997: 303).

No obstante, Rodríguez Gutiérrez puntualiza que esta definición no puede aplicarse a toda la narrativa breve, por lo que se trata de un problema teórico que continúa sin resolverse. Si bien esto es cierto, la afirmación de Poe acerca de la importancia del efecto final nos serviría, como veremos en el apartado del análisis comparativo, para caracterizar sus relatos fantásticos, así como los de Bécquer y Pardo Bazán.

Otra de las características esenciales que se atribuyen al cuento, y que lo distinguen de la novela, es la brevedad. La mayor parte de los teóricos y estudiosos de la literatura coinciden en este aspecto, aun cuando no se ha llegado a especificar la extensión concreta a partir de la cual una narración deja de ser un cuento para convertirse en una novela.

En cualquier caso, el periodo que nos ocupa cuenta con unas pautas y unos rasgos bien delimitados en lo que se refiere a la creación del cuento, y más concretamente del relato fantástico. En esa delimitación influyó la producción cuentística de autores extranjeros como E.T.A. Hoffmann y Poe, siendo este último el que más innovaciones aportó para la evolución del género. Por tanto, aunque Rodríguez

Gutiérrez está en lo cierto al afirmar que «nuestro juicio sobre lo que es novela o lo que es cuento está marcado por una tradición literaria que, en España, arranca de autores como Galdós, Pereda, Clarín y Pardo-Bazán», y que los autores españoles desarrollaron sus propias técnicas y estilos, el cuento español de la segunda mitad del siglo XIX no habría llegado a su máxima expresión sin la influencia que Poe ejerció en nuestro país.

Baquero Goyanes (1949: 155) subraya el sorprendente y significativo hecho de que el cuento, aun siendo una forma de literatura primitiva, y seguramente la más antigua, fue el género que más tardó en fijarse por escrito y adquirir un valor propiamente literario. El autor resume brevemente el recorrido del cuento durante el siglo XIX antes de convertirse en lo que es ahora: «El cuento adquiere independencia y jerarquía creacional en el siglo XIX, pero no de golpe, sino a través de una serie de etapas y matices que van desgajando el género del árbol tradicional, haciendo de él algo nuevo en la historia de la literatura nacional» (1949: 156).

Efectivamente, en el siglo XIX comienza el proceso de consolidación del cuento como género literario, y el punto de partida de ese proceso lo marcan los autores románticos al recuperar diversas formas populares de narración. Pero no se trata solo de una mera reconstrucción de antiguos relatos, sino que comienzan a crear historias adaptándolas a dichas tradiciones populares; es decir, la forma es vieja, pero el contenido es nuevo. El tipo de relato popular por excelencia que recupera el Romanticismo es la leyenda y, curiosamente, el máximo representante de la renovación de este género, Bécquer, escribe su obra en la segunda mitad del siglo, cuando la corriente romántica estaba perdiendo fuerza.

2.1.2. Las leyendas de Bécquer

Como ya adelantábamos, la recuperación de la leyenda como relato fantástico durante el Romanticismo hace que esta modalidad evolucione y pierda muchas de sus características originales, a la vez que adquiere nuevos rasgos. En un principio, la leyenda era una narración, generalmente en verso debido su carácter oral y popular, que contaba hechos históricos e imaginarios de la Edad Media. A causa del interés de los

románticos por los lugares alejados en el espacio y el tiempo, la escenografía medieval será un elemento recurrente durante la primera mitad del siglo XIX, dando lugar así a los cuentos legendarios. Sin embargo, la diferencia de este tipo de relatos románticos con respecto a las leyendas medievales es que el contenido de los relatos legendarios románticos es inventado por los autores, quienes recurren a la tradición únicamente en busca de motivos en los que inspirarse para crear sus historias. En palabras de Baquero Goyanes:

[...] Lo que resucitan los románticos no es la Edad Media, sino la escenografía de la época como fondo de una nueva sentimentalidad. Y así resulta que cuando el narrador pretende relatar un episodio legendario crea un nuevo tipo de narración, ya que lo tradicional, filtrado a través de su espíritu, se traduce y resuelve en algo muy distinto ya de lo verdaderamente popular (1949: 158).

En la segunda mitad del siglo, el relato fantástico legendario alcanza su punto álgido de la mano de Bécquer, aunque sus escritos se diferenciarán de las leyendas románticas anteriores a 1850. Estas diferencias se deben fundamentalmente a que Bécquer es un autor romántico tardío que escribe su obra cuando el Realismo comienza a florecer, y por eso, aunque los temas y ambientes de sus leyendas son de raigambre romántica, las técnicas que emplea son propias de un realismo incipiente.

David Roas (2000: 523) analiza el cambio que se da entre la primera y la segunda mitad del siglo XIX en la producción de relatos legendarios. Afirma que la esencia se mantiene intacta, pues los temas y motivos son fundamentalmente los mismos, sobre todo en lo que respecta a apariciones fantasmales; la narración enmarcada y la polifonía, es decir, la proliferación de narradores, es un elemento que Bécquer mantiene en sus leyendas, así como el ambiente medieval. También conserva el acercamiento a lo popular, y muestra de ello es la recurrencia al ámbito cristiano como ventana hacia lo sobrenatural. Otra de las características es la incredulidad inicial del narrador, que en ocasiones trata de racionalizar el suceso fantástico. Esta última característica es algo que encontraremos también en los relatos de Poe y de Pardo Bazán, debido principalmente a los avances de la ciencia y el positivismo, que hacen cada vez más difícil impresionar al lector con relatos sobrenaturales.

En relación con esto, Roas señala que los rasgos diferenciadores de los relatos legendarios de la segunda mitad del siglo «son, por un lado, una mayor preocupación por el realismo de la historia y, por otro, una intensificación del efecto fantástico de la historia, lo que convierte dichos relatos en verdaderas historias de miedo» (2000: 524), y pone a Bécquer como ejemplo de esta renovación. Como apuntábamos más arriba, Bécquer estuvo influido en mayor o menor medida por la corriente realista, y por eso incorpora algunas de sus técnicas para otorgar mayor verosimilitud a sus relatos y lograr así «vencer el escepticismo del lector» (2000: 524).

En resumen, desde la recuperación de este género por parte de los escritores románticos hasta la consolidación del relato legendario en prosa llevada a cabo por el poeta sevillano, las leyendas dejan a un lado su carácter popular y su asentamiento en la tradición para convertirse en una forma más de narrar historias sobrenaturales. Por ese motivo, Baquero Goyanes dice acerca de las leyendas de Bécquer que «nadie dirá que se trata de un género distinto del cuento, sino de una modalidad temática del mismo» (1949: 95).

2.1.3. La narrativa breve fantástica española durante el Realismo

Una vez analizada la consolidación del cuento como género en el siglo XIX y el caso concreto de las leyendas becquerianas, es necesario que nos detengamos en el lugar que ocupaba el cuento fantástico dentro de las corrientes predominantes de la narrativa española a partir de 1870, como son el Realismo y el Naturalismo.

En el apartado anterior ya se mencionó que durante este periodo se recurría a técnicas realistas para aportar verosimilitud y potenciar el efecto fantástico de los relatos. Este dato es importante para comprender el papel que juega este tipo de narrativa en una época que la crítica considera dominada por el realismo y el rechazo de todo aquello que se salga de lo canónico. Si bien es cierto que la corriente realista prevaleció por encima de cualquier otro tipo de narrativa, había un gran interés del público por el género fantástico. Incluso los máximos exponentes del Realismo, como

Galdós, Clarín o Pardo Bazán, cultivaron el cuento fantástico, aunque de forma diferente a como solía hacerse en el periodo anterior.

David Roas incide en esta idea al argumentar que en la segunda mitad del siglo XIX se produce una profunda renovación del género fantástico que consiste en dejar atrás el carácter romántico (la ambientación medieval, la tradición germánica, los seres sobrenaturales...) y trasladar el elemento fantástico a la vida cotidiana. Ya hemos visto que Bécquer, pese a pertenecer cronológicamente a este periodo, aún mantiene muchos de los rasgos propios del Romanticismo por ser estilísticamente afín a esta corriente, pero incorpora mecanismos realistas. Por el contrario, en Pardo Bazán sí podemos encontrar los nuevos elementos a los que se refiere Roas, y no solo porque son características esenciales de la literatura realista, sino además porque la concepción de lo fantástico que muestra esta y otros autores de la época ya se observaba en la narrativa de Poe, y es seguro afirmar que el escritor estadounidense ejerció influencia directa sobre los narradores españoles a la hora de crear relatos fantásticos y sobrenaturales:

A medida que avanza la segunda mitad del siglo, los relatos fantásticos van abandonando los ambientes románticos y van incrementando la presencia de la realidad de la vida diaria, el mundo de lo cotidiano, un proceso que [...] alcanzará su culminación a partir de la popularización de las narraciones de Edgar Allan Poe. El particular tratamiento que el autor norteamericano da a lo fantástico en sus obras (potenciando, sobre todo, su dimensión interior y su componente científico) se alía, además, con la influencia de los nuevos postulados narrativos del Realismo y del Naturalismo, que empiezan a desarrollarse a partir de 1870 (2000: 517).

Otro factor a tener en cuenta a la hora de analizar la producción de cuentos fantásticos en España es que, aunque los escritores españoles estuvieron enormemente condicionados por el desarrollo del género en otros países y las aportaciones que realizaban los autores extranjeros (como Hoffmann y, sobre todo, Poe), no se limitaron a imitar las obras que llegaban desde fuera a nuestro país, sino que adaptaban el género a la cultura y los gustos del público español, haciendo uso de referentes nacionales. Esta adaptación ya se apreciaba en Bécquer y sus leyendas ambientadas en la Edad Media, pero con Pardo Bazán lo veremos aplicado a la España contemporánea.

2.2. Recepción y transmisión de la obra de Edgar Allan Poe en España

Para detectar la posible influencia que Poe ejerció sobre los relatos breves de Bécquer y Pardo Bazán, debemos antes explicar brevemente cómo y en qué circunstancias llega a España la obra de Poe. Pero primero es necesario remarcar que en nuestro país no había una tradición consolidada de literatura fantástica, por lo que «el cuento fantástico español nace como una imitación de los cultivados en otros países» (Baquero Goyanes, 1949: 236). Esto quiere decir que los escritores españoles de la época debieron inspirarse en autores extranjeros para escribir sus relatos, y dadas las características tan peculiares que se han señalado con anterioridad, Poe fue uno de esos autores.

En cuanto a su recepción, la primera edición de las obras llega a España en 1858, y se trata de una traducción al francés realizada dos años antes por Charles Baudelaire y titulada *Histoires extraordinaires*. Esta edición tuvo gran éxito en nuestro país, aunque implica que el primer acercamiento al autor norteamericano por parte de los críticos españoles no fue directo, es decir, no conocieron la obra en su versión original. El poeta francés incluyó una reseña que más tarde sería el modelo a seguir por los autores españoles a la hora de escribir sus propias críticas sobre la obra. Luis Pegenaute, en el libro *Historia de la traducción en España*, resume brevemente la llegada de la obra de Poe a España:

El caso de Edgar Allan Poe es uno de los más curiosos dentro del panorama de la traducción española de autores norteamericanos. [...]. Poe fue traducido tempranamente, pero no de forma directa sino a partir de las famosísimas versiones de Baudelaire, realizadas sobre todo en la década de los 50, aunque este hecho no se reconozca explícitamente. [...]. El auténtico despegue de Poe en España tuvo lugar con el ensayo "Edgar Poe" de Pedro Antonio de Alarcón que, sin duda, se publicó en alguna revista - no identificada- en el año 1858. El estudio resulta demasiado tributario del prefacio de Baudelaire a su primer volumen de traducciones de Poe, pero contribuyó a popularizar su nombre. La primera edición de las *Historias extraordinarias* por Edgardo Poe data de 1858 y viene precedida de un prólogo firmado por Nicasio Landa, también inspirado en Baudelaire. (2004: 424).

Como vemos, la crítica española no se hizo esperar, y pronto empezaron a proliferar las menciones al autor estadounidense en la prensa. Rodríguez Guerrero-Strachan (1999: 23) también repasa minuciosamente los artículos y reseñas críticas más destacables que se escribieron acerca de Poe a partir de la publicación de su obra. Como afirma Pegenaute (2004: 424), el primero en escribir una reseña fue el escritor Pedro Antonio de Alarcón, el mismo año en que se publica en España la edición francesa de *Historias extraordinarias*. Al año siguiente, en 1859, se publicaron dos series tituladas *Historias extraordinarias de Edgar Poe*, siendo estas las primeras series en castellano editadas en España, según el *Manual del librero hispanoamericano* de Antonio Palau (1961: 358).

Por otro lado, Alarcón ya daba cuenta de la gran importancia que tendría Poe para el desarrollo de la narrativa fantástica en nuestro país, pues, en palabras de Roas, «señala (haciendo suyas las ideas expuestas por Baudelaire) que la gran aportación de Poe fue partir de lo racional y lo cotidiano (lo «vulgar y admitido») para construir el efecto fantástico» (2000: 595). Esto explica por qué tuvo tanto éxito en España en una época artística y literariamente dominada por el Realismo. Como desarrollaremos en el siguiente apartado dedicado a la concepción de lo fantástico en este periodo, Poe realiza un tratamiento de lo fantástico y lo sobrenatural sin precedentes, y esa innovación encaja con el estilo preeminentemente realista de los autores españoles.

Volviendo a la cuestión acerca de la escasa producción fantástica española antes de la llegada de los cuentos de Poe, cabe señalar que Pedro de Prado y Torres publica en el periódico *El Mundo Pintoresco* en 1860 una traducción del cuento *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, precedida por una breve introducción donde da cuenta de la novedad de este tipo de literatura y advierte a los lectores de que no tomen como verdaderos los acontecimientos que leerán a continuación. He aquí un fragmento muy significativo de este artículo:

Poe merece ser leído con alguna reserva, pues si bien como literato ha sabido conquistarse en su país un lugar distinguido, a veces nos ha dado como verídicas relaciones y aventuras, que no son otra cosa que engendros de su mente acalorada,

enfermiza a veces y visionaria. Este género de literatura no se cultiva en España. (Prado y Torres, 1860).

A pesar de esas reservas con las que asegura Prado y Torres que hay que leer al autor americano, «el estilo de Poe casaba muy bien con los gustos positivistas del momento» (Roas, 2000: 597), y quizá por eso llegó a tener tanto éxito entre el público y la crítica en España.

Otra de las publicaciones más reveladoras por parte de la crítica acerca de la obra de Poe es un artículo publicado por Galdós en *El Debate* en 1871 y titulado «Las obras de Bécquer», donde hace una breve comparación entre ambos autores: «La alucinación que es el estado normal de Gustavo se diferencia tanto de la fiebre dolorosa y tétrica de Edgardo Poe, como se distingue la locura sublime y profunda de D. Quijote del disparatado desvarío de Orlando» (1975: 10). Ese mismo año, Manuel Cano y Cuento traduce una colección de cuentos de Poe bajo el título de *Historias extraordinarias*.

Estos testimonios demuestran la popularidad de la que gozó Poe en la segunda mitad del siglo XIX. Juan José Lanero y Secundino Villoría señalan en su libro *Literatura en traducción* que Poe «ha sido en el siglo XIX y principio del XX, con diferencia, el autor norteamericano más traducido al español, y desde luego uno de los escritores en lengua inglesa con mayor número de versiones» (1996: 128). Sin embargo, Rodríguez Guerrero-Strachan afirma que «los silencios son también muy significativos. Ni Clarín ni Bécquer se ocupan de Edgar A. Poe. Y resulta elocuente la ausencia de comentarios críticos de dos autores que se dedican profesionalmente a la crítica literaria» (1999: 79). Apunta también que esta falta de menciones revela «la poca importancia que le concedían en el conjunto de la literatura universal».

No obstante, aunque Bécquer no se tomara la molestia de hacer una crítica de la obra de Poe, es evidente que en mayor o menor medida conoció sus relatos, y no solo por la fama que el estadounidense adquirió en la época, sino porque sus leyendas, como veremos, nos remiten a muchos rasgos propios de la cuentística de Poe que no se encontraban en España antes de la llegada de la traducción de Baudelaire. Englekirk, en su estudio de la influencia de Poe en Bécquer, señala que «Bécquer's formative period

coincides with the arrival of Poe's tales in the Spanish capital. We may be certain that they made a strong appeal to the young, impressible poet whose very being was by nature affiliated in spiritual ties to Poe, to Hoffmann, and to the German romantic poets». (1934: 126). En cuanto a Pardo Bazán, Rodríguez Guerrero-Strachan asegura que «se le deben varias menciones», por lo que la autora llegó a leerlo y, además, en algunos de sus cuentos fantásticos se puede apreciar la sombra de Poe.

2.3. La renovación del relato fantástico en el siglo XIX

Para entender la innovación que supuso la nueva técnica de Poe para el género fantástico en general y para la renovación de la cuentística española en particular, primero es necesario aclarar qué se entiende por “lo fantástico”. Acercarnos a una definición teórica nos servirá también para el posterior análisis de los relatos de nuestros autores, pues en cada uno de ellos lo fantástico se presentará de diferentes formas.

La definición de lo fantástico por excelencia, y la que más útil resulta para este trabajo, es la que realizó Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1931), donde distingue entre lo fantástico puro, lo maravilloso y lo extraño. Según el autor, en literatura lo fantástico viene dado al principio, cuando el hecho aparentemente sobrenatural no parece tener explicación que se ajuste a las leyes de la realidad, y tanto los personajes de la historia como el lector se preguntan si están ante un acontecimiento fantástico o se trata de una anomalía que finalmente podrá explicarse racionalmente.

