**CASINO DE AGRICULTURA / VALENCIA**

**CLUB DE LECTURA**

**2018-2019**



**LUNES 26 DE NOVIEMBRE DE 2018**

**Historias de brujas, doncellas y endemoniados: Valle-Inclán frente a lo fantástico,**
**de la narrativa al teatro**

**Juan Trouillhet Manso** [[1]](#footnote-1)

Universidad Complutense de Madrid

«Tenía mi abuela una doncella muy vieja que se llamaba Micaela la Galana. Murió siendo yo todavía niño. Recuerdo que pasaba las horas hilando en el hueco de una ventana, y que sabía muchas historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico, me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria, y como si un viento silencioso y frío pasease por ellas, tienen el largo murmullo de las hojas secas. ¡El murmullo de un viejo jardín abandonado! Jardín Umbrío» (Valle-Inclán, 2001: 1235)

Este marco introductorio, con el que presenta Valle-Inclán su colección de relatos *Jardín umbrío / Jardín novelesco* (1905, 1908, 1914, 1920), refleja, en buena medida, los ingredientes habituales de la literatura fantástica: lo prodigioso, lo terrible, lo siniestro o lo inexplicable. Además la mención a la «doncella vieja», Micaela la Galana, que contaba historias de misterio mientras hilaba, nos conduce a las leyendas y tradiciones del folklore local, en este caso el gallego, que representan una fuente inagotable de asuntos y temas para la literatura fantástica.**[2](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA2)** Asimismo el recurso del narrador que transmite las historias tal como a él se las contaron, nos remite a la tradición oral y a la clásica narración en primera persona con un destinatario explícito de los cuentos fantásticos.**[3](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA3)** Recurso con el que trata de seducir al lector con el «candoroso y trágico» misterio que desprenden estos cuentos, al tiempo que parece complacerse en el gusto por contar estas historias «extraordinarias», que tanto le asustaron siendo niño. En definitiva, a través de la simbología del viejo jardín «umbrío» y «abandonado» y de la evocadora atmósfera que recrea el narrador en esta introducción, se nos sumerge y se nos prepara ante la sombría amenaza de lo extraordinario y lo perturbador. Por tanto, podemos anticipar que, con esta colección de cuentos, Valle-Inclán no pretende tanto mostrar su interés por las leyendas y supersticiones gallegas, sino reafirmarse dentro de la tradición de la narrativa fantástica, tan de plena actualidad en el fin de siglo. No obstante, toda la riqueza del folklore gallego, con su connivencia con lo sobrenatural, resulta ser un recurso muy valioso, que Valle-Inclán rentabiliza al máximo en sus creaciones fantásticas. **[4](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA4)**

Lo fantástico ligado a lo sobrenatural ha estado presente en la literatura en todas las épocas, pero es a comienzos del siglo XIX, con el romanticismo y, sobre todo, con los cuentos fantásticos de autores como E. T. A. Hoffmann (1776-1822) y Edgar Allan Poe (1809-1849), cuando adquiere una singularidad propia, al revelarse en sus relatos la inquietante confrontación entre lo real y lo inexplicable. Ambos autores renovaron el cuento fantástico, principalmente, en el momento que presentaron lo sobrenatural en un mundo creíble y semejante al de sus lectores. Pues lejos de exhibirlo en un mundo maravilloso, generalmente alejado de la realidad, lo recrearon en espacios reconocibles y cotidianos, como las calles de la ciudad o el interior de una casa o de un jardín. De modo, que tal como nos explica David Roas en «La amenaza de lo fantástico» (2001), sabemos que un texto es fantástico por su conflictiva relación con la realidad empírica (26).**[5](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA5)** Es decir, que el narrador de un relato fantástico, mientras nos muestra un mundo cotidiano semejante al del lector, nos revela fenómenos imposibles, que suponen tanto una transgresión como una amenaza a nuestra realidad (30). Advierte este crítico también que cuando no existe esta desavenencia, ni se llega a percibir inquietud, sino que lo sobrenatural se percibe como natural, lo fantástico deja paso a lo maravilloso (10). Asimismo es también importante distinguir entre lo fantástico y lo siniestro, **[6](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA6)** pues aunque lo fantástico pueda resultar siniestro, éste no tiene por qué ser siempre fantástico. Es decir que los dos son coincidentes en cuanto ambos suponen una trasgresión y una amenaza para nuestro mundo real. Pero difieren en que mientras el efecto fantástico se basa en el enfrentamiento de lo sobrenatural con la realidad, lo siniestro se extiende al choque que provoca la aparición inesperada de lo insólito, lo funesto o lo extraño. Lo siniestro, por tanto, no se limita a la aparición amenazadora de lo sobrenatural, sino que desarrolla todas las posibilidades de lo inquietante, de lo aterrador y de lo extraño.