Generalmente en el desenlace se nos da una solución: si efectivamente se trataba de un acontecimiento puramente sobrenatural estamos ante lo maravilloso, situado en otro mundo que se rige por leyes diferentes; y si, por el contrario, el hecho insólito no era más que un producto de la mente o una acumulación de casualidades explicables por medio de la ciencia, se considera extraño:

El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que

desconocemos. [...] Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre. En cuanto se elige una de las dos respuestas, se deja el terreno de lo fantástico para entrar en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso (1981: 18).

Sin embargo, Todorov también distingue lo fantástico puro, que se situaría entre lo fantástico-extraño (hechos finalmente explicables racionalmente) y lo fantástico-maravilloso (lo situado en otro mundo), siendo este último el más similar a lo fantástico puro, ya que «por el hecho mismo de quedar inexplicado, no racionalizado, nos sugiere, en efecto, la existencia de lo sobrenatural. El límite entre ambos será, pues, incierto» (1981: 38). Lo fantástico puro se encuentra, por tanto, en aquellos relatos que mantienen la ambigüedad hasta el final, aquellos donde tanto los personajes como el lector dudan de si lo que acaba de suceder ha sido producto de la imaginación o la casualidad, o si era realmente un suceso prodigioso.

Una vez resuelta esta cuestión, profundizaremos en las aportaciones que realizó Poe al género de los relatos fantásticos. Ya se ha reiterado en varias ocasiones que Poe parte prácticamente de cero para crear sus cuentos, y así lo expresa Rodríguez Guerrero-Strachan al decir que «lo fantástico en Poe no proviene de la tradición literaria; por el contrario, surge como algo nuevo. La novedad reside en el método» (1999: 56). Ese método del que habla Rodríguez Guerrero-Strachan es el de partir de la realidad, de lo cotidiano, para dar paso a lo fantástico. Pero esto no significa que lo fantástico se produzca en la realidad externa, pues en este caso estaríamos hablando de lo maravilloso, cuando lo que Poe hace es un perfecto ejemplo de lo extraño (aunque con excepciones); lo que ocurre es que en la vida del personaje se origina un acontecimiento que rompe con esa cotidianeidad, que deforma su realidad y la convierte en algo fantástico, pero siempre desde su propia subjetividad.

Ya en la época en que su obra llega a España, los críticos reparan en la novedad que supone el tratamiento de lo fantástico por parte de Poe. José de Castro y Serrano, en su libro *Cuadros contemporáneos*, compara al autor norteamericano con Hoffmann y concluye que lo que hace único a Poe es que «partía de lo real y efectivo en busca de la maravilla; cuyo procedimiento perturba el alma con mayor violencia que otro resorte

alguno, por lo mismo que se halla en condiciones completas de verosimilitud» (1871: 275).

A esto se suma que el autor americano no suele recurrir a las tradicionales figuras sobrenaturales, y eso se debe a que, como decíamos, muy pocas veces sitúa el hecho fantástico en la realidad externa al narrador. Poe rompe con la tradición al «situar lo fantástico en el interior de la mente humana, más que en una amenaza proveniente del exterior» (Roas, 2000: 116). A esta forma de narrar sucesos extraños se le puede llamar lo fantástico psicológico, ya que dichos sucesos suelen estar causados por la alucinación del narrador o el personaje que presencia la acción, ya sea por la locura o por estar bajo los efectos de alguna sustancia. Frente a esa ruptura con lo maravilloso propio de la literatura fantástica anterior, es importante señalar que Bécquer sí hace uso de esos entes legendarios en algunos de sus relatos, pero ese sería un buen ejemplo de cómo el poeta consigue adaptar la técnica realista de Poe a la tradición folklórica con el fin de acercarla al público español. Recordemos que uno de los logros de Bécquer fue transformar las antiguas leyendas basadas en lo maravilloso en cuentos modernos donde se insinúa la locura de los protagonistas.

Por otro lado, las escasas veces en que el narrador de la historia está en posesión de todas sus facultades mentales, pero aun así es testigo de algún acontecimiento aparentemente inexplicable, el autor da a entender que el hecho en cuestión se debe a algún fenómeno científico. Es aquí donde se aprecia la influencia del positivismo y los avances de la ciencia, que permitieron al autor experimentar con sus historias, presentando lo fantástico como una consecuencia del uso excesivo de la razón y la observación: «Lo extraño no surge como en los románticos de una cesación de la razón. Proviene de esta; es una consecuencia del análisis extremado» (Rodríguez Guerrero-Strachan, 1999: 56).

Otro de los rasgos principales de la narrativa de Poe es la creación de una atmósfera propicia para que se produzca el acontecimiento fantástico. Para crear esa atmósfera, que por lo general es oscura, lúgubre y decadente, toma como modelo la literatura gótica británica. Esa ambientación siniestra se fusiona con la mente alucinatoria del personaje y ayuda a potenciar el efecto final, que por lo general es

trágico. La importancia del ambiente en que se desencadena la acción se puede apreciar en las descripciones tan detalladas del espacio que nos ofrece en autor, y en el énfasis que hace en los colores y la luminosidad, o la ausencia de esta. Esta es otra de las características que encajan con la posterior corriente realista.

Sin embargo, a pesar de todos los esfuerzos de Poe por otorgar verosimilitud a sus historias, no dejan estas de ser relatos fantásticos donde muchas veces no nos ofrece una explicación satisfactoria de lo que ocurre, dejándonos con la duda de si se trata de una alucinación del personaje o si, en efecto, es un hecho puramente sobrenatural. Roas explica esa ambigüedad al asegurar que «ese racionalismo de Poe tiene “truco”: a pesar de que en sus cuentos se apunten diversas explicaciones basadas en trastornos mentales o en nuevas prácticas científicas, lo sobrenatural siempre acaba dominando la historia, afianzándose en su “inexplicabilidad”» (2000: 121). En cualquier caso, muchas veces esa ambigüedad con la que juega Poe es lo que hace de estos relatos algo inquietante y terrorífico, ya sea porque la mente humana es capaz de crear escenas tenebrosas, o porque dichas escenas han ocurrido en la realidad externa al narrador. Esta es una técnica que Pardo Bazán adoptará magistralmente a sus relatos, en los cuales el lector nunca llega a conocer la naturaleza del hecho fantástico que en ellos se narra.

Todos estos aspectos influirán, en mayor o menor medida, en la literatura española, que hasta este momento había tendido a lo maravilloso. El tratamiento de lo fantástico que realiza Poe lo encontraremos enfocado de diferentes formas en las leyendas de Bécquer y los relatos de Pardo Bazán. En el caso de esta autora, observamos una particularidad que en principio nos haría dudar de si sus cuentos son realmente fantásticos, y es que en muchas ocasiones estos contienen una intención alegórica. A pesar de esto, Juan Paredes Núñez los considera fantásticos, en tanto que el elemento sobrenatural sigue estando presente, aunque con una intencionalidad diferente a la de otros autores del género:

En todos estos relatos lo fantástico es utilizado simbólicamente. La irrupción súbita de lo insólito y sobrenatural en el mundo real, con la distensión que provoca, no va encaminada a sorprender al lector sino a transmitirle un símbolo, de forma sugestiva, para suscitar su reflexión. (1979: 305).

En definitiva, el mayor aporte que inconscientemente realizó Poe al cuento fantástico español fue situar frente a lo legendario «el mundo real y subjetivo. Real porque el cuento moderno toma como elemento de base la realidad y se dedica a reflejarla sin magnificarla, al contrario de lo que hace el cuento tradicional. Subjetivo porque todo se origina en la mente del protagonista-narrador». (Rodríguez Guerrero-Strachan, 1999: 79). Fundamentalmente, lo que estos autores incorporan a sus escritos es la representación de lo fantástico mediante la subjetividad de los personajes, es decir, lo sobrenatural como un producto de la mente humana más que una entidad externa.

2.4. Análisis comparativo: elementos recurrentes comunes en las obras de Poe, Bécquer y Pardo Bazán.

En este apartado nos dedicaremos enteramente a comparar algunos de los relatos más representativos de cada autor con el fin de observar las concomitancias existentes entre los tres autores y determinar, a partir de los elementos que influyeron en el desarrollo de la cuentística fantástica en España explicados en apartados anteriores, si dichas similitudes en los cuentos de los autores españoles con respecto a la obra de Poe pudieron ser fruto de la influencia del escritor estadounidense o si, por el contrario, se trata de características básicas y, por tanto, no exclusivas de ningún autor en concreto.

Debido a la imposibilidad de analizar toda la narrativa breve de los tres escritores, como habría sido deseable, se han seleccionado por cada autor seis relatos, los cuales por motivos de forma, temática y tratamiento de lo fantástico, entre otros, presentan a simple vista una serie de semejanzas que podrían explicarse por medio de la influencia directa, aunque dicha influencia podrá ser más sutil o más evidente dependiendo del autor y el relato.

Por otra parte, como mencioné en la introducción, he tratado de seleccionar cuentos de la más variada forma y temática con el objetivo de obtener una visión global de las múltiples maneras en que Poe pudo influir en la creación de relatos fantásticos en nuestro país. Los cuentos de Poe que vamos a tratar son *Ligeia* (1838), *La caída de la Casa Usher* (1839), *Un descenso al Maelström* (1841), *La máscara de la muerte roja*

(1842), *El gato negro* (1843) y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* (1845). En el caso de Bécquer, he incluido *Los ojos verdes* (1861), *La ajorca de oro* (1861), *El Monte de las Ánimas* (1861), *El Miserere* (1862), *El rayo de luna* (1862) y *La corza blanca* (1863). Por último, de los cuentos de Pardo Bazán, los que contienen muchas de las características fantásticas que hemos mencionado son *El talismán* (1894), *Maldición Gitana* (1897), *La máscara* (1897), *Los hilos* (1897), *El tornado* (1908) y *El sino* (1910).

2.4.1. Aspectos formales

2.4.1.1. Estructura de los relatos

Los tres autores utilizan la estructura narrativa clásica compuesta por un planteamiento, un nudo y un desenlace, por lo que a priori podría parecer que este aspecto carece de relevancia para el estudio de la influencia de Poe en los dos escritores españoles. Sin embargo, el tratamiento que realiza el autor norteamericano de esa estructura clásica tiene mucho que ver con el desarrollo del cuento fantástico moderno y, por tanto, es uno de los elementos que Bécquer y Pardo Bazán adaptarán a sus propios relatos, cada uno de forma diferente.

En primer lugar, algunos de los relatos de Poe comienzan con una breve introducción donde el narrador presenta los hechos que va a relatar y, en ocasiones, advierte al lector de la extrañeza que podrían causarle debido a que aparentemente carecen de explicación. Otras veces no lanza ninguna advertencia, pero sí nos insinúa, a través de un motivo, el carácter fantástico que adquirirá más adelante la narración. De los seis relatos seleccionados, tres contienen una de estas dos formas de introducción. Tanto *El gato negro* como *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* comienzan con una especie de explicación por parte del narrador donde da cuenta de los extraños sucesos que está a punto de relatar. En el caso de *El gato negro*, además de advertir al lector de lo inexplicable de dichos acontecimientos, niega su evidente locura, que en un principio podría parecernos la causa que subyace a sus actos y visiones, y manifiesta su

deseo de que alguien (el lector) pueda ofrecer una explicación racional a los extraños hechos:

No espero ni pido que alguien crea en el extraño aunque simple relato que me dispongo a escribir. Loco estaría si lo esperara, cuando mis sentidos rechazan su propia evidencia. Pero no estoy loco y sé muy bien que esto no es un sueño. Mañana voy a morir y quisiera aliviar hoy mi alma. Mi propósito inmediato consiste en poner de manifiesto, simple, sucintamente y sin comentarios, una serie de episodios domésticos [...]. Más adelante, tal vez, aparecerá alguien cuya inteligencia reduzca mis fantasmas a lugares comunes; una inteligencia más serena, más lógica y mucho menos excitable que la mía, capaz de ver en las circunstancias que temerosamente describiré, una vulgar sucesión de causas y efectos naturales (2002: 55).

En cuanto a *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, comienza de forma similar, con el narrador adelantando la extrañeza que produce la historia que nos va a contar, pero en este caso la introducción adquiere forma de relato objetivo emitido por una persona en pleno uso de sus facultades mentales, al contrario de lo ocurría en el ejemplo anterior. En este relato, en principio, el narrador no parece dispuesto a dejar que el lector saque sus propias conclusiones (aunque al final sea todo lo contrario, como ya veremos), sino que está decidido a dar una explicación verídica y racional sobre un suceso que al parecer ha generado gran cantidad de rumores.

De ninguna manera me parece sorprendente que el extraordinario caso del señor Valdemar haya provocado tantas discusiones. [...] Aunque todos los participantes deseábamos mantener el asunto alejado del público —al menos por el momento, o hasta que se nos ofrecieran nuevas oportunidades de investigación—, a pesar de nuestros esfuerzos no tardó en difundirse una versión tan espuria como exagerada que se convirtió en fuente de muchas desagradables tergiversaciones y, como es natural, de profunda incredulidad. El momento ha llegado de que yo dé a conocer los hechos —en la medida en que me es posible comprenderlos— (2002: 61).

A pesar de lo dicho anteriormente, en esa frase final se entrevé la incertidumbre del propio narrador; la misma incertidumbre que invadirá al lector a medida que avance el relato.

Por otra parte, encontramos otro cuento donde Poe insinúa un desenlace fantástico de la historia. Se trata de *Ligeia*, donde de forma similar a los otros dos cuentos, el narrador se dispone a explicar los hechos de manera ordenada en lo que deducimos es una carta que ha de quedar para la posteridad. La diferencia con respecto a los relatos anteriores es que aquí se insinúa de forma más sutil lo extraño de los acontecimientos, y no parece querer ofrecer o recibir una explicación a priori de los mismos:

Juro por mi alma que no puedo recordar cómo, cuándo ni siquiera dónde conocí a Lady Ligeia. Largos años han transcurrido desde entonces y el sufrimiento ha debilitado mi memoria. O quizá no puedo rememorar ahora aquellas cosas porque, a decir verdad, el carácter de mi amada, su raro saber, su belleza singular y, sin embargo, plácida, y la penetrante y cautivadora elocuencia de su voz profunda y musical, se abrieron camino en mi corazón con pasos tan constantes, tan cautelosos, que me pasaron inadvertidos e ignorados [...].Y ahora, mientras escribo, me asalta como un rayo el recuerdo de que nunca supe el apellido de quien fuera mi amiga y prometida, luego compañera de estudios y, por último, la esposa de mi corazón [...]. Solo recuerdo confusamente el hecho. ¿Es de extrañarse que haya olvidado por completo las circunstancias que lo originaron o lo acompañaron? (2002: 161).

En cuanto a Bécquer, la mayoría de sus leyendas están precedidas por una especie de prólogo donde el narrador declara que la historia que va a narrar llegó a él por medio de la transmisión oral, y de ahí que las denomine leyendas, a pesar de que son relatos inventados por el propio autor. Algunos cuentos sí tienen una base legendaria, pero esa base solo es el motivo sobre el que crea su historia. Las introducciones de Bécquer son mucho más evidentes que las de Poe por estar separadas del relato en sí, y por estar narradas en tercera persona sin que el narrador forme parte de la historia, aunque esta cuestión la desarrollaremos más adelante.

En cualquier caso, el objetivo de estas introducciones es el mismo que el que se observa en los relatos de Poe, esto es, anunciar lo prodigioso o extraño de la leyenda y, por tanto, dirigir al lector hacia un final de carácter fantástico. No obstante, en el caso del poeta sevillano encontramos otra razón por la que es necesario advertir al lector de lo que está a punto de leer, y que Poe contrarresta de otra manera. En apartados

anteriores aludíamos al escepticismo propio de la época fruto de los avances científicos y el positivismo; Bécquer, al igual que el resto de autores, se encontró con este problema, y supo solventarlo incluyendo una pequeña introducción en la que el narrador se considera a sí mismo como un simple transmisor de una historia que ha oído en alguna parte. De esta manera, el autor se distancia de su relato, el cual pierde su carácter absoluto y puede ser puesto en duda por el lector a pesar de tener un narrador omnisciente.

He aquí la principal diferencia con respecto a la estructura narrativa característica de Poe, ya que este tiende a narrar los hechos como si realmente hubieran ocurrido; pero al utilizar, en la mayoría de los casos, la primera persona, ofrece una visión subjetiva y parcial de los sucesos, lo cual obliga al lector a poner en duda el relato. Esa capacidad que tiene el lector de dudar de la veracidad de las historias podría parecer, a simple vista, contraproducente a la hora de transmitir el elemento fantástico, pero es de hecho lo que constituye lo fantástico del relato al ser lo que mantiene viva la ambigüedad, como veremos en el apartado dedicado al tratamiento de lo fantástico.

A pesar de la diferencia estructural, esta forma de narrar que usa Bécquer también puede considerarse influencia de Poe en la medida en que hay un narrador principal en primera persona que decide dejar constancia de los extraños sucesos que ha vivido, oído o presenciado. Recordemos que, salvo contadas excepciones (como *La máscara de la Muerte roja* o *La corza blanca*), los relatos de estos dos autores no se presentan como hechos que indudablemente ocurrieron y que al lector no le queda más remedio que creer, sino que mediante ese narrador principal (sea el protagonista o un mero testigo, esté dentro de la historia o se limite a contarla desde fuera) se consigue un doble efecto: advierte al lector sobre la posible falsedad de los hechos, y al mismo tiempo otorga realismo a la historia precisamente porque hay alguien para contarla, porque el narrador no es un ente abstracto, sino una persona corriente y, por tanto, más cercana al lector.

Siguiendo con el análisis de los relatos, las leyendas precedidas de una introducción que mejor ejemplifican lo que acabamos de explicar son *El Monte de las Ánimas*, *El Miserere* y *La ajorca de oro*. En *El Monte de las Ánimas* es el propio

Bécquer quien se dispone a contarnos esa leyenda soriana que oyó, y hace alusión a la previsible incredulidad de sus lectores: «A las doce de la mañana, después de almorzar bien, y con un cigarro en la boca, no le hará mucho efecto a los lectores de *El Contemporáneo*¹» (2015: 143). Asimismo, aprovecha este prólogo para crear un ambiente de terror que envuelve tanto al narrador como al lector y así transmitir de manera más eficaz el hecho fantástico.

En la introducción de *El Miserere* también se anuncia tanto el motivo del relato, (el cuaderno de música y, dentro de él, el *Miserere*) como el elemento fantástico, que en este caso es la historia de ese cuaderno, cuyo contenido «parecían frases escritas por un loco» (2015: 216). Aquí no hay ninguna advertencia al lector, y tampoco se nos indica que debamos poner en duda directamente la veracidad de la historia, más allá de que se trata de una leyenda que le cuenta ese «viejecito» en la abadía de Fitero.

Por último, en *La ajorca de oro* el narrador se presenta como un cronista que narra fielmente una leyenda toledana:

La tradición que refiere esta maravillosa historia, acaecida hace muchos años, no dice nada más acerca de los personajes que fueron sus héroes.

Yo, en mi calidad de cronista verídico, no añadiré ni una sola palabra de mi cosecha para caracterizarlos (1988: 85).

El hecho de que señale la escasa información de la que dispone sobre sus protagonistas no solo le confiere verosimilitud al relato (o, al menos, a la existencia de dicha leyenda), sino que además es un recurso muy propio de Poe que desarrollaremos más adelante, puesto que guarda estrecha relación con la ambigüedad que caracteriza a lo fantástico.

Por otra parte, en ocasiones Bécquer hace uso de la narración enmarcada, y es un recurso poco común en los cuentos de Poe; de los seis que he seleccionado, el que

¹ *El Contemporáneo* fue un periódico madrileño editado entre 1860 y 1865 en el cual Bécquer publicó muchas de sus leyendas, todas ellas precedidas de esa introducción. He aquí otra de las causas para la inclusión de un prólogo donde se le resta credibilidad al hecho fantástico, puesto que el carácter del periódico era marcadamente político y de ideología conservadora, y un relato fantástico en semejante contexto necesitaba un breve anuncio que situara a los lectores en un ambiente propicio y los alejara por un momento de la realidad política a la que estaban acostumbrados.

presenta esta forma es *Un descenso al Maelström*. Dos de las tres leyendas mencionadas tienen se componen de una narración enmarcada, puesto que del narrador principal, es decir, el que introduce la historia y luego adopta el papel de un pretendido narrador omnisciente, se pasa a un segundo narrador que cuenta una historia dentro de la historia. En *El Monte de las Ánimas*, ese papel lo desempeña el desafortunado Alonso; y en *El Miserere*, el segundo narrador es el anciano que le cuenta la historia al narrador principal.

El rayo de luna no presenta esa forma de narración enmarcada y, por tanto, es la que más se asemeja a los relatos de Poe. Esa semejanza se aprecia especialmente en el pequeño prólogo que sirve de introducción; tanto en *El rayo de luna* como en *Los ojos verdes*, y a diferencia de los otros que hemos analizado, el autor no se refiere a la historia que va a contar como una leyenda que ha llegado a sus oídos, sino que da a entender que es producto de su imaginación, aunque siga refiriéndose a ello como «leyenda». En *Los ojos verdes* llega incluso a insinuar que la historia que va a relatar está basada en una experiencia fantástica que él mismo vivió:

Hace mucho tiempo que tenía ganas de escribir cualquier cosa con este título [...]. Yo creo que he visto unos ojos como los que he pintado en esta leyenda. No sé si en sueños, pero yo los he visto. De seguro no los podré describir tal cual ellos eran [...]. De todos modos, cuento con la imaginación de mis lectores para hacerme comprender en este que pudiéramos llamar boceto de un cuadro que pintaré algún día (2015: 115).

Ocurre algo similar con *El rayo de luna*, en cuya introducción deja ver que en efecto se trata de una leyenda soriana, como reza en el subtítulo, pero que confunde al lector sobre su procedencia al afirmar que «otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa; yo he escrito esta leyenda, que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerse un rato» (2015: 127). Da a entender que es una creación suya propiciada por una «idea» que no especifica. En cualquier caso, es en estos dos relatos donde mejor se aprecia el parecido con Poe al presentar la historia como un testimonio que el propio autor, y no un narrador indefinido, deja por escrito

con la esperanza de que alguien pueda comprender su mensaje y darle sentido a la historia.

La narración enmarcada también es propia de algunos cuentos de Pardo Bazán, y de los que hemos incluido, el único que no presenta esta forma es *El sino*. La autora emplea este recurso de forma diferente a la de Bécquer, y se acerca más a la de Poe debido a los tipos de narradores que utiliza, los cuales analizaremos en siguiente subapartado.

En cuanto a la introducción del elemento sobrenatural al inicio del relato, *Maldición Gitana* y *El talismán* cuentan con las características mencionadas: introducir el elemento fantástico y apuntar hacia el final desconcertante del relato. En *Maldición Gitana*, el narrado principal reflexiona sobre las supersticiones mientras se encuentra en una fiesta donde los invitados están inquietos porque al principio hay trece comensales; es esta reflexión lo que da pie a la narración del hecho fantástico, y lo que enlaza con ese final donde uno de los personajes muere aparentemente por su falta de precaución ante las supersticiones, es decir, por despreciar a una gitana con capacidad de echar maldiciones. En la introducción también se adelanta el tema principal del relato: la incertidumbre acerca de si se trata de una casualidad o de si realmente es un hecho maravilloso:

Siempre que se trata, entre gente con pretensiones de instruida, de agorerías y supersticiones, no hay nadie que no se declare exento de miedos pueriles [...]. No obstante, transcurridos diez minutos consagrados a alardear de espíritu fuerte, cada cual sabe alguna historia rara, algún sucedido inexplicable, una «coincidencia». (Las coincidencias hacen el gasto) (1990: 318).

En cuanto a *El talismán*, encontramos una introducción con una advertencia aún más clara, esta vez al estilo de Bécquer por estar separada del relato en sí, pero con reminiscencias de Poe en tanto que la autora afirma que es verídica, a pesar de llamarla «cuento»:

La presente historia, aunque verídica, no puede leerse a la claridad del sol. Te lo advierto, lector, no vayas a llamarte a engaño: enciende una luz, pero no eléctrica, ni de gas corriente, ni siquiera de petróleo, sino uno de esos simpáticos velones típicos, de tan

graciosa traza, que apenas alumbran, dejando en sombra la mayor parte del aposento. O mejor aún: no enciendas nada; salte al jardín, y cerca del estanque, donde las magnolias derraman efluvios embriagadores y la luna rieles argentinos, oye el cuento de la mandrágora y del barón de Helynagy (1990: 424).

Por otra parte, en *Los hilos* no hay una introducción donde el narrador advierta al lector sobre los extraños hechos que está a punto de leer, pero cuando los narradores hallan la carta de su difunto amigo, donde explica la historia que lo llevó a la locura y la muerte, encontramos que el comienzo de la carta es muy similar al que realiza el narrador de *El gato negro*, ya que ambos se proponen relatar los sucesos con el fin de que alguien pueda comprenderlos, e insisten en que no están locos. En la carta, Jorge Afán de Rivera cuenta cómo empezó a ver hilos de colores que salían de las personas, y que simbolizaban los defectos y las actitudes más despreciables de la sociedad, por lo que este cuento tiene un carácter alegórico que no le resta el valor fantástico, ya que, después de todo, la causa de esas visiones es producto de una sesión de hipnotismo y espiritismo a la que acude el personaje. He aquí el inicio de la carta, donde se aprecia la influencia de Poe:

Intentaré explicar lo que son estos hilos, para que si alguien lee después de mi muerte mi confesión, comprenda que yo no estaba loco, sino a lo sumo alucinado: que fui víctima de una morbosa perturbación de los sentidos, pero que mi razón supo interpretar mis visiones (1990: 393).

Para concluir este punto, es necesario añadir un tercer elemento que tienen en común estos tres autores a nivel estructural: el objetivo de provocar un efecto final que deje un gran impacto en el lector. Junto con la introducción como recurso para presentar lo fantástico y como paliativo de un supuesto escepticismo por parte del lector, y la ocasional utilización de la narración enmarcada, el efecto final constituye una de las características principales del nuevo tipo de relato fantástico que comienza a imponerse en la segunda mitad del siglo XIX. Rodríguez Guerrero-Strachan señala que la introducción en alguno de los relatos analizados es uno de los mecanismos que propician ese efecto final, y que al mismo tiempo confieren unidad a la narración: «Es una manera de conseguir la unidad estructural y semántica de la historia. En ella se insinúa ya el elemento fantástico junto a la posible explicación» (1999: 94).

En relación con esto, David Roas apunta que, como veíamos en apartados anteriores, todos los elementos de un relato breve han de estar, según lo entendía Poe, subordinados a la consecución de ese efecto final que será, en definitiva, lo que determine el carácter fantástico de la narración. Roas también señala que esa estructura en la que todo queda al servicio del final fantástico supuso una novedad en España producida por varios factores, entre los cuales menciona el tratamiento de lo sobrenatural de Poe:

La intención del narrador parece concentrarse, entonces, en provocar ese efecto terrorífico final característico del cuento fantástico puro. Esa novedad se explica, a mi entender, a partir de la evidente influencia que ejerció la narrativa gótica sobre el cuento legendario, así como la forma en que Hoffmann y, sobre todo, Poe se enfrentaron con lo sobrenatural (2000: 528).

2.4.1.2. Tipos de narrador

En el punto anterior ya adelantábamos que tanto Bécquer como Poe usan mecanismos diferentes para otorgar realismo al relato y ayudar a vencer el escepticismo aportando una visión subjetiva de sus historias, y que el recurso más frecuente de Bécquer era el del narrador cronista que se refiere a sí mismo al principio en primera persona, pero que luego cuenta los hechos en tercera persona, como un narrador omnisciente; mientras que Poe tiende a usar un narrador en primera persona que generalmente es el protagonista o un personaje que presencia lo que le ocurre al protagonista. En este apartado desarrollaremos los distintos tipos de narrador que emplea cada autor y veremos en qué medida se puede apreciar la huella de Poe en este aspecto.

En primer lugar, ya sean protagonistas o no, los narradores de Poe tienen un elemento en común, y es que nunca dan información sobre sí mismos, y muy pocas veces ofrecen datos sobre otros personajes, más allá del nombre. Esto es algo que se observa también en los cuentos de Pardo Bazán, y en las leyendas de Bécquer donde hay un narrador principal que transmite el relato; en el caso de las leyendas se asume que el narrador es el propio autor. A simple vista, este rasgo puede parecer trivial; sin

embargo, está estrechamente relacionado con el nuevo tratamiento de lo fantástico que la narrativa de Poe impondrá en nuestro país, ya que la omisión de datos acerca de los personajes es un mecanismo para acentuar el misterio e incrementar la incertidumbre en el lector acerca de la veracidad de lo que está leyendo. En palabras de Rodríguez Guerrero-Strachan, «la razón estriba en la ambigüedad necesaria para la creación de lo fantástico. Un exceso de datos implicaría un realismo excesivo que lo impediría» (1999: 100). Efectivamente, el motivo principal por el que estos autores tienden a usar narradores en primera persona de los cuales no sabemos ni el nombre es mantener esa ambigüedad que, como ya vimos, constituye uno de los rasgos fundamentales de lo fantástico. Además, los narradores en primera persona se limitan a contar lo que ven, oyen y perciben, y por tanto ofrecen una versión subjetiva de la historia de la que el lector no puede fiarse del todo debido a que podría ser producto de la imaginación del narrador.

Por otro lado, pocas veces encontramos relatos con un narrador omnisciente. De todos los cuentos incluidos en este trabajo, dos carecen de narrador en primera persona, y son *La máscara de la muerte roja* de Poe, y *La corza blanca* de Bécquer. El caso de estos dos relatos es especial, ya que los sucesos narrados pueden calificarse de maravillosos por no existir esa ambigüedad, es decir, se narran los hechos de manera absoluta, sin producir duda en el lector. El lector debe creer que en los mundos donde ocurren los hechos tienen leyes naturales propias que no se corresponden con las de nuestro mundo, y que por tanto en ellos es posible que la muerte misma adopte forma antropomórfica y se adentre en un castillo cerrado a cal y canto para acabar con la vida de todos los presentes, o que existan mujeres capaces de convertirse en hermosas corzas con la luz de la luna. Estos dos relatos se insertan en la tradición literaria, donde el hecho fantástico no se cuestiona.

Siguiendo con los narradores en primera persona, encontramos distintos tipos, y cada uno de ellos aporta un matiz diferente a los relatos. En primer lugar, una de las formas clásicas es la del narrador protagonista, aunque en este corpus es uno de los menos frecuentes. Dentro de esta categoría encontramos dos grupos: aquellos donde hay un solo narrador, y aquellos donde se produce un desdoblamiento fruto de la narración enmarcada. Los únicos relatos donde hay un solo narrador y este es el protagonista son

El gato negro y *Ligeia*, y en ninguno de los dos nos aporta datos concretos sobre él, más allá de lo necesario para crear una atmósfera de misterio.

En cuanto a los relatos con narración enmarcada, estos cuentan con un narrador principal, del cual no sabemos nada, que oye la historia fantástica contada por el segundo narrador, es decir, el narrador protagonista. Pardo Bazán emplea esta técnica con frecuencia, y estos cuentos son estructuralmente similares al relato de Poe titulado *Un descenso al Maelström*, el cual usa este mecanismo de la narración enmarcada donde un narrador principal escucha la historia de labios de un segundo narrador que experimenta el hecho fantástico. Los cuentos de Pardo Bazán donde se aprecia esta técnica son *El tornado* (temáticamente idéntico a *Un descenso al Maelström*), *La máscara* y *Los hilos*, donde el narrador protagonista no narra la historia oralmente, sino que escribe una carta que más tarde leen sus amigos, uno de los cuales es el narrador principal. Siguiendo con esta idea, tanto en estos cuatro relatos como en algunos más, encontramos la figura del narrador oyente, que en algunas leyendas de Bécquer se corresponde con la del narrador cronista, es decir, aquel que transmite una historia tradicional que llegó a sus oídos en algún momento. Estas leyendas son *El Monte de las Ánimas*, *El Miserere* y *La ajorca de oro*.

Siguiendo con Pardo Bazán, a los cuentos mencionados se suman *Maldición Gitana* y *El talismán*, en los cuales la complejidad es mayor porque también cuentan con un narrador testigo; esto significa que el narrador principal oye la historia de labios de un segundo narrador que no experimenta el suceso de primera mano, sino que cuenta lo que le ocurrió a un tercer personaje cuando él se encontraba presente. En el caso de *El talismán*, el relato comienza de forma becqueriana en el sentido de que hay una introducción en la que se advierte al lector; la diferencia es que acto seguido la segunda narradora (la narradora testigo) comienza a relatar en primera persona lo que le sucedió al barón y, al final, el narrador principal vuelve a tomar la palabra en un último diálogo con la dama que le narra los hechos.

El recurso del narrador testigo ya lo usaba Poe, siendo los ejemplos más significativos *La caída de la Casa Usher* y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. En estos dos relatos, el narrador principal presencia los extraños sucesos que

experimenta un amigo suyo, del cual solo obtenemos el nombre y muy pocos datos sobre la enfermedad concreta que le aflige. En Bécquer no encontramos ningún narrador testigo, pero en Pardo Bazán, aparte de los dos relatos ya mencionados, encontramos *El sino*, muy similar tanto estructural como temáticamente a *La caída de la Casa Usher*.

Por último, la mayoría de las leyendas de Bécquer se caracterizan por tener un narrador en primera persona que, a diferencia de lo que hemos visto en los otros dos autores, no se inserta dentro de la historia, sino que la cuenta desde una distancia espaciotemporal y, por tanto, es menos fiable en la medida en que no llegó a presenciar los hechos narrados. Cuatro de las seis leyendas analizadas aquí cuentan con este recurso, y son, por un lado *El Monte de las Ánimas* y *La ajorca de oro*, donde encontramos a ese narrador cronista que mencionábamos y, por otro lado, *Los ojos verdes* y *El rayo de luna*, donde el narrador, como ya adelantamos en el apartado anterior, no parece transmitir una leyenda que ha oído, sino que insinúa que se trata de una creación propia o que, a lo sumo, podría estar basada en un elemento de la tradición oral.

2.4.2. Aspectos temáticos

Una de las formas más rápidas de determinar si un autor determinado influyó en otros autores posteriores, es analizar las similitudes entre los temas que tratan. Pero hay que tener en cuenta que el tratamiento de un tema como, por ejemplo, el amor, por parte de varios autores, no implica que haya intertextualidad entre ellos, pues se trata de un asunto muy recurrente a lo largo de la historia de la literatura por ser lo que denominamos un universal antropológico. Sin embargo, cuando un mismo tema es tratado de manera similar por dos o más autores, siendo uno de ellos pionero en la representación de dicho tema, y los autores posteriores tuvieron acceso a los textos del primero, las posibilidades de que haya habido influencia se incrementan notablemente. Esto es lo que ocurre con Poe y los dos autores españoles que estamos estudiando. Rodríguez Guerrero-Strachan expresa esta idea de forma clara y concisa:

La coincidencia de un mismo tema en dos autores no supone influencia alguna. Ahora bien, si además del tema, aparece una similitud, más o menos explícita, en el argumento se puede señalar entonces sin ambages una influencia. Es más, la coincidencia, parcial o total, en la trama es uno de los mecanismos que los escritores utilizan para señalar su deuda con algún autor (1999: 147).