El éxito de esta narrativa, popularizada por Hoffmann y Poe durante el siglo XIX, fue tal, que como señala, entre otros, Italo Calvino (2001) el cuento fantástico resulta ser uno de los productos más característicos de la narrativa de dicha centuria (9). En el cambio de siglo, los simbolistas, sobre todo, con un mundo interior abierto a los sentimientos y a las sensaciones, se apropian de lo fantástico para reivindicar lo onírico, lo misterioso, lo irracional, lo legendario, o las ciencias ocultas.

En España durante el siglo XIX lo fantástico estuvo condicionado por la influencia tanto de Hoffmann y Poe, como de los grandes autores franceses y latinoamericanos del momento: Maupassant, Gautier, Nodier, Balzac, Amado Nervo, Lugones o Darío, entre otros. Pero como defienden David Roas y Ana Casas (2008) en su antología del cuento fantástico español, existe una tradición de relatos fantásticos españoles, que se remonta al romanticismo y que llega sin apenas interrupción a nuestros días.**[7](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA7)** En el cambio de siglo, a tenor de la cantidad de traducciones, la multitud de colecciones y el interés que despertaba entre los grandes narradores del país, la literatura fantástica gozaba de uno de sus momentos más exitosos y productivos en España (Roas-Casas 12). Prueba de ello son las publicaciones en este periodo de las *Narraciones inverosímiles* (1882) de Pedro Antonio de Alarcón, *La sombra* (1890) de Benito Pérez Galdós, los relatos *Thanathopia* (1893) y *Verónica* (1894) de Rubén Darío, los *Cuentos sacroprofanos* (1899) de Emilia Pardo Bazán, las *Vidas sombrías* (1900) de Pío Baroja, *Las fuerzas extrañas* (1906) de Leopoldo Lugones o las *Historias de locos* (1910) de Miguel Sawa, entre otros.

En este contexto de gran interés por lo fantástico aparece *Jardín umbrío,* colección que, aunque se fue construyendo a lo largo de casi veinte años, con multitud de reediciones y variantes,**[8](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA8)** podemos considerar como la gran aportación de Valle-Inclán a la tradición de relatos fantásticos. Sin embargo, en su primera edición de 1903 no incluyó ningún cuento propiamente fantástico, sino cinco relatos, que como muy explícitamente definía a uno de ellos, son «color de sangre»**[9](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA9)** y en los que el efecto perturbador viene dado por inquietantes experiencias con la muerte.**[10](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA10)** Dos años más tarde esta colección se bifurcaba en *Jardín novelesco* (1905) en la que incluía los cinco anteriores y nueve cuentos más, entre los que sí introducía tres relatos fantásticos, como son «Rosarito», «Del misterio» y «Milón de Arnoya».**[11](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA11)** Esta colección “bifurcada”, que contaría con una edición más en 1908,**[12](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA12)** aportó también el subtítulo de «historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones», que también define y abre las últimas ediciones de *Jardín umbrío* en 1914 y en 1920.**[13](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA13)** A pesar de este laberinto de colecciones y múltiples ediciones, se puede apreciar entre la primera edición de 1903 y la definitiva de 1920, una clara tendencia hacía lo fantástico, lo inquietante y lo prodigioso. De modo que en la edición de 1920, compuesta de diecisiete cuentos, tenemos cinco cuentos plenamente fantásticos («Beatriz», «Mi hermana Antonia», «Del misterio», «Rosarito» y «Milón de la Arnoya»), cuatro que podemos definir como maravillosos o prodigiosos («La adoración de los reyes», «Tragedia de ensueño», «Comedia de ensueño» y «Un ejemplo»)**[14](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA14)** y los ocho restantes en los que domina lo siniestro, el misterio o lo extraordinario («Juan Quinto», «El miedo», «Un cabecilla», «La misa de San Electus», «El rey de la máscara», «A media noche», «Mi bisabuelo» y «Nochebuena»). El número definitivo de cuentos y su ordenación no es casual, pues tal como señala Garlitz responde a una cuidada simetría, en la que el primer cuento se empareja con el último, el segundo con el penúltimo y así hasta completar ocho círculos entorno a «Mi hermana Antonia», situado en el centro del circulo como relato “fantástico simbolista” (Alicia Ramos, *apud* Garlitz*,* 230).