No obstante, aunque su afirmación puede tomarse como verdadera, la clasificación temática que realiza, desde nuestro punto de vista, no es del todo acertada por ser superficial e incompleta. Superficial, porque son temas como el amor, la mujer, el viaje o la relación entre amor y muerte, que están presentes en toda la tradición literaria; e incompleta porque, por un lado, no profundiza en muchos de los aspectos relacionados con esos temas recurrentes que sí supondrían una influencia y, por otro lado, porque no menciona muchos de los temas frecuentes en Poe que surgen como novedad ante las circunstancias sociales y científicas de la época, y que pueden verse también en los cuentos de Pardo Bazán. David Roas repara en este aspecto del ensayo de Rodríguez Guerrero-Strachan:

...me parece también erróneo el señalar como influencia de Poe el tratamiento de ciertos temas fantásticos que tampoco son invención suya: «el amor por una mujer» [...], «el viaje, entendido como un proceso de maduración personal y en el que se adquiere un conocimiento» [...]. Todos estos temas y motivos no son, insisto, exclusivos de la obra de Poe y, por lo tanto, me parece sumamente arriesgado cifrar la influencia del autor americano sobre la narrativa fantástica española en aspectos tan genéricos (2000: 603).

Ahora bien, Roas tampoco llega a profundizar en los aspectos temáticos de Poe que pudieron influir en los autores españoles, tal vez porque no consideraba que fuera un elemento relevante. A pesar de esto, debido a que algunos de los relatos analizados en este trabajo tienen tramas muy similares que nos remiten a una influencia directa, dedicaremos este apartado a comparar no solo los temas de los textos, sino también, y fundamentalmente, la forma en que los distintos autores los tratan, ya que es el principal elemento que determina el influjo de Poe sobre Bécquer y Pardo Bazán. Por tanto, aunque los tres autores tienen relatos con temas universales como el amor, la muerte o las conexiones con el más allá, nos centraremos únicamente en aquellos temas que

presentan semejanzas en el tratamiento que se les da, y también en las similitudes argumentales.

Los dos autores españoles incorporaron diferentes elementos de la narrativa de Poe, y cada uno lo hizo de una manera particular, por lo que los analizaremos por separado. En primer lugar, en las leyendas de Bécquer no se aprecian semejanzas argumentales, ya que adoptó otros elementos, como la ambientación y los personajes; a pesar de esto, sí podemos rastrear ciertos temas y motivos propios de los relatos de Poe. Uno de los temas fundamentales del autor estadounidense es la locura, especialmente cuando está ligada a la obsesión. Este tema lo encontramos en *La caída de la Casa Usher*, donde Roderick Usher sufre una enfermedad psicológica que repercute también en su estado físico, y que le lleva a enterrar a su hermana Madeline en una cripta tras darla por muerta, aunque al final se revela que el protagonista era consciente de que estaba viva; en *El gato negro*, la locura del protagonista es fruto de su obsesión por el animal; y, de forma implícita, se observa también en *Ligeia*, puesto que el protagonista, en su obsesión por su difunta esposa, cree presenciar su resurrección en el cuerpo de Rowena.

Estos tres tipos de locura, es decir, la debilidad y descomposición de la mente, la locura producida por la obsesión y la locura causada por el amor, los observamos en tres leyendas bequerianas. En *El Miserere*, el romero, fruto de su obsesión por componer un *Miserere* similar al que oye en el monasterio abandonado, acaba loco de forma similar a la de Roderick Usher, es decir, su estado psicológico repercute gravemente en su salud física y esto le conduce a la muerte: «...el sueño huyó de sus párpados y perdió el apetito, y la fiebre se apoderó de su cabeza, y se volvió loco, y se murió en fin, sin poder terminar el *Miserere*» (2015: 226). En *El rayo de luna*, Manrique se vuelve loco debido a la imposibilidad alcanzar a la mujer ideal, quien finalmente resultó ser un rayo de luna; esta leyenda comparte semejanzas con *Ligeia* por el tema de la obsesión por una mujer misteriosa e inalcanzable que conduce al hombre a la locura. Por último, la demencia de Pedro Alfonso en *La ajorca de oro* también está inducida por una mujer, pero la causa primera es la obsesión del protagonista hacia la ajorca sagrada que pretende robar para satisfacer a su amada; es similar, por tanto, a *El gato negro* en el

sentido de que la obsesión desmesurada conduce a un hombre cuerdo a la desintegración mental.

No obstante, *El gato negro* se asemeja más a *La corza blanca* en tanto que ambas historias tratan de la obsesión por un animal, lo cual conduce al protagonista a asesinar, por diferentes causas, a su amada. En *El gato negro*, el narrador mata a su mujer cuando esta trata de defender al segundo gato de uno de los ataques de su marido, por lo que la causa de ese asesinato sería su obsesión por el animal; por otro lado, en *La Corza Blanca*, Garcés se obsesiona con cazar a la hermosa corza para ofrecérsela a Constanza, su amada, y que esta acepte casarse con él, pero una vez consigue matar al animal, descubre que este era en realidad Constanza, quien tenía la capacidad de metamorfosearse. Como vemos, la causa de la muerte de la amada es, de nuevo, la obsesión del protagonista hacia un animal.

En algunos de los relatos mencionados aparece, como hemos dicho, el tema de la obsesión por la mujer ideal. Los cuentos de Bécquer con esta temática parecen seguir la estela de *Ligeia*, aunque con grandes diferencias. El más parecido al relato de Poe debido a que también comparten el motivo de los ojos como una de las cualidades de la amada es *Los ojos verdes*. Aparte de este atributo, tanto Ligeia como la ondina de la que se enamora Fernando, son mujeres con cualidades irreales que son descritas como seres abstractos más que como mujeres de carne y hueso. En este fragmento, vemos la descripción que Poe realiza de los ojos de Ligeia:

Eran, creo, más grandes que los ojos comunes de nuestra raza, [...] Pero solo por instantes —en los momentos de intensa excitación— se hacía más notable esta peculiaridad de Ligeia. Y en tales ocasiones su belleza —quizá la veía así mi imaginación ferviente— era la de los seres que están por encima o fuera de la tierra, la belleza de la fabulosa hurí de los turcos. Los ojos eran del negro más brillante, velados por oscuras y largas pestañas. Las cejas, de diseño levemente irregular, eran del mismo color. Sin embargo, lo «extraño» que encontraba en sus ojos era independiente de su forma, del color, del brillo, y debía atribuirse, al cabo, a la expresión. (2002: 162)

Se opone físicamente a la ondina retratada en *Los ojos verdes*, por el color del pelo y de los ojos, pero en ambos casos se trata de seres misteriosos que parecen existir

fuera de este mundo. Así nos la describe Bécquer: «Sus cabellos eran como el oro; sus pestañas brillaban como hilos de luz, y entre las pestañas volteaban inquietas unas pupilas que yo había visto..., sí, porque los ojos de aquella mujer eran los ojos que yo tenía clavados en la mente, unos ojos de un color imposible, unos ojos...» (2015: 122).

Ese tipo de belleza sobrenatural, casi diabólica, se menciona de igual modo en *La ajorca de oro*, y en este caso la necesidad de complacer a la amada es lo que hace que el protagonista se vuelva loco. En este aspecto es diferente a los otros dos relatos mencionados, pero la descripción que realiza el narrador al principio de la leyenda recuerda mucho a la belleza de Ligeia:

Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira vértigo: hermosa con esa hermosura que no se aparece en nada a la que soñamos en los ángeles, y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra. (1988: 85).

Volviendo a *Los ojos verdes*, en esta leyenda también aparece el tema de la maldición, o más concretamente, de la desgracia vaticinada por un personaje. En este caso, durante una cacería en el Moncayo, Íñigo, el montero, advierte a Fernando de Argensola de que no persiga al ciervo herido hasta la Fuente de los Álamos, puesto que en ella «habita un espíritu del mal. Quien osa enturbiar su corriente paga caro su atrevimiento» (2015: 117). Aun así, Fernando traspasa la fuente y en ella encuentra a la ondina cuya belleza le llevará a la muerte. En *El Monte de las Ánimas* también encontramos este tipo de advertencia cuya transgresión por causa de la amada conduce al héroe a la muerte. En *La ajorca de oro*, el protagonista enloquece como consecuencia del sacrilegio que supone intentar robar el objeto sagrado de la Virgen del Sagrario, por lo que también aparece el tema de la maldición.

Los relatos de Poe que contienen este tema son *La caída de la Casa Usher* y, de forma más sutil, *El gato negro*, en tanto que contiene un elemento de superstición hacia este animal que, después de todo, es en gran medida el causante del descenso a la locura del protagonista. Este último estaría más en consonancia con las leyendas becquerianas en el sentido de que la desgracia del protagonista es causada por un elemento externo, a diferencia de *La caída de la Casa Usher*, donde la maldición pesa sobre la mansión y

sus habitantes de forma intrínseca. A pesar de esto, en este relato aparece el motivo de la desgracia vaticinada por el personaje de Roderick Usher, que finalmente se hace realidad.

En los cuentos de Pardo Bazán puede encontrarse el tema de la maldición en todas sus variantes. Si tomamos como modelo el tipo de maldición que aparece en *La caída de la Casa Usher*, veremos que *El sino* es el relato de la autora española que más se asemeja al cuento de Poe. Tanto temática como estructuralmente, estos relatos son muy similares, pues en ambos hay un narrador en primera persona que tiene un amigo que cree firmemente que su final se acerca, y al cual el narrador no toma en serio hasta que finalmente presencia la tragedia. En el relato de Poe, el narrador visita la lúgubre mansión donde viven confinados los hermanos Usher, y así predice su desgracia el protagonista:

«Moriré —dijo—, tengo que morir de esta deplorable locura. Así, así y no de otro modo me perderé. Temo los sucesos del futuro, no por sí mismos, sino por sus resultados. Me estremezco pensando en cualquier incidente, aun el más trivial, que pueda actuar sobre esta intolerable agitación. No aborrezco el peligro, como no sea por su efecto absoluto: el terror. En este desaliento, en esta lamentable condición, siento que tarde o temprano llegará el período en que deba abandonar vida y razón a un tiempo, en alguna lucha con el torvo fantasma: el miedo.» (2002: 174)

En cuanto a *El sino*, el contexto es diferente al que encontramos en el cuento de Poe ya que la acción se desarrolla durante un viaje marítimo, donde el narrador conoce a Sebastián Porto, un brasileño de aspecto enfermizo (esa es otra de las semejanzas con Roderick Usher) del que se hace amigo íntimo en poco tiempo, y quien le confía sus preocupaciones. Esas preocupaciones acerca de su trágico final son producto de que, durante su infancia, su nodriza le repitiera una y otra vez que estaba abocado a la catástrofe. En este fragmento se aprecia la similitud entre los caracteres de Sebastián y de Roderick Usher:

Todo lo que Sebastián contaba de sí mismo presentaba un sello de desaliento —tristeza, a veces teñido de color supersticioso. Se creía, sinceramente, destinado a sufrir y a morir

joven, y la idea de la muerte había llegado a serle no diré grata, pero sí familiar. Tenía además la pretensión de que llevaba consigo la desgracia... (1990: 238)

El final de ambos personajes es diferente: Usher muere cuando la mansión se derrumba, tras la huida del narrador durante la apoteósica y desconcertante lucha de su amigo contra una Madeline aparentemente resucitada que busca venganza, mientras que Sebastián es tragado por el mar durante una tempestad, que acaba repentinamente en cuanto muere el protagonista.

Por otra parte, en *Maldición Gitana* y *El talismán*, los protagonistas también sufren una maldición, pero esta es causada por elementos externos. En *Maldición Gitana*, Santiago es accidentalmente asesinado por su hermano al confundirle este con un corzo, y esta confusión parece ser fruto de la maldición que le echa una gitana al joven tras haberla insultado. En *El talismán*, el barón de Helynagy muere en un accidente de tren tras haberle confiado la raíz de mandrágora, la fuente de su buena fortuna, a la narradora de la historia. No encontramos ninguna semejanza argumental con los relatos de Poe, más allá del tema de la superstición y los hermanos caídos en desgracia, el cual analizaremos en el apartado dedicado a los personajes. Tanto este cuento como *El talismán* se acercan más a la concepción becqueriana de la maldición debido a que en Pardo Bazán la desgracia es causada por un elemento externo.

No obstante, estos tres cuentos de la autora se asemejan mucho a los relatos de Poe debido a que tienen como hilo conductor lo que David Roas denomina la «casualidad fantástica» (2000: 656), es decir, la incertidumbre acerca de si la desgracia es provocada por un factor sobrenatural (una maldición, la pérdida de un talismán...) o si simplemente es producto de «una serie de raras casualidades», como lo enuncia la narradora de *El talismán* (1990: 425). Esta incertidumbre la encontramos en *La caída de la Casa Usher*, donde el derrumbamiento de la mansión coincide con la «resurrección» de Madeline y convierte en realidad los temores de Roderick, sin llegar a explicar la relación entre todos estos sucesos; y en *El gato negro*, en el cual también se sucede una cadena de hechos que solo pueden calificarse de desafortunadas coincidencias. Recordemos que el protagonista mata a su gato y acto seguido se produce un extraño incendio en su casa, en cuyos restos aparece la figura del animal con una soga alrededor

del cuello; posteriormente, encuentra en la calle un gato idéntico a su difunta mascota y decide llevarlo a su casa para acabar maltratándolo igual que a su predecesor. El inquietante relato acaba con el asesinato y emparedamiento de su esposa, cuya tumba será descubierta por la policía gracias a los maullidos del felino, el cual, casualmente y sin que el asesino se percatara, había quedado atrapado entre las paredes junto con el cadáver de su dueña. Todos estos relatos tienen en común la desgracia producida por una serie de casualidades cuyo verdadero origen parece ser sobrenatural, u obra del destino.

Volviendo al tema de la locura, hay un cuento de Pardo Bazán donde la debilidad psicológica causa estragos físicos al personaje, igual que ocurría con el personaje de Roderick Usher. Este cuento es *La máscara*, donde el protagonista le cuenta a la narradora una experiencia que dejó secuelas tanto mentales como físicas en él. La narradora, ante tal confesión, no pudo evitar fijarse «en el rostro del solitario, cuyos ojos cercados de oscuro livor y cuyas demacradas mejillas delataban, no la paz de un espíritu que ha sabido encontrar su centro, sino la preocupación de una mente visitada por ideas perturbadoras y fatales» (1990: 379). Esta descripción nos remite a la de Roderick Usher:

...lo observé con un sentimiento en parte de compasión, en parte de espanto. ¡Seguramente hombre alguno hasta entonces había cambiado tan terriblemente, en un período tan breve, como Roderick Usher! [...] La tez cadavérica; los ojos, grandes, líquidos, incomparablemente luminosos; los labios, un tanto finos y muy pálidos, pero de una curva extraordinariamente hermosa; la nariz, de delicado tipo hebreo, pero de ventanillas más abiertas de lo que es habitual en ellas; el mentón, finamente modelado, revelador, en su falta de prominencia, de una falta de energía moral (2002: 173).

Por otro lado, la deformación física como producto de una mala experiencia que aparece en *La máscara* también se encuentra en *Un descenso al Maelström*. El anciano que le cuenta la historia al narrador comienza su relato aludiendo a su demacrado aspecto físico como consecuencia del impacto psicológico que le causó la caída al remolino que se formó en la tormenta:

...hace unos tres años, me ocurrió algo que jamás le ha ocurrido a otro mortal... o, por lo menos, a alguien que haya alcanzado a sobrevivir para contarle; y las seis horas de terror mortal que soporté me han destrozado el cuerpo y el alma. Usted ha de creerme muy viejo, pero no lo soy. Bastó algo menos de un día para que estos cabellos, negros como el azabache, se volvieran blancos; debilitáronse mis miembros, y tan frágiles quedaron mis nervios, que tiemblo al menor esfuerzo y me asusto de una sombra. (2002: 73).

Siguiendo con *La máscara*, se trata de una historia muy parecida al relato de Poe titulado *La máscara de la muerte roja*. Tanto es así, que no solo están ambientadas en un mismo contexto, el del baile de máscaras, sino que además en ambos relatos aparece la personificación de la muerte, que al principio se presenta como una misteriosa mujer enmascarada. Aunque el desarrollo y la narración se realizan de forma distinta, el tema es exactamente el mismo, y está tratado de la misma manera, por lo que el cuento de Pardo Bazán ha de estar basado en el relato de Poe. Las diferencias entre ambas historias son notables: en el cuento de Poe, la muerte no tiene forma bajo las vestimentas y la máscara, mientras que en el cuento de Pardo Bazán, la muerte está encarnada en un cadáver. Además, en *La máscara* la misteriosa mujer es en realidad la representación de la muerte del protagonista, que le anuncia que volverán a encontrarse; por otro lado, la muerte en *La máscara de la muerte roja* es la encarnación de la peste que está causando una epidemia, y finalmente se cuela en la abadía fortificada del príncipe Próspero y lo mata a él y a toda su corte. En cualquier caso, el significado de ambos relatos es la imposibilidad de escapar a la muerte.

Por último, encontramos otros dos temas muy concretos de los cuentos de Poe que Pardo Bazán incorpora a su narrativa: por un lado, la tormenta marítima en la que se desarrolla la acción de *El tornado* y *El sino*, siguiendo la estela de *Un descenso al Maelström*; y, por otro, el tema del magnetismo o hipnotismo como origen del hecho fantástico que aparece en *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* y en *Los hilos*.

Empezando con la influencia de *Un descenso al Maelström*, vemos que con *El sino* solo tiene en común el contexto de la tormenta en el mar, mientras que *El tornado*, además de la temática, también comparte el desarrollo de la historia y la estructura narrativa, como ya mencionamos anteriormente. Tanto en el relato de Poe como en el de

Pardo Bazán, el protagonista, que no puede evitar recordar constantemente su experiencia, le cuenta al narrador el aterrador suceso al que sobrevivió tras embarcarse en una aventura por el mar. En ambos relatos, al igual que en *El sino*, se describe un acontecimiento que poco tiene de fantástico, ya que se trata de fenómenos atmosféricos naturales.

En cuanto al hipnotismo, *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* y *Los hilos* comparten, como decíamos, una misma causa de lo fantástico, pero el desarrollo es completamente diferente. Además, *Los hilos* contiene una fuerte crítica a la sociedad del momento, como ya se ha explicado anteriormente, mientras que Poe narra la historia de un hombre moribundo al cual se hipnotiza para obligarle a no morir, y como consecuencia su cuerpo muere pero su mente continua activa, permitiéndole comunicarse desde el más allá y frenando el proceso de descomposición física, que finalmente se produce cuando se libera al cadáver de su estado hipnótico. No obstante, la alusión a una práctica pseudocientífica como es la hipnosis, denota el creciente interés por la ciencia como un nuevo terreno a explorar por la literatura fantástica de la época, un interés en el que tuvo gran influencia la narrativa de Poe en nuestro país.

Como conclusión a este apartado, puede afirmarse que Bécquer incorpora temas y motivos muy específicos de Poe que luego desarrolla de manera propia, dando lugar a historias originales y muy diferentes a las del autor norteamericano, mientras que en Pardo Bazán se observan mayores similitudes argumentales en tanto que no solo coinciden muchos de los temas, sino que además su enfoque y estructura son muy parecidos, como veíamos principalmente en *La máscara*, *El sino* y *El tornado*.

2.4.3. Tratamiento de lo fantástico

En un apartado anterior nos dedicamos a subrayar las novedades que introdujo Poe en la narrativa fantástica, y cómo los autores españoles adaptaron estos nuevos rasgos a sus relatos; también se estableció una clasificación de los distintos tipos de relatos fantásticos, por lo que en este subapartado aplicaremos esa explicación teórica a

los cuentos seleccionados con el fin de demostrar que Bécquer y Pardo Bazán realizan ese nuevo tratamiento de lo fantástico iniciado por Poe.

Antes de comenzar, debemos tener en cuenta que la mayoría de los relatos de Poe pueden considerarse dentro de la categoría de lo fantástico puro, debido a esa incertidumbre con respecto a la naturaleza de lo fantástico. Rodríguez Guerrero-Strachan alude a la dificultad para clasificar los cuentos del autor estadounidense: «En el caso de Poe, la clasificación es problemática porque ninguno de sus cuentos admite una única clasificación exclusiva. La ambigüedad interpretativa es parte fundamental de sus relatos» (1999: 115).

No obstante, precisamente esa ambigüedad interpretativa es lo que nos permite catalogar la mayoría de su obra como perteneciente lo fantástico puro, debido a que en varios relatos se insinúan las posibles causas (ya sean naturales o sobrenaturales) del acontecimiento fantástico, pero rara vez los hechos tienen explicación. Rodríguez Guerrero-Strachan llega a la siguiente conclusión: «De todas formas, el mundo fantástico más importante en los cuentos de Poe, por su importancia en la renovación de la literatura fantástica y por el número de veces que aparece en sus relatos es lo fantástico psicológico» (1999: 115). Efectivamente, situar el elemento fantástico dentro de la mente del personaje es una de sus innovaciones en el género, y tanto Bécquer como Pardo Bazán lo incorporarán a sus relatos. Pero, debido a que en esos casos, lo fantástico tiene una causa natural (de origen psicológico y, por tanto, explicable mediante la ciencia o, más concretamente, la psiquiatría), lo incluiremos en el ámbito de lo extraño.

Por otra parte, los únicos relatos que pueden considerarse puramente maravillosos son *La máscara de la Muerte roja*, *La corza blanca* y *El Miserere*. Los motivos para considerar como maravilloso el relato de Poe ya los expusimos en el subapartado dedicado a la estructura. En cuando a las leyendas de Bécquer, pueden plantear algún conflicto en lo que se refiere a la naturaleza del hecho fantástico. En primer lugar, en *La corza blanca* se alude en varias ocasiones a la posibilidad de que Garcés no esté en pleno uso de sus facultades mentales; a pesar de esto, el narrador hace hincapié en que el protagonista se mostraba incrédulo al presenciar la metamorfosis de

las corzas en mujeres, e incluso intentaba convencerse de que no eran reales: «No obstante, pugnaba en vano por persuadirse que todo cuanto veía era efecto del desarreglo de su imaginación...» (2015: 179). Un poco antes, el narrador ya deja claro que la visión de las corzas no es un producto de su imaginación:

Aunque el joven se sentía dispuesto a ver en cuanto le rodeaba algo de sobrenatural y maravilloso, la verdad del caso era que, prescindiendo de la momentánea alucinación que turbó un instante sus sentidos fingiéndole música, rumores y palabras, ni en la forma de las corzas, ni en sus movimientos, ni en los cortos bramidos con que parecían llamarse había nada con que no debiese estar ya muy familiarizado un cazador práctico en esta clase de expediciones nocturnas (2015: 175).

Así pues, a pesar de esa duda inicial por parte del propio Garcés, el texto resuelve la incertidumbre al afirmar la existencia de la corza blanca y cómo esta es en realidad la metamorfosis de Constanza, dándonos como explicación una causa maravillosa. Sebold repara en esta aparente ambigüedad que finalmente acaba por resolverse:

Los al parecer engañosos sentidos de Garcés fueron, en efecto, siempre fieles; los órganos que en nuestro mundo sirven para el descubrimiento científico y el estudio objetivo de la realidad, en el mundo paralelo de la ficción fantástica sirven para la confirmación u objetivación del hecho sobrenatural, que allí viene a ocupar el lugar de uno de los hechos naturales y a ser por consiguiente una de las bases de una nueva realidad y un nuevo realismo inauditos. (1989: 109)

Ocurre algo similar con *El Miserere*, donde toda la escena en que el romero ve cantar a los fantasmas de los monjes, al ser el protagonista el único testigo, cabe la posibilidad de que se trate de una alucinación producida por sus deseos de componer el *Miserere* perfecto para así purgar sus culpas; esta teoría cobra sentido si se tiene en cuenta que su obsesión por la música finalmente le llevará a la locura y la muerte. No obstante, esta leyenda tiene fuertes rasgos que permiten considerarla como maravillosa, ya que la locura del protagonista se produce como consecuencia de haber presenciado la escena fantasmagórica, y las veces que se le acusa de loco (2015: 220) antes de partir hacia el monasterio abandonado, no son una prueba de que realmente lo esté, sino más bien una crítica a su osadía. Sebold así lo explica en su análisis acerca de esta leyenda:

Al alemán por su extraño carácter y costumbres le habían llamado «loco» en la abadía desde el día de su primera llegada, mas su verdadera locura viene al final, con lo cual se corrobora un punto muy importante para la confirmación de lo sobrenatural en este relato: no es que el alemán crea ver y oír a los monjes resucitados por estar ya loco, sino que se enloquece porque de hecho los ha visto y oído. ¿Cómo vamos a dudar del milagro del monasterio de la Montaña? (1989: 93).

Sin embargo, la mayoría de las leyendas becquerianas tienen un elemento que permiten incluirlas en la categoría de lo maravilloso, como ya veremos, pero el tipo de narración subjetiva por parte de algunos personajes y las circunstancias psicológicas que los caracterizan inducen a pensar en lo extraño como posible causa del acontecimiento aparentemente sobrenatural, por lo que sería más acertado incluirlas dentro de lo fantástico puro.

Una vez aclarado esto, comenzaremos analizando la naturaleza de lo fantástico en los relatos de Poe, comenzando con los que presentan ambigüedad respecto a la naturaleza de lo fantástico. *La caída de la Casa Usher*, coincidiendo con la opinión de Roas (2000: 117) es un ejemplo perfecto del tratamiento que Poe realiza de lo fantástico, ya que en ningún momento de la narración se explica qué clase de enfermedad aflige a los hermanos Usher, ni cómo es posible que Madeline (en caso de que no se trate de un fantasma y esté viva, como afirma Roas en su análisis del relato) logre escapar de su cripta herméticamente cerrada; y mucho menos aparece una explicación de por qué la ruinosa mansión se derrumba en el preciso momento en que perecen los hermanos.

A lo largo de la historia hay varias pistas que inducen a pensar que la mansión y los personajes están unidos, es decir, que son una misma cosa, y que por eso la muerte de los habitantes conduce al derrumbe del edificio. La referencia más directa a esa fusión entre personajes y edificio la encontramos al comienzo, cuando el narrador reflexiona acerca de que «esta ausencia, quizá, de ramas colaterales, [...] era la que, al fin, identificaba tanto a los dos, hasta el punto de fundir el título originario del dominio en el extraño y equívoco nombre de Casa Usher, nombre que parecía incluir, entre los campesinos que lo usaban, la familia y la mansión familiar» (2002: 172). De tratarse de una misma entidad, estaríamos ante lo maravilloso, pues no hay causas naturales que

puedan explicar semejante relación, y habría que atribuir la caída de la casa a un elemento sobrenatural. Sin embargo, en ningún momento se explicita que esto sea así. Por otro lado, debemos tener en cuenta el fuerte componente psicológico que condiciona la subjetividad de los personajes: la locura de Roderick y el carácter impresionable del narrador, que parece contagiarse de la atmósfera delirante que rodea a la casa y sus habitantes; por ello, no queda más opción, debido a la ambigüedad acerca de la naturaleza de los acontecimientos, que catalogar este relato como fantástico puro.

El otro relato que presenta características similares en cuanto al tratamiento de lo sobrenatural es *Ligeia*, donde también encontramos motivos para sospechar la locura o enajenación del protagonista. Su obsesión o la ingesta de alguna sustancia podría ser la causa que le haría ver a su difunta amada en el rostro de la agonizante Rowena, pero realmente en ningún momento se menciona la posible causa de dicha alucinación. La enfermedad de Rowena tampoco tiene explicación, y ella también parece sufrir alucinaciones cuando el protagonista cuenta que le hablaba de «los sonidos que estaba oyendo y yo no podía oír, de los movimientos que estaba viendo y yo no podía percibir» (2002: 167), y aluce a un frasco de vino que le habían prescrito los médicos a la enferma. Además, el protagonista reconoce estar bajo la influencia de estupefacientes:

...al llegar bajo la luz del incensario, dos circunstancias de índole sorprendente llamaron mi atención. Sentí que un objeto palpable, aunque invisible, rozaba levemente mi persona, y vi que en la alfombra dorada, en el centro mismo del rico resplandor que arrojaba el incensario, había una sombra, una sombra leve, indefinida, de aspecto angélico, como cabe imaginar la sombra de una sombra. Pero yo estaba perturbado por la excitación de una inmoderada dosis de opio; poco caso hice a estas cosas y no las mencioné a Rowena (2002: 168).

En un principio, el consumo de opio por parte del hombre, y de vino por parte de Rowena antes de morir, podría ser la causa de sus supuestas alucinaciones, y por tanto estaríamos ante lo extraño. Es probable que Rowena no estuviera realmente muerta cuando la amortajaron, y que al recobrar la consciencia y levantarse de la cama, el narrador siguiera bajo los efectos del opio y creyera ver a Ligeia en lugar de a una recuperada Rowena. Sin embargo, lo que impide calificar este relato de extraño es que,

como ocurría en *La caída de la Casa Usher*, en ningún momento se aclara lo sucedido, por lo que se deja la puerta abierta para una interpretación maravillosa.

En cuanto a Bécquer, cuatro de sus leyendas contienen cierta ambigüedad que impide incluirlas dentro de lo maravilloso, aunque a simple vista pueda parecerlo. La primera de estas leyendas es *El Monte de las Ánimas*, donde todos los sucesos aparentemente sobrenaturales, como la muerte de Alonso, que fue devorado por los lobos, o la de Beatriz, quien pudo morir de miedo tras haber sufrido una serie de alucinaciones como consecuencia de la culpabilidad que experimenta por haber enviado a Alonso al monte aun sabiendo el riesgo que corría. El único elemento inexplicable sería la banda azul ensangrentada que encuentra al día siguiente cuando se despierta, y que le causa tal horror que acaba muerta. Por tanto, debido a la mezcla entre lo fantástico psicológico (manifestado en Beatriz), la casualidad fantástica (representada en la muerte de Alonso) y el elemento maravilloso que supone la aparición de la prenda, lo más adecuado es considerar este relato como fantástico puro, puesto que tampoco se nos da una clara explicación de lo que sucede. David Roas llega a esta misma conclusión:

...el narrador no añade ninguna valoración o interpretación racional de los hechos, como sucede en muchos de los cuentos legendarios españoles publicados a lo largo del siglo XIX. Los hechos se explican por sí solos y se sitúan en el ámbito de lo fantástico puro [...]: si bien las muertes de Alonso y Beatriz podrían explicarse sin la intervención de lo sobrenatural (el primero podría haber muerto devorado por los lobos, mientras que Beatriz muere de miedo), ¿cómo explicar la presencia de la banda azul? No hay otra justificación posible que la fantástica (2000: 537).

También hay que tener en cuenta que toda la escena donde Beatriz oye esos extraños sonidos provocados por el presunto fantasma de Alonso se desarrolla a ciegas, puesto que se nos cuenta en tercera persona pero desde el lugar donde se encuentra Beatriz, es decir, tras las cortinas que rodean su cama, y por tanto no podemos tener certeza de si, efectivamente, se trata de un fantasma o de si solo es un producto de su imaginación. Roas achaca la aparición de la banda ensangrentada a lo fantástico, pero si nos fijamos bien, en el texto no dice que la banda fuera vista por otra persona aparte de Beatriz, puesto que cuando los servidores entran en sus aposentos para informarle de la

muerte de Alonso, estos encuentran su cadáver rígido, pero no se menciona la presencia de la banda, por lo que este elemento podría ser también producto de la imaginación de la mujer, cegada por la culpa de haber enviado a su primo a la muerte.

Roas hace referencia a la similitud de Bécquer y Poe en el tratamiento de lo fantástico al analizar esta leyenda: «En relación con la influencia de Poe, podríamos señalar las más evidentes: la presentación realista de las historias (la ambientación y el tratamiento de lo fantástico es bastante diferente a los del cuento legendario tradicional) y, sobre todo, la intensificación del efecto terrorífico final» (2000: 531).

Otra leyenda que plantea un conflicto por tratarse de una narración acerca de la experiencia individual de su protagonista es *Los ojos verdes*. En ella, Fernando, que al principio desprecia las creencias de su montero sobre la Fuente de los Álamos, acaba creyendo en ellas al encontrarse con la misteriosa mujer que habita esos lares, y su amor por ella le conduce a una muerte voluntaria. Hasta aquí, esta leyenda podría calificarse como maravillosa, puesto que la existencia de la ondina no parece plantear ninguna duda. No obstante, el propio protagonista reconoce que no tiene forma de saber si ese ser misterioso, del que muchos han oído hablar pero nadie ha visto, existe realmente y, en caso de existir, qué tipo de criatura es. Así se lo enuncia a su montero: «Tú me ayudarás a desvanecer el misterio que envuelve a esa criatura que, al parecer, solo para mí existe, pues nadie la conoce, ni la ha visto, ni puede darme razón de ella» (2015: 120). Dado que el misterio nunca se resuelve, y teniendo en cuenta que Fernando puede estar enajenado tanto por las palabras de su montero como por su deseo de encontrar a la mujer ideal, debemos concluir que se trata de un relato dominado por lo fantástico puro.

Por último, *La ajorca de oro* es, de estas tres leyendas, la que más se presta a una interpretación racional basada en trastorno psicológico del protagonista, pero que, a falta de una explicación para el hecho prodigioso, no queda más opción que calificarlo de fantástico puro. Ocurre algo similar a lo que vimos en *El Miserere*, en tanto que no se especifica si el protagonista se vuelve loco a causa de lo que vio, o si fue su obsesión por el objeto sagrado lo que le volvió loco y le hizo imaginar que las estatuas de la catedral cobraban vida para castigarlo. Lo único que se nos dice es que «el infeliz estaba

loco» (1988: 93) cuando lo encontraron al día siguiente en la iglesia, completamente desquiciado. Rodríguez Guerrero-Strachan señala la incertidumbre que rodea al suceso fantástico al afirmar que en esta leyenda «lo fantástico psicológico se puede confundir con lo sobrenatural. La locura de Pedro puede interpretarse como castigo a su acción» (1999: 123), pero un poco más adelante llega a la conclusión de que «ninguno de los verbos indica un acción cierta. Se sitúan en un nivel de conjetura. No afirman tajantemente nada sino que afirman la probabilidad y la indecisión con respecto a los acontecimientos» (1999: 123).

A todo esto se suma lo que decíamos en un apartado anterior sobre el uso que hace Bécquer del narrador cronista y la tercera persona, que son recursos que utiliza para sembrar la duda en el lector acerca de si lo que está leyendo sucedió realmente o no. Es precisamente esa duda lo que produce ambigüedad y, por tanto, lo que permite considerar estas leyendas dentro de lo fantástico puro. No obstante, hay excepciones a esto: *La corza blanca* y *El Miserere*, cuyos motivos para considerarla una narración maravillosa ya hemos explicado; y *El rayo de luna*, donde se señala explícitamente se trata de un hecho extraño y no maravilloso.

En cuanto a Pardo Bazán, casi todos sus cuentos pueden considerarse puramente fantásticos porque en ellos se insinúa, generalmente al final, la incertidumbre del narrador o del propio protagonista acerca de la naturaleza del acontecimiento.

El tornado es un cuento cuya acción fácilmente podría considerarse extraña si no fuera por la reflexión de su protagonista al final: «Y a veces, en esta paz que ahora disfruto, me parece que cuanto me pasó no me pasó sino que lo habré soñado». A lo que un tercer personaje, el señorito de Limioso, añade: «Contándonoslo se convence de que no es inventiva...» (1990: 154). Esa duda manifestada por el cura ante su propia vivencia es lo que hace explícita la ambigüedad acerca de si la tormenta (un fenómeno completamente natural que de fantástico solo tiene la milagrosa supervivencia del protagonista) ocurrió realmente.