A «Rosarito», que ya había aparecido en *Femeninas* (1895), se le puede reconocer como el primer cuento fantástico de Valle-Inclán. Y lo es porque nos presenta en un mundo creíble y reconocible, como un Pazo de la aristocracia rural gallega, un acontecimiento inexplicable, la posibilidad de que el protagonista, Don Miguel de Montenegro, sea en verdad un ser diabólico. La irresoluble ambigüedad narrada en este cuento está construida a través de la misteriosa figura del protagonista: entre su apariencia familiar, al ser conocido y tener vínculos de parentesco con los miembros de la casa, y los siniestros sentimientos que despierta; o entre la ayuda y el hospedaje que solicita y su responsabilidad en la violenta e inexplicable muerte de Rosarito, con la que concluye el relato. De esta forma, en la última sección del relato, en la que explícitamente no interviene el protagonista, la seguridad de la casa familiar sufre una amenazante transformación con la penumbra de la noche.**[15](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA15)** Lo conocido se vuelve amenazador y el miedo se apodera de la Condesa, quien creyendo escuchar gritos recorre la casa. En la habitación en la que debía descansar Don Miguel, no lo encuentra y en su lugar observa horrorizada una «mancha negra», como la sombra de «un pájaro gigantesco», que corre por la pared hasta «posarse» en el techo, para después acabar «arrastrándose» por el suelo, y que, tras esconderse bajo las sillas, «salta» finalmente al muro y «galopa por él como una araña» (300-301). Es entonces, pasada esta escena de pesadilla, propia de un relato de vampiros, cuando encuentra muerta en la misma habitación a su nieta Rosarito, con su alfilerón «bárbaramente» clavado en el pecho. Este final tan abrupto como cruel, nos plantea más preguntas que respuestas, e interpretaciones tan inquietantes como el propio relato. Así por ejemplo, Luís González del Valle (1990) entiende que hay dos Montenegros, uno real y otro diabólico, que acaba apropiándose del primero, sólo así, según este crítico se entiende el «violento e inesperado» final del relato (142). Sin embargo, Paloma Andrés y Miguel Jiménez (1997) leen «Rosarito» como un cuento de vampiros, sobre todo, por la «fantasmagoría animal» recurrente en estos relatos y por el detalle del alfiler de oro, que ya había aparecido en *La muerte enamorada* (1836) de Gautier. Aunque con una diferencia sustancial, pues mientras la vampira enamorada de Gautier utiliza con delicadeza el alfiler de oro, para sustraer unas gotas de sangre a su amante, en el relato de Valle-Inclán el «alfilerón» también de oro, es un arma con el que se agrede mortalmente a la joven.

    En 1920 Valle-Inclán enriqueció aún más la colección definitiva de *Jardín Umbrío*, con otros dos excelentes cuentos fantásticos: «Beatriz» [**16**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#NOTA16) y «Mi hermana Antonia». En los que Valle-Inclán plantea uno de los temas que más parecían interesarle, el del control de la voluntad, conocido como «posesión demoníaca» o «ramo cativo», provocado generalmente por un «mal de ojo», un embrujamiento o por «fuerzas extrañas». [**17**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#NOTA17) Si bien este tema se relaciona directamente con la brujería o el satanismo, tal como lo estudia Rubio Jiménez en su excelente ensayo «La lógica de la superstición en *El embrujado* de Valle-Inclán» (2003), también se puede vincular con la locura o la neurosis, pues en la mayoría de los casos, las víctimas de este «mal» tienen un comportamiento histérico, violento e incomprensible. De este modo, en este tipo de relatos generalmente se nos vienen a plantear dos posibilidades, no siempre antagónicas: o bien aceptamos la intervención demoniaca o tachamos al «poseído» como trastornado o neurótico. Ya en el canónico cuento de Hoffmann «El hombre de arena» (1817) encontramos a Nataniel, su «perturbado» protagonista, como víctima de una «funesta influencia». Y es también el propio Nataniel quien, intentando justificar su extraño comportamiento, advierte que los hombres «creyéndose libres, son sólo juguete de oscuros poderes» (72).**[18](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA18)**  Pero es en el fin de siglo, como muy bien apuntan Roas y Casas (2008: 14), cuando más se popularizaron las historias que desarrollan algún tipo de alteración de la personalidad. En muchas de ellas, lo fantástico se une a la neurosis, tal como ocurre en muchos relatos de Maupassant, como es el caso de «El Horla» (1887) o de «Médium» de Baroja (1900).