Por otro lado, en *El sino* la ambigüedad acerca de la causa de la muerte de Sebastián se manifiesta en la maldición que parece pesar sobre el joven. Al final del relato, el propio narrador, que se mostraba escéptico ante las preocupaciones de su

amigo durante todo el relato, reconoce que entre el cese repentino de la tormenta y la desaparición de Sebastián en el mar parece haber una relación causal, como si el mar se hubiese cobrado una deuda: «Y al punto mismo –como si el mar aceptase la ofrenda expiatoria de no sabemos qué antiguo crimen– el viento amainó, el oleaje se apaciguó y pudimos continuar tranquilamente nuestra travesía...» (1990: 240). Aquí se aprecia la casualidad fantástica antes mencionada, a la que Pardo Bazán recurre con frecuencia, ya que, como el título indica, el destino de Sebastián parece haberse cumplido al ser tragado por el mar embravecido que se calma una vez satisfecho con esa «ofrenda». El hecho de que no se especifique si la muerte del muchacho es una casualidad, o si realmente el joven había previsto su final, es lo que permite incluir este relato dentro de lo fantástico puro.

Siguiendo con el tema de la casualidad fantástica que induce a pensar en una explicación sobrenatural, de nuevo tenemos *Maldición Gitana* y *El talismán*. En el primero, el narrador prepara el terreno afirmando que, a pesar del escepticismo inicial cuando se trata de supersticiones, «cada cual sabe alguna historia rara, algún sucedido inexplicable, una “coincidencia”» (1990: 318). Esa coincidencia de la que habla es la que le cuenta Gustavo de Lizana, un segundo narrador que, como sabemos, presencié la muerte de uno de sus amigos, Santiago, a quien su hermano Leoncio disparó al confundirlo con una presa durante la cacería; lo extraño de esa muerte, y el elemento que otorga al relato características fantásticas, es la amenaza que la gitana dirige a Santiago cuando este rechaza sus bendiciones y la insulta: «¿No quieres buenaventuras, jermoso? Pues toma mardisiones... Premita Dios..., premita Dios... ¡que vayas montao y vuelvas tendío!» (1990: 320). Efectivamente, como predijo la gitana, Santiago «volvió tendío», es decir, muerto. Al finalizar su narración, Gustavo justifica su miedo al número trece como una consecuencia de esta desagradable experiencia, y le pregunta al narrador principal si «después de saber esta “coincidencia”, ¿extrañará usted que me agrade poco sentarme a una mesa de trece? Por más que quiero dominarme, se me conoce el miedo...» (1990: 321).

En cuanto a *El talismán*, la estructura y el desenlace son prácticamente idénticos a los del otro cuento, puesto que no sabemos si el accidente del barón húngaro fue fruto de la casualidad o una consecuencia de no llevar consigo el objeto que supuestamente le

daba buena suerte. No contenta con esto, la autora decide sembrar la duda en el lector de forma más profunda con el diálogo final, donde tras oír relatar la muerte del barón, el narrador principal asume que el talismán era verdadero, dando una explicación sobrenatural que su interlocutora desecha al preguntarle: «¡Válgame Dios! ¿No quiere usted concederle nada a las casualidades?» (1990: 428). Una vez más, la tensión entre la causa natural y la sobrenatural queda sin resolver, y el relato se mantiene en el terreno de lo fantástico puro.

El último relato de la autora gallega que puede incluirse en esa categoría es *La máscara*, donde al protagonista se le describe como un personaje atormentado por su encuentro con la muerte, y de cuya cordura duda la escéptica narradora tras oír su historia. En este cuento hay varios factores que inducen al lector a pensar que se trata en realidad de una alucinación. Entre ellos, está la atracción del protagonista hacia los misterios y la fantasía, como deja entrever al decir que en los bailes de máscaras «el atractivo del antifaz y el disfraz, el triunfante señuelo del misterio nos hace fantasear mil sorpresas deliciosas» (1990: 380). Otro de los factores que provocarían una alucinación lo encontramos en la misma página, en líneas posteriores, cuando señala que sus amigos y él consumieron «algunas botellas de vino espumante y tomamos café fuerte» (1990: 380); la ingesta de estas sustancias podría haber afectado los sentidos del personaje, haciéndole ver cosas que no eran reales. Para terminar, el tercer elemento que nos hace dudar acerca de la veracidad de la historia es la posible explicación que ofrece la narradora, una explicación que, aunque se trata solo de una conjetura, es más verosímil que la versión del protagonista: «opino que esa noche estaba usted ya malucho y un poco caliente de cascós...; que la Locura vestida de raso negro era un *cocotte* pálida y con el pelo teñido, pagada tal vez por algún compañero de francachela para embromar a usted...» (1990: 383).

Por último, los relatos que ofrecen una explicación racional o científica del hecho fantástico son frecuentes en Poe, y entre los seleccionados pueden incluirse dentro de esta categoría *El gato negro*, *Un descenso al Maelström* y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. Pero solo encontramos uno por cada autor español, siendo el de Bécquer *El rayo de luna*; y el de Pardo Bazán, *Los hilos*, que presenta elementos que hacen dudar acerca de la naturaleza de las visiones del protagonista.

En esta ocasión, comenzaremos con el cuento de Pardo Bazán. En su carta, Jorge, el protagonista de *Los hilos*, explica que comenzó a asistir a sesiones de espiritismo e hipnosis, y que «la excitación que tales juguetes con el mundo invisible causaron en mi sistema nervioso fue honda y funesta [...], pues desde entonces comencé a advertir un fenómeno que no sé si existe tan solo en mi imaginación exaltada, o tiene alguna correspondencia con la realidad, y se debe a causas físicas que ignoramos aún, pero que la ciencia estudiará y demostrará en los siglos venideros» (1990: 393). Como vemos, en este relato también se manifiesta la incertidumbre, tanto por parte del protagonista como de sus amigos, quienes dudan de si estaba loco. La razón por la que no incluimos este cuento dentro del ámbito de lo fantástico puro, a pesar de la ambigüedad, es porque el suceso fantástico tiene un origen científico o pseudocientífico (positivista, al fin y al cabo), y por tanto parte de una explicación racional al achacar su trastorno a esos «juguetes con el mundo invisible». Por otra parte, en el fragmento citado se aprecia claramente la influencia de Poe, en tanto que se trata de un testimonio donde el personaje no está seguro de las causas que propiciaron su desventura, pero confía en que la ciencia pueda aportar una solución satisfactoria. Esta clase de discurso lo encontramos, por ejemplo, al comienzo de *El gato negro*, como vimos en un apartado anterior.

Pero antes de pasar a analizar dicho relato, continuaremos con *La verdad sobre el caso del señor Valdemar* por su gran semejanza con *Los hilos*. Ya se mencionó que ambos comparten una misma temática: el hecho fantástico producido por un experimento científico, que en este caso es el hipnotismo o magnetismo, junto con el espiritismo. En el relato de Poe, se cuentan los insólitos hechos que le ocurrieron al señor Valdemar al momento de su muerte como consecuencia de dicho experimento, y lo extraño se manifiesta al final, cuando el narrador afirma que tras liberarlo de su hipnosis, «todo su cuerpo, en el espacio de un minuto, o aún menos, se encogió, se deshizo... se pudrió entre mis manos. Sobre el lecho, ante todos los presentes, no quedó más que una masa casi líquida de repugnante, de abominable putrefacción» (2002: 66). Dicho desenlace podría considerarse inexplicable, al igual que la visión de los hilos de colores por parte de Jorge en el relato de Pardo Bazán, pero al tener ambos como base un experimento científico, cuyas consecuencias antes de ponerlo en práctica eran

desconocidas, puede interpretarse que sus resultados, por fantásticos que sean, se explican por medio de la razón, y por tanto se trata de sucesos de carácter insólito.

Siguiendo con *El gato negro*, el evidente desequilibrio mental que muestra el narrador, a pesar de que lo niegue, es suficiente para afirmar que una parte de lo que experimenta, como la visión de la silueta del difunto gato en los escombros de su casa incendiada, es un producto de su obsesión con el animal y, por tanto, tiene una causa psicológica. Su locura es lo que le lleva a maltratar a sus mascotas y, finalmente, a matar al primer gato. El trastorno que padece es también lo que lleva a identificar al segundo gato con el primero, a pesar de la mancha blanca que los diferencia. El hecho de que reconozca en dicha mancha la imagen del patíbulo (2002: 58) podría ser fruto de su culpabilidad por haber acabado con la vida de su mascota, y ve en el nuevo animal la encarnación de la venganza, de ahí que le inspire terror y sea incapaz de matarlo.

En relación con esa culpabilidad, es significativo el hecho de que, de forma supuestamente inconsciente, emparede al animal junto con el cadáver de su esposa, puesto que los maullidos del gato serán lo que al final alertará a la policía (que había ido preguntando por la desaparición de su esposa) del lugar donde se encuentra el cuerpo:

Apenas había cesado el eco de mis golpes cuando una voz respondió desde dentro de la tumba. Un quejido, sordo y entrecortado al comienzo, semejante al sollozar de un niño, que luego creció rápidamente hasta convertirse en un largo, agudo y continuo alarido. [...] Luego, una docena de robustos brazos atacaron la pared, que cayó de una pieza. El cadáver, ya muy corrompido y manchado de sangre coagulada, apareció de pie ante los ojos de los espectadores. Sobre su cabeza, con la roja boca abierta y el único ojo como de fuego, estaba agazapada la horrible bestia cuya astucia me había inducido al asesinato, y cuya voz delatora me entregaba al verdugo. ¡Había emparedado al monstruo en la tumba! (2002: 60).

El hecho de haber emparedado vivo al animal, unido a los golpes de bastón que da a la pared para señalar su solidez justo cuando la policía está a punto de marcharse, son muestras de esa culpabilidad por los crímenes que ha cometido, y en sus acciones delatorias se aprecia su deseo de que lo descubran y pueda recibir su castigo. Por todos estos motivos, se trata de un relato dominado por lo extraño, puesto que todos los

sucesos aparentemente sobrenaturales que tienen lugar son explicables mediante lo fantástico psicológico.

En cuanto al último relato del autor estadounidense, comenzaremos señalando que la diferencia entre *El tornado* de Pardo Bazán y *Un descenso al Maelström* es que en este último no se plantea la duda por parte del narrador, por lo que debe asumirse que la, de nuevo, milagrosa supervivencia del protagonista se debe a la suerte y no a un elemento sobrenatural. Lo que sí admite el anciano protagonista del relato de Poe, es que cuando sus compañeros le rescataron, una vez calmadas las aguas, les contó lo que acababa de vivir y ellos no le creyeron (2002: 83). Teniendo en cuenta que el Maelström es un remolino que realmente se produce en la costa noruega, no hay motivos suficientes para poner en duda los recuerdos del protagonista, cuyo envejecimiento prematuro puede explicarse por el impacto psicológico que le causó la terrible experiencia.

Por terminar, la única leyenda de carácter extraño de Bécquer es, como hemos dicho, *El rayo de luna*, puesto que es la única narración donde el autor afirma claramente que las visiones del protagonista tenían una explicación racional, aun cuando este acaba loco al descubrir su confusión. Esta leyenda cuenta la historia de Manrique, un personaje solitario y melancólico que vive en sus fantasías y ansía conocer a la mujer ideal. Este deseo parece hacerse realidad cuando, una noche, este «loco soñador de quimeras e imposibles» (2015: 132) cree discernir la figura de una misteriosa mujer entre los árboles, y sin pensárselo dos veces se lanza a perseguirla, pero nunca logra alcanzarla. Esto se repite durante varias noches hasta que en una de ellas cree verla entrar a una casa que resulta ser del señor don Alonso de Valdecuellos, quien no tiene hijas ni vive con ninguna mujer; es aquí donde empieza a descubrirse la verdad acerca de la existencia de la dama, pero no es hasta dos meses después que se revela el misterio, cuando Manrique vuelve a ver la figura de su amada y va tras ella:

Corre, corre en su busca; llega al sitio en que la ha visto desaparecer; pero al llegar se detiene, fija los espantados ojos en el suelo, permanece un rato inmóvil; [...] y prorrumpe, al fin, en una carcajada, en una carcajada sonora, estridente, horrible. Aquella cosa blanca, ligera, flotante, había vuelto a brillar ante sus ojos; pero había brillado a sus pies un instante, no más que un instante. Era un rayo de luna, un rayo de

luna que penetraba a intervalos por entre la verde bóveda de los árboles cuando el viento movía las ramas. (2015: 140)

Llegados a este punto del relato, descubrimos que lo Manrique había creído la encarnación de la mujer de sus sueños, era en realidad un rayo de luna, y por tanto el pobre soñador había sido engañado por sus sentidos.

Una vez analizado el tratamiento de lo fantástico en todos estos relatos, podemos concluir que, ya sea maravilloso, extraño o se mantenga la ambigüedad, tanto Bécquer como Pardo Bazán incorporan una forma de representar lo fantástico muy similar a la que utiliza Poe en su narrativa, y por lo general encontramos en todos los relatos de los autores españoles elementos psicológicos y explicables por la ciencia que rompen con la tradición literaria de lo fantástico maravilloso. No obstante, a pesar de seguir el modelo de Poe, los dos autores españoles tratan lo fantástico de forma diferente; por ejemplo, los cuentos de Pardo Bazán tienen un carácter marcadamente positivista que guarda relación con los rasgos del Naturalismo, género que cultivó. Por su parte, Bécquer mantiene algunos rasgos tradicionales, como espíritus, fantasmas y elementos religiosos, a la vez que hace hincapié en las condiciones psicológicas de sus personajes, dando como resultado un producto completamente nuevo en que lo maravilloso convive en perfecta armonía con la realidad.

2.4.4. Ambientación

Ya vimos que una de las características principales de la narrativa de Poe es la recreación de un ambiente propicio para la aparición de lo fantástico, y que esta es una de las principales influencias que reciben los autores españoles. Este rasgo se aprecia especialmente en las leyendas becquerianas, donde el poeta ofrece descripciones detalladas del escenario en que se va a producir el prodigio. Por otro lado, en los cuentos de Pardo Bazán apenas se observan elementos descriptivos, lo cual resulta sorprendente teniendo en cuenta que se trata de una de las máximas representantes del Realismo y el Naturalismo español. En sus relatos, la autora le otorga más importancia

al hecho fantástico que al lugar donde se produce, aunque es cierto que este desempeña un papel fundamental.

En primer lugar, analizaremos las semejanzas entre Poe y Bécquer en lo que respecta a la ambientación. Uno de los rasgos más llamativos es que ambos representan la acción fantástica dentro de la realidad cotidiana, otorgando realismo y verosimilitud a la narración. En relación con esto, Sebold afirma que en las leyendas becquerianas «las descripciones de los lugares de la acción son también enumerativas, pormenorizadas, en una palabra, fotográficas, y también su función es entretener el hilo sobrenatural con tantos otros reales, que el tremebundo portento parezca, aunque excepcional, físicamente posible en el mundo cotidiano» (1989: 125).

Entre los relatos de Poe que cuentan con esa descripción minuciosa del lugar, destacan *La caída de la Casa Usher*, *La máscara de la muerte roja*, *Ligeia* y *Un descenso al Maelström*, y en cada uno de ellos encontramos una razón diferente para describir con detalle el ambiente.

En *La caída de la Casa Usher*, la casa tiene una atmósfera propia que está en consonancia con la decadencia física y psicológica de sus habitantes, y se trata de un ambiente delirante que afectará también a los sentidos del narrador. Al comienzo, el narrador expresa la inexplicable inquietud que le causa tanto el aspecto del edificio como sus alrededores:

Miré el escenario que tenía delante —la casa y el sencillo paisaje del dominio, las paredes desnudas, las ventanas como ojos vacíos, los ralos y siniestros juncos, y los escasos troncos de árboles agostados— con una fuerte depresión de ánimo únicamente comparable, como sensación terrena, al despertar del fumador de opio, la amarga caída en la existencia cotidiana, el horrible descorrerse del velo. (2002: 172).

Dedica varias páginas a describir el exterior y el interior de la casa, todo para lograr transmitir al lector esa atmósfera lúgubre que perturba al narrador. En el siguiente fragmento se retrata la habitación de Roderick Usher, y el narrador mezcla la descripción de los objetos que en ella se encuentran con el horrible sentimiento que le producen en conjunto:

La habitación donde me hallaba era muy amplia y alta. Tenía ventanas largas, estrechas y puntiagudas, y a distancia tan grande del piso de roble negro, que resultaban absolutamente inaccesibles desde dentro. Débiles fulgores de luz carmesí se abrían paso a través de los cristales enrejados y servían para diferenciar suficientemente los principales objetos [...]. Oscuros tapices colgaban de las paredes. El mobiliario general era profuso, incómodo, antiguo y destartado. Había muchos libros e instrumentos musicales en desorden, que no lograban dar ninguna vitalidad a la escena. Sentí que respiraba una atmósfera de dolor. Un aire de dura, profunda e irremediable melancolía lo envolvía y penetraba todo (2002: 173).

Por otra parte, en *La máscara de la muerte roja* también se le da importancia al espacio interior, por ser donde se desarrolla la acción. En concreto, se pone énfasis en la descripción de cada sala del palacio, hasta llegar al lugar donde se presentará la muerte dispuesta a matar al príncipe y todos sus acompañantes; de hecho, el color de la séptima habitación es significativo:

Las estancias se hallaban dispuestas con tal irregularidad que la visión no podía abarcar más de una a la vez. [...] Las ventanas tenían vitrales cuya coloración variaba con el tono dominante de la decoración del aposento. Si, por ejemplo, la cámara de la extremidad oriental tenía tapicerías azules, vívidamente azules eran sus ventanas. [...] El séptimo aposento aparecía completamente cubierto de colgaduras de terciopelo negro, que abarcaban el techo y las paredes, cayendo en pesados pliegues sobre una alfombra del mismo material y tonalidad. Pero en esta cámara el color de las ventanas no correspondía a la decoración. Los cristales eran escarlata, tenían un profundo color de sangre (2002: 89).

Pero no es solo su color, el cual ya vaticina el final del relato, lo que nos advierte de que en ese preciso lugar se desencadenará la catástrofe, sino que además todos los asistentes a la fiesta muestran un miedo irracional a dicha sala, en especial cuando suena el reloj de ébano que en ella se encuentra:

Pero en la cámara del poniente, la cámara negra, el fuego que, a través de los cristales de color de sangre, se derramaba sobre las sombrías colgaduras, producía un efecto terriblemente siniestro, y daba una coloración tan extraña a los rostros de quienes penetraban en ella, que pocos eran lo bastante audaces para poner allí los pies. En este

apuesto, contra la pared del poniente, se apoyaba un gigantesco reloj de ébano. [...] y cuando el minuterero había completado su circuito y la hora iba a sonar, de las entrañas de bronce del mecanismo nacía un tañido claro y resonante, lleno de música; mas su tono y su énfasis eran tales que, a cada hora, [...] en aquella alegre sociedad reinaba el desconcierto; y, mientras aún resonaban los tañidos del reloj, era posible observar que los más atolondrados palidecían y los de más edad y reflexión se pasaban la mano por la frente, como si se entregaran a una confusa meditación o a un ensueño (2002: 90).

En cuanto a *Ligeia*, se trata de otro relato donde el interior adquiere un papel fundamental, lo cual se aprecia en descripción detallada de la habitación donde morirá Rowena y supuestamente resucitará Ligeia. Es precisamente por eso que Poe pone tanto esmero en describir la decoración, porque en ese aposento se desarrollará la acción fantástica. En este relato, más que la descripción en sí de la cámara nupcial que el protagonista compartirá con Rowena, lo que es significativo es la conclusión que extrae tras haber examinado detenidamente los opulentos adornos de la estancia, y en especial los arabescos:

Pero estas figuras solo participaban de la condición de arabescos cuando se las miraba desde un determinado ángulo. Por un procedimiento hoy común, que puede en verdad rastrearse en períodos muy remotos de la antigüedad, cambiaban de aspecto. Para el que entraba en la habitación tenían la apariencia de simples monstruosidades; pero, al acercarse, esta apariencia desaparecía gradualmente y, paso a paso, a medida que el visitante cambiaba de posición en el recinto, se veía rodeado por una infinita serie de formas horribles pertenecientes a la superstición de los normandos o nacidas en los sueños culpables de los monjes. El efecto fantasmagórico era grandemente intensificado por la introducción artificial de una fuerte y continua corriente de aire detrás de los tapices, la cual daba una horrenda e inquietante animación al conjunto (2002: 167).

Al mencionar ese «efecto fantasmagórico», el narrador ya nos está dando una pista de que en esa habitación tendrán lugar sucesos de naturaleza aparentemente sobrenatural.

Por último, en *Un descenso al Maelström*, la tormenta y el remolino de las costas de Noruega se describen con una gran precisión que instan al lector a creer que la historia ocurrió realmente, sobre todo debido al uso de datos científicos y, más

concretamente, meteorológicos. Este relato contiene la idea de lo sublime, es decir, la insignificancia del hombre frente a inmensidad de la naturaleza, así como su incapacidad para llegar a comprender su vastedad; ese es uno de los principales temas del Romanticismo, y como tal se observa también en las leyendas de Bécquer. En este relato destaca la precisa descripción que realiza el narrador principal del fenómeno del Maelström cuando lo presencia desde una montaña, pues aporta datos cuantitativos muy exactos; pero lo más interesante es la plasmación de ese sentimiento de lo sublime que experimenta el protagonista cuando ya ha sido arrastrado hacia el interior del remolino:

Empecé a reflexionar sobre lo magnífico que era morir de esa manera y lo insensato de preocuparme por algo tan insignificante como mi propia vida frente a una manifestación tan maravillosa del poder de Dios. Creo que enrojecí de vergüenza cuando la idea cruzó por mi mente. Y al cabo de un momento se apoderó de mí la más viva curiosidad acerca del remolino. Sentí el deseo de explorar sus profundidades, aun al precio del sacrificio que iba a costarme (2002: 80).

Como podemos ver, el espacio ejerce una gran influencia sobre los personajes, como si estos se vieran afectados por el ambiente que les rodea y su mente se predispusiera a acoger el hecho sobrenatural. Esos ambientes lúgubres, siniestros y delirantes donde se desarrolla la acción son los que se describen con mayor precisión, porque cada elemento de ese espacio ejerce una influencia en la psique de los personajes.

Dando paso a las leyendas de Bécquer, en ellas se aprecian dos espacios fundamentales, como son la naturaleza y los ámbitos religiosos. Este último es un elemento que no encontramos en Poe, puesto que todos los hechos fantásticos que describe el autor norteamericano se producen a causa de las leyes naturales o, en su defecto, están situados fuera de nuestro mundo. La razón de que Bécquer recurra tan a menudo a la religión y a las creencias y supersticiones populares es que, como ya se mencionó en el apartado dedicado a su renovación del género legendario, mantiene los temas, los personajes y los espacios propios del Romanticismo, añadiendo toques realistas como la minuciosidad de las descripciones o la posibilidad de atribuir el hecho fantástico a la imaginación del personaje. Una de las principales características de los textos románticos es la ambientación religiosa inserta dentro de un contexto medieval, y

eso en Bécquer es una constante. Todas sus leyendas están ambientadas en la Edad Media, aunque no todas contengan un componen religioso. Por eso, traslada los métodos de Poe en el tratamiento de lo fantástico y en la riqueza descriptiva a un contexto de la tradición española. El tema de la superstición (aunque no tanto el de la religión), será también recurrente en Pardo Bazán, que lo usará como forma de adaptar el cuento fantástico moderno al gusto de la sociedad española.

Si analizamos la representación del espacio en las leyendas becquerianas, nos daremos cuenta de que en ellas el medio que rodea a los personajes también afecta a su estado de ánimo y, la mayoría de las veces, les predispone a creer todo lo que perciben. En primer lugar, *El Monte de las Ánimas* es una de las pocas leyendas donde el espacio interior, en este caso, el de la habitación de Beatriz, es el que condiciona la aparición del hecho sobrenatural, y en este texto no encontramos una descripción prolija del espacio en sí, sino más bien de lo que el personaje oye y siente en ese ambiente tétrico de la noche de difuntos:

Las colgaduras de brocado de la puerta habían rozado al separarse, y unas pisadas lentas sonaban sobre la alfombra [...], y a su compás se oía crujir una cosa como madera o hueso. Y se acercaban, se acercaban, y se movió el reclinatorio que estaba a la orilla de su lecho [...]. El aire azotaba los vidrios del balcón; el agua de la fuente lejana caía y caía con un rumor eterno y monótono; los ladridos de los perros se dilataban en las ráfagas del aire, y las campanas de la ciudad de Soria, unas cerca, otras distantes, doblaban tristemente por las ánimas de los difuntos. (2015: 153)

En esta leyenda, al igual que en muchas otras, la religión es el eje central en torno al que gira el suceso fantástico: las ruinas del convento de los Templarios, el día de difuntos, y el propio monte en el que moran las almas, son elementos propios del cristianismo, y Bécquer los plasma de tal manera que, en su conjunto, logran transmitir un ambiente terrorífico.

El Miserere es uno de los relatos donde la descripción es más extensa y pormenorizada, especialmente en lo que se refiere a las ruinas del monasterio donde el protagonista presencia el canto de los monjes. Toda la descripción que precede a la acción prodigiosa en esa noche lluviosa prepara el terreno en la mente del lector:

Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las juntas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia, todos esos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad, de la noche, llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora que debiera realizarse el prodigio (2015: 221).

Esta es una imagen muy propia del Romanticismo y, al mismo tiempo, recuerda a esas descripciones «fotográficas» de las que hablaba Sebold (1989: 125), y que serán el elemento clave del Realismo.

La ajorca de oro es muy similar a *El Monte de las Ánimas* en tanto que el lugar donde se desarrolla la acción y que, por tanto, será descrito con mayor profundidad, es un espacio interior; en concreto, se trata de la Catedral de Toledo y, al igual que ocurría con la escena terrorífica que experimenta Beatriz, aquí tampoco se presta atención al espacio en sí mismo, sino en su relación con las percepciones del personaje, quien se adentra en el lugar sagrado para robar un objeto igualmente sagrado. Para comprender la escena en que las estatuas parecen cobrar vida, debemos prestar atención al siguiente fragmento, donde el protagonista cree oír ruidos extraños en la iglesia:

...de cuando en cuando se percibían unos rumores confusos: chasquidos de madera, tal vez, o murmullos del viento, o ¿quién sabe?, acaso ilusión de la fantasía, que oye y ve y palpa en su exaltación lo que no existe; pero la verdad es que [...], sonaban como sollozos que se comprimen, como roce de telas que se arrastran, como rumor de pasos que se van y vienen sin cesar (1988: 90).

En este pasaje se aprecian muchas semejanzas con el fragmento citado de *El Monte de las Ánimas*, mientras que en esta otra escena se nos ofrece una grotesca descripción del hecho fantástico que recuerda mucho a la técnica de Poe:

La catedral estaba llena de estatuas, estatuas que, vestidas con luengos y no vistos ropajes, habían descendido de sus huecos y ocupaban todo el ámbito de la iglesia, y le miraban con sus ojos sin pupila. Santos, monjas, ángeles, demonios, guerreros, damas, pajes, cenobitas y villanos se codeaban y confundían en las naves y en el altar. [...], mientras que arrastrándose por las losas, trepando por los machones, acurrucados en los doseles, suspendidos de las bóvedas, pululaban, como los gusanos de un inmenso cadáver, todo un mundo de reptiles y alimañas de granito, quiméricos, deformes, horrorosos (1988: 92).

Una vez analizadas las leyendas que contienen componentes religiosos, nos quedarían aquellas donde la naturaleza es el escenario propicio para que ocurra lo fantástico. Estas tres leyendas (*Los ojos verdes*, *El rayo de luna* y *La corza blanca*) se diferencian además de las tres anteriores en que la atmósfera que en ellas se plasma no es sombría, sino más bien onírica y cercana a la tradición legendaria de origen germánico. Por este motivo, aunque la descripción del entorno es muy precisa y envolvente, no presentan semejanzas con los relatos de Poe en lo que a la ambientación se refiere, por lo que no nos detendremos en su análisis.

Dicho esto, es necesario reiterar que todas estas descripciones del espacio son propias de la estética realista que se impondrá a partir de 1870, y de las que Pardo Bazán hará gala en sus novelas, no así en sus relatos. En ellos, al ser narraciones muy breves, no encontramos más que una sucinta alusión al espacio en que se desarrolla la acción, únicamente con el fin de poner en situación al lector. Aquellos cuentos donde el espacio tiene un papel más relevante son *El tornado* y *El sino*, en los cuales, aunque tampoco se aportan demasiados detalles, el ambiente es, en gran medida, lo que desencadena el suceso fantástico.

En primer lugar, tanto en *El tornado* como en *El sino*, la tormenta es el eje central del relato, al igual que ocurría con *Un descenso al Maelström*, por lo que este fenómeno ha de ser descrito de forma que cause impacto visual en la mente del lector, si bien no con tanta precisión como ocurría en el relato de Poe:

El capitán había torcido el gesto al ver un celaje muy descolorido, que luego fue volviéndose cobrizo al anochecer, y ya de noche, negro, lo propio que si en el cielo se

hubiese volcado un tonel de tinta... Algunas exhalaciones parpadearon en el horizonte, pero la calma era tal, que el agua parecía aceite grueso. [...] Al amanecer, el celaje se mostró más negro si cabe, y una ceja gigantesca, un arco inmenso, apareció casi encima de nosotros, dibujado como por mano firme y maestra (1990: 153).

Por otra parte, en el siguiente fragmento encontramos cierto parecido con la escena del *Maelström* por la descripción del descenso del barco al abismo:

¡Zas!, prorrumpe el huracán por el Nordeste con una fuerza inaudita; una fuerza tal, que todo el barco tembló y se paró; y no era que se hubiese roto la máquina, sino que ni con cien máquinas avanzaría... Nadie creería que de aquella mar de aceite podían levantarse semejantes monstruos... Caíamos al fondo, y nos veíamos de repente en la cumbre de una muralla altísima, y debajo nos esperaba, para recogernos en otra caída, un abismo sin fin... (1990: 154).

En cuanto a *El sino*, la descripción de la tormenta marítima y sus efectos en el barco es muy similar a la del relato anterior, salvo porque carece de esa oralidad con la que el clérigo narra su aventura en *El tornado*:

Ráfagas de viento sacudieron la embarcación, como sacude la pasión un alma trémula. Se oyó el siniestro silbido de las jarcias y el castañetazo seco de la vela, estallando de puro tensa, próxima a romperse. [...] El barco cabeceaba, lidiando embravecido él también con las altas olas enemigas, enormes, que tan pronto ascendían a los penoles como se precipitaban por debajo de la quilla, levantando a la embarcación para dejarla caer en breve al abismo (1990: 239).

2.4.5. Personajes

En el apartado anterior se demostró la estrecha relación que existe entre el medio y los personajes, haciendo difícil a menudo distinguir entre lo que ocurre en la realidad exterior y lo que el personaje percibe o cree percibir. En su análisis de los personajes en las leyendas de Bécquer, Sebald afirma que en la narrativa fantástica moderna, estos son «sujetos más o menos pasivos de las extrañas fuerzas que su medio cósmico o terrestre desata contra ellos. [...], de ahí la enorme importancia de las descripciones del medio

ambiente en el género fantástico, sobre todo desde que se cuajó su forma moderna en los *Tales of the Grotesque and Arabesque* de Poe» (1989: 128).

Otra característica a tener en cuenta es que la mayoría de los personajes principales que aparecen en los relatos de Poe son propios del Romanticismo, y de ahí que compartan tantas similitudes con los personajes de Bécquer; Rodríguez Guerrero-Strachan, siguiendo la línea argumentativa de Sebold acerca de la pasividad e impotencia de los personajes ante lo que les rodea, señala este hecho al decir que «los personajes masculinos de Poe provienen de la tradición romántica. Son personajes inestables, atrapados por un suceso que sobrepasa sus capacidades. Se debaten entre un mundo ordinario y otro ficticio. Y en esta confusión, escogen lo que el impulso romántico les señala, aunque a veces les conduzca a la destrucción» (1999: 197). Ese personaje romántico suele caracterizarse por ser solitario, melancólico, tendente a la enajenación mental y por estar enamorado de la mujer ideal. Por otra parte, la aparición de determinados tipos de personaje en los cuentos de Pardo Bazán se explica a través de la influencia de Poe. En los relatos de esta autora, también aparece con frecuencia la figura del solitario, junto con otra muy propia de Poe, que es la del amigo desventurado del narrador, el cual es testigo de la desgracia.

En primer lugar, el personaje masculino más común en las leyendas becquerianas es el enamorado enajenado, o el loco de amor, que se encuentra totalmente a merced de su amada, la cual suele ser la fuente de desgracias del protagonista, ya se consciente o inconscientemente. Todas las leyendas, excepto *El Miserere*, tienen como protagonista a un enamorado que es capaz de cualquier cosa con tal de complacer a su amada. Esta clase de personajes tienen como precedente al protagonista de *Ligeia*, el cual afirma que «sin Ligeia era yo un niño a tientas en la oscuridad» (2002: 163). En el caso de este personaje, la mujer de la que está enamorado no le conduce deliberadamente a la locura, pero su muerte causa un gran impacto psicológico en él y hace que se entregue al consumo excesivo de opio, cuyos efectos serán la causa de esa supuesta alucinación final en la que cree ver a una resucitada Ligeia.

En cuanto a Bécquer, las leyendas en las que el protagonista es arrastrado a la desgracia a causa de una mujer, sin ser ella consciente, son *La corza blanca*, donde

Garcés mata a su amada sin saber que ella era la corza, y *El rayo de luna*, en la cual la mujer ideal es en realidad una ilusión de Manrique producida por un rayo de luna entre los árboles. En este último es donde mejor se aprecia la dependencia del protagonista con respecto a la imagen de la amada, pues se dedica a buscarla durante meses.

Por otra parte, las leyendas en las cuales la amada parece obrar a sabiendas de que sus palabras pueden llevar a su enamorado a la muerte o la locura son *El Monte de las Ánimas*, *Los ojos verdes* y, de forma más sutil, *La ajorca de oro*. En la primera, Alonso vence su miedo sobre la creencia popular que envuelve la noche de difuntos en *El Monte de las Ánimas* con el fin de impresionar a Beatriz, la cual le desafía a volver al monte a por su banda azul con la promesa de que se la dará como recuerdo. Este acto temerario es lo que le llevará a ser devorado por los lobos.

En *Los ojos verdes*, la ondina atrae a Fernando hacia las aguas del lago donde ella se encuentra, prometiéndole que allí encontrará la felicidad junto a ella; la imprudencia del protagonista hace que caiga al agua y se ahogue. En esta leyenda también aparece de forma explícita la dependencia del hombre con respecto a la mujer de sus sueños, igual que veíamos en *Ligeia*: «¿Sabes tú por qué daría yo el amor de mi padre, los besos de la que me dio la vida y todo el cariño que pueden atesorar todas las mujeres de la tierra? Por una mirada, por una sola mirada de esos ojos... ¡Mira cómo podré yo dejar de buscarlos!» (2015: 122).

Por último, en *La ajorca de oro* ocurre algo similar a *El Monte de las Ánimas*, puesto que el protagonista es incitado sutilmente por su amada, María Antúnez, a robar la joya de la Virgen, creyendo que de esa manera se ganará el amor incondicional de la dama. Al igual que en la leyenda soriana, Pedro se muestra reticente a complacer los deseos de la amada, pero finalmente sucumbe por amor y lleva a cabo la acción que lo conduce a la locura.

Como vemos, junto al personaje del loco enamorado aparece siempre la figura de la mujer ideal, o la mujer misteriosa objeto de las fantasías del protagonista, que en muchas ocasiones avoca al héroe hacia la desgracia. Ligeia es la mujer misteriosa por excelencia, pues su apellido y su procedencia son desconocidos incluso para el protagonista, que fue su amigo y, posteriormente, su esposo. Lo misterioso de este

personaje femenino está representado por los saberes que posee, pues entre su inmensa erudición se hallan conocimientos que el narrador califica de poco frecuentes y prohibidos:

¡Con qué amplio sentimiento de triunfo, con qué vivo deleite, con qué etérea esperanza sentía yo —cuando ella se entregaba conmigo a estudios poco frecuentes, poco conocidos— esa deliciosa perspectiva que se agrandaba en lenta gradación ante mí, por cuya larga y magnífica senda no hollada podía al fin alcanzar la meta de una sabiduría demasiado premiosa, demasiado divina para no ser prohibida! (2002: 163).

Por otro lado, en un apartado anterior señalábamos los parecidos entre Ligeia y la ondina de *Los ojos verdes*, especialmente por el énfasis que le pone el narrador en ambos casos a los ojos de la amada. Pero eso no es todo, puesto que en ambos casos se trata de mujeres misteriosas que parecen tener algo de diabólico; de hecho, en la leyenda de Bécquer se menciona varias veces que ese extraño ser puede ser un demonio, algo que ella misma insinúa pero que no llega a afirmar (2015: 124).

En relación con la representación de la mujer misteriosa que logra atrapar al protagonista, tenemos un cuento de Pardo Bazán en que aparece este personaje. Se trata de *La máscara*, donde esa mujer enmascarada al que Jenaro, el protagonista, bautiza como «la Locura», es en realidad la encarnación de su propia muerte que llega para advertirle. Además, este protagonista encaja hasta cierto punto con la imagen del loco enamorado, y con la figura del hombre que es llevado a la locura como consecuencia de su idealización de la mujer; él mismo confiesa que «la quería, que la adoraba hacía mucho tiempo, y aunque ella no lo supiese, la seguía, la buscaba, iba en pos de su huella por todas partes, ebrio de amor, trastornado, loco...» (1990: 382).

Un personaje similar al del enamorado, y que a menudo presenta ambas características, es el solitario y melancólico, que a menudo también desempeña el papel de loco y enfermizo. De los relatos antes mencionados, encontramos esta figura en el personaje de Manrique de *El rayo de luna*, el cual es descrito como un soñador que vive en sus propias fantasías y goza de la soledad. También puede entrar en esta categoría el personaje de Jenaro (*La máscara*), al cual la narradora se refiere como «el solitario» (1990: 379).

En cuanto a aquellos personajes cuya condición de románticos no guarda relación con su propensión al enamoramiento, encontramos, entre los relatos de Poe, a Roderick Usher, que será el gran modelo a seguir por los personajes de Pardo Bazán. Entre estos se encuentran Sebastián, el protagonista de *El sino*, y Jorge de *Los hilos*. Cada uno de estos personajes comparten una característica diferente con Roderick Usher: Sebastián es un personaje pesimista que está convencido de la proximidad de su muerte, por lo que trata de una persona melancólica y atormentada; por otro lado, el protagonista de *Los hilos* decide enclaustrarse y alejarse de la sociedad a causa del mal que le aflige, y afirma el narrador que «por suponer algo, supusimos que Jorge padecía uno de esos males del alma que no tienen nombre conocido, y así pueden impulsar al suicidio como al claustro o al manicomio» (1990: 392). En ese fragmento se aprecia la concomitancia entre este personaje y Roderick Usher.

Otro de los tipos de personajes que a menudo se solapa con los mencionados anteriormente, es el del amigo desventurado del protagonista, que en algunos relatos coincide con los hermanos de familia ilustre caídos en desgracia. En Bécquer no encontramos ningún personaje que se corresponda con este modelo, pero en los cuentos de Pardo Bazán es muy común encontrar semejanzas con respecto a los relatos de Poe. En estos, a menudo tenemos un narrador que presencia la desgracia de su amigo, el cual sería el protagonista de la historia. Entre este tipo de relatos tenemos *La caída de la Casa Usher* y *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*. En el primero, además de esto, encontramos a dos hermanos que son los últimos descendientes de un linaje muy antiguo, cuya decadencia se simboliza con el derrumbe del edificio al momento de su muerte. En *Maldición Gitana*, de Pardo Bazán, también los protagonistas son dos hermanos pertenecientes a la nobleza que acaban de forma trágica: uno causa la muerte al otro por accidente, y esto le vuelve loco.

En *La verdad sobre el caso del señor Valdemar*, el narrador nos cuenta el macabro experimento que llevó a cabo con su amigo moribundo, el señor Valdemar; si bien esta trama concreta no aparece en los cuentos de Pardo Bazán, sí tenemos varios ejemplos de narradores que son testigos de la muerte de sus amigos íntimos. Es el caso de *El sino*, pero también de *Los hilos* y *El talismán*, aunque en este último la muerte del barón no sea presenciada directamente por la narradora, pero sí aparece la dinámica del

amigo que cae en desgracia como consecuencia de un hecho aparentemente sobrenatural.

Por último, un elemento común a la mayoría de los relatos seleccionados es la justicia poética, que consiste en que el personaje recibe su castigo por hacer algo indebido, o por confiarse y tentar a la suerte. En los relatos de Poe tenemos a Roderick Usher, el cual muere tras confesar haber encerrado viva a su hermana en la cripta; al narrador de *El gato negro*, quien finalmente es ajusticiado por sus crímenes; al príncipe Próspero de *La máscara de la Muerte roja*, el cual trató de burlar a la muerte, sin éxito, e incluso se atrevió a desafiarla cara a cara; y el protagonista de *Un descenso al Maelström*, quien, junto a sus hermanos, para pescar se arriesga a adentrarse en aguas peligrosas llevado por la codicia, pues en esa zona los peces son más abundantes y de mejor calidad y, por tanto, se venden más caros.

En las leyendas de Bécquer, encontramos a Beatriz en *El Monte de las Ánimas*, quien envía a su primo a la muerte y, como castigo, muere presa del miedo que le provocan las creencias populares de las que se burlaba. Algo similar ocurre con el protagonista de *Los ojos verdes*, quien en un primer momento desprecia a su montero por creer en la leyenda de la Fuente de los Álamos y, finalmente, muere precisamente por no haber escuchado las advertencias de su amigo. En *La ajorca de oro*, Pedro Alfonso de Orellana también es castigado, esta vez por intentar robar un objeto sagrado; y la codicia de Garcés, en *La corza blanca*, lo llevará a matar a su amada, Constanza.

En cuanto a los cuentos de Pardo Bazán, vemos que en *Maldición Gitana* el personaje de Santiago también recibe un castigo por desdeñar las supersticiones, y más concretamente por insultar a una gitana que lo maldice como respuesta. El otro relato en que el protagonista paga por su escepticismo es *El talismán*, donde el barón decide dejar el amuleto en manos de su amiga para que no se lo roben durante su viaje. En este caso, se trata de una contradicción, puesto que no desconfía del todo del poder del talismán, pero sí se niega a aceptar completamente que posea propiedades mágicas. En cualquier caso, su incredulidad será castigada con la muerte.

En relación con ese escepticismo de algunos personajes mencionados, cabe incluir al incrédulo, un tipo de personaje que rara vez aparece en los cuentos de Poe,

pero que es muy frecuente en los autores españoles, fruto de esa previsible incredulidad del lector, pues hacen que este se identifique con el personaje que no cree en supersticiones o se muestra escéptico ante el hecho fantástico. En el caso de Poe, los narradores, igual que en las leyendas becquerianas precedidas de una breve introducción realizada por el narrador, a veces aluden a la supuesta incredulidad del lector, como en *El gato negro*, y la técnica que el autor emplea para contrarrestar ese presunto escepticismo es la de presentar la acción como un hecho real, por lo que no es necesaria la aparición de un personaje que encarne la incredulidad del lector moderno. Los ejemplos más claros de estos personajes en las leyendas de Bécquer son Beatriz de *El Monte de las Ánimas*, Fernando de Argensola al comienzo de *Los ojos verdes* y, en los cuentos de Pardo Bazán, los narradores de *El sino*, *La máscara*, y el barón de Helynag y en *El talismán*, el cual desconfiaba del supuesto poder de la raíz de mandrágora. El incrédulo podría ser, por tanto, un tipo de personaje desarrollado por los autores españoles para vencer el escepticismo del público español decimonónico, pero en cualquier caso es una muestra de la necesaria adaptación del relato fantástico a la mentalidad racionalista que dominaba en la época, algo a lo que Poe tuvo que enfrentarse varios años antes.

3. Conclusiones

Una vez analizados los aspectos más significativos de estos relatos, podemos concluir que tanto Bécquer como Pardo Bazán recibieron una fuerte influencia del escritor norteamericano. En el caso de Bécquer, esta influencia es más difícil de precisar que la que se observa en Pardo Bazán, porque en sus leyendas apenas encontramos semejanzas argumentales más allá de la coincidencia de una serie de temas, que aunque no dejan de ser una prueba de dicha influencia, los utiliza para crear unas historias completamente nuevas. Sin embargo, es innegable que dichas historias fueron fruto de la mezcla entre la técnica de Poe y los motivos de la tradición popular.

No cabe duda, por tanto, de que Bécquer tuvo acceso a la obra de Poe, en primer lugar por el gran éxito del autor norteamericano en nuestro país, pero también porque, como hemos podido comprobar, Bécquer hace uso de una serie de recursos sin

precedentes en la tradición literaria europea, y que Poe se encargó de introducir en el género de la narrativa fantástica. Esos recursos consisten, fundamentalmente, en situar lo fantástico en la mente del personaje en lugar de en la realidad objetiva, y en describir de forma precisa y detallada el lugar en que se desarrollará la acción. Este nuevo tratamiento de lo fantástico contiene un componente psicológico que el poeta sevillano supo intercalar con los elementos maravillosos propios del folklore español; al insinuar la locura de unos personajes insertos en un ambiente onírico y delirante que les predispone a experimentar el suceso fantástico, Bécquer nos da otra muestra de la significancia que tuvo Poe en la creación de sus leyendas. Como hemos mencionado en varias ocasiones, la originalidad de las leyendas becquerianas reside en su hibridez, al situar la acción en un ambiente dominado por las supersticiones locales y las creencias religiosas, donde los personajes, al más puro estilo de Poe, se dejarán arrastrar por ese ambiente de locura.

Por su parte, las similitudes estructurales y temáticas en los cuentos de Pardo Bazán son demasiado evidentes como para ignorar la influencia del autor estadounidense. En relación con esto, otro de los grandes aportes de Poe fue el de ofrecer al lector la posibilidad de hacer interpretaciones racionales y científicas de un hecho aparentemente sobrenatural, algo poco frecuente en las leyendas becquerianas, pero muy recurrente en los cuentos de Pardo Bazán por su afinidad con las características del Naturalismo, corriente de la que participó. Además, la introducción del positivismo y los avances de la ciencia en la literatura fantástica es otra de las novedades que se le atribuyen a Poe, y que fue de gran importancia en las obras de la escritora gallega. Lo que nos permite afirmar que esta característica la extrajo de los relatos de Poe, y no de la corriente realista, es el gran parecido que guardan las tramas de algunos de sus cuentos con los de Poe.

En resumen, los dos autores españoles toman como modelo a Poe al introducir elementos psicológicos y científicos que desligan algunas de sus obras de la tradición de lo fantástico maravilloso. Y a pesar de que los dos autores españoles aplican de forma diferente las técnicas de Poe, ambos tienden a basar el hecho fantástico en la subjetividad de los personajes de sus relatos, y por tanto siguen el ejemplo de Poe al

presentar lo sobrenatural como un producto de la locura o la enajenación, y no como un hecho que sucede en la realidad.

En cuanto a la estructura, veíamos que todos los autores, en algunos de sus relatos, incluyen una introducción donde adelantan el elemento fantástico, y en ocasiones también la usan para paliar, a través de un narrador en primera persona, el previsible escepticismo con el que el lector leerá el texto, ya sea distanciándose del hecho en cuestión, como es el caso de Bécquer, o exponiendo la incredulidad inicial y el asombro del propio narrador ante el hecho sobrenatural que él mismo presenció, como es el caso de Poe y Pardo Bazán. Pero la contribución más importante de Poe al cuento moderno, y que influye de forma determinante en los autores españoles, es la consecución del efecto final al que se subordinan todos los elementos del relato, incluyendo esas introducciones donde ya se percibe la dirección fantástica que tomará la historia.

En relación con el tratamiento de lo fantástico, un factor clave es la ambigüedad, presente en muchos de los relatos de estos autores. El método más común de mantener la ambigüedad y, por tanto, de evitar salir del terreno de lo fantástico puro, es la de no ofrecer una explicación, ni natural ni sobrenatural, para el hecho fantástico. Hay muchos otros elementos característicos de Poe, y que adoptan los escritores españoles con el fin de potenciar la incertidumbre, y uno de ellos es la escasa aportación de datos sobre los personajes, un recurso que pretende causar la sensación de misterio en el lector. A esto se suma la tendencia a usar narradores en primera persona, los cuales no dicen nada de sí mismos, sino que se limitan a narrar el hecho fantástico en cuestión, ya sea porque lo han experimentado, porque lo han presenciado o porque lo han oído de otro personaje. Las historias contadas en primera persona tienen la ventaja de ser subjetivas, por lo que ofrecen al lector la posibilidad de desconfiar de lo que se está narrando, y por tanto se potencia la ambigüedad.

Como podemos comprobar, pese a la importancia que tienen en la obra de Bécquer y de Pardo Bazán la tradición literaria española y europea, así como su propio ingenio, posiblemente el rasgo más distintivo de las leyendas y los cuentos de estos dos autores lo aportan los relatos de Poe, puesto que sin la llegada a nuestro país de las

innovaciones que este autor introduce en la narrativa breve fantástica, los textos de los escritores españoles no serían lo que son. Es decir, sin la realidad cotidiana como escenario para lo sobrenatural, sin esa concepción de lo fantástico como algo que puede ser producto de la mente humana, o que se puede explicar mediante causas científicas y naturales, y sin esa atmósfera delirante que condiciona psicológicamente a los personajes, las leyendas becquerianas no serían una mezcla perfecta de lo real y lo maravilloso, y los cuentos de Pardo Bazán no contarían con esa ambigüedad que nos hace dudar de un hecho a priori explicable por la ciencia o el azar.

En definitiva, las conclusiones que podemos extraer de este trabajo son que Bécquer toma de Poe el realismo descriptivo y la exactitud documental, así como la atmósfera tenebrosa y los personajes melancólicos y mentalmente influenciados; por su parte, Pardo Bazán sigue al pie de la letra el tratamiento de lo fantástico de Poe basado en la incertidumbre, tanto de los personajes como del lector, ante la naturaleza del hecho fantástico, al tiempo que se inspira en la temática de muchos de los relatos del autor norteamericano para desarrollar sus propias historias y otorgarles un matiz simbólico. En pocas palabras, la presencia de Poe en las leyendas becquerianas la encontramos principalmente en la ambientación, mientras que Pardo Bazán incorpora muchos de sus elementos temáticos y estructurales.

4. Bibliografía

- Baquero Goyanes, M. (1949) *El cuento español en el siglo XIX*. Madrid: CSIC.
- Baquero Goyanes, M. (1992) *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Biblioteca de Filología hispánica.
- Bécquer, G. (2015). *Leyendas*. Barcelona: Austral.
- Bécquer, G. (2018) *Leyendas*. Madrid: Ediciones Buma, pp.85-93.
- Castro y Serrano, J. (1871) *Cuadros contemporáneos*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.
- Englekirk, J. (1934). *Edgar Allan Poe in Hispanic literature*. Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, pp.126-134.
- Lafarga, F. y Pegenaute, L. (2004) *Historia de la traducción en España*. Salamanca: Editorial Ambos Mundos, pp. 424-425.
- Lanero, J. y Villoría, S. (1996) *Literatura en traducción. Versiones españolas de autores norteamericanos del siglo XIX*. León: Universidad de León, 93-140.
- Palau y Dulcet, A. (1961) *Manual del librero hispanoamericano. Tomo XIII*. Barcelona: Librería Palau, pp. 358-361.
- Pardo Bazán, E. (1990) *Cuentos completos. Tomo I*. La Coruña: Galicia Editorial.
- Paredes Núñez, J. (1979) *Los cuentos de Emilia Pardo Bazán*. Granada: Universidad de Granada, pp. 298-307.
- Pérez Galdós, B. (1871) «Las obras de Bécquer». *El Debate*, p. 8.
- Poe, E. (2002) *Cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, E. (1997). «Hawthorne y la teoría del efecto en el cuento». En Pacheco, C. y Barrera Linares, L., ed., *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, pp.293-309.

- Poe, E. (2002) *La filosofía de la composición y El principio poético*. San Lorenzo del Escorial: Langre.
- Prado y Torres, P. (1860) «Edgardo Poe». *El Mundo Pintoresco*, 25, p.2.
- Roas, D. (2000) *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona
- Rodríguez Guerrero-Strachan, S. (1999) *Presencia de Edgar A. Poe en la literatura española del siglo XIX*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Rodríguez Gutiérrez, B. (2008) *El cuento romántico español: estudio y antología*. Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- Sebold, Russel P. (1989) *Bécquer en sus narraciones fantásticas*. Madrid: Taurus.
- Todorov, T. (1981) *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, pp.18-30.