    Los relatos de Valle-Inclán aludidos anteriormente, presentan todas estas cuestiones, de manera que los personajes que sufren lo fantástico, se debaten entre la locura o la superstición. Así, por ejemplo, la historia de «Beatriz» comienza con los desesperados alaridos de la joven protagonista, que se encuentra postrada en la cama, totalmente trastornada. A lo largo del relato se nos ofrecen una serie de posibles explicaciones a su situación. Primero se nos advierte que la joven está poseída por Satanás, después se nos revela que la falta de juicio de la joven no es debida a una posesión demoniaca, sino a los abusos y violaciones a las que la ha sometido su confesor, Fray Ángel. Personaje que recuerda por su falsa santidad, sus abusos sexuales y su conexión satánica al Fray Ambrosio de Lewis, protagonista de su novela gótica *El monje* (1796). Y finalmente, gracias a la intervención de una Saludadora, una mujer con poderes paranormales, que es capaz de conjurar a Satanás y «condenar» el alma del capellán, se nos aclara que Beatriz es víctima de un hechizo y sufre un mal de ojo. Al presentarnos estas sucesivas explicaciones parecería que cada una viene a contradecir a la otra, pero lo inquietante de este relato, a mi entender, es la posibilidad de que todas las explicaciones dadas sean factibles al mismo tiempo. En «Mi hermana Antonia» se nos invita a entrar en el mundo del milagro del santuario santiagués,**[19](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA19)** sin embargo en esta historia no se narra ningún milagro, ni se exalta su espiritualidad, sino que se nos muestra un mundo de pesadilla, que recuerda en ciertos momentos, por su atmósfera alucinatoria, al del *El hombre de arena* de Hoffmann. La historia se oscurece con un ambiente cargado de supersticiones, dominado por siniestros hechizos y pactos satánicos, pero que, en definitiva, revela una nueva historia de posesión demoniaca. En este caso es un joven seminarista, quien confiesa haber solicitado la ayuda de Satanás para conseguir el amor de la joven Antonia. Su comportamiento, acechando la casa de su enamorada, resulta cuanto menos inquietante, tal como se suceden los extraños acontecimientos del relato. Además, en los escasos momentos en los que los dos jóvenes se encuentran, el estudiante exige con desesperación la mirada de ella: «Mírame, que tus ojos se confiesen con los míos. ¡Mírame!»; la advierte incluso que es ya suya, que su alma le pertenece, y admite que su cuerpo no lo quiere, pues según la previene «ya vendrá por él la muerte» (258). Su insistencia en la mirada y su inquietante comportamiento, encuentran correlación en los ojos de sonámbula de Antonia, así como en su inexplicable aparición en el tejado de la casa al final del relato. Sin embargo, es la madre de Antonia, que odia al estudiante y se opone drásticamente a que su hija tenga relaciones con él, quien parece sufrir las peores consecuencias. Resulta víctima de un extraño mal, se siente torturada por un gato al que nadie, salvo su hijo, consigue espantar. Mientras la madre se consume poco a poco, grita enloquecida que le aparten a ese gato, que la martiriza sin que nadie pueda remediarlo. Tan sólo su hijo, al ser un alma «inocente», parece conseguir espantarle el gato en un par de ocasiones, aunque también es el impresionable muchacho, quien nos cuenta como uno de los criados le muestra lo que parecían ser los «recortes sangrantes» de las orejas del gato, y quien finalmente descubre al estudiante con una venda negra sobre sus orejas.

*Jardín umbrío* es también una colección singular por la inclusión, en sucesivas ediciones, de los relatos «Tragedia de ensueño» (1903) y «Comedia de ensueño» (1914).[**20**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#NOTA20) Ambas obras mantienen el tono terrible y siniestro de la mayor parte de la colección, pero sobresalen por su hibridismo genérico, pues funcionan tanto como relatos narrativos, como piezas dramáticas, y suponen su primera aportación a la variedad de teatro simbolista conocida como “teatro de ensueño”. Este tipo de dramas fueron popularizados en el cambio de siglo por el dramaturgo belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), quien con obras como *La intrusa* (1890), *Los ciegos* (1890) o *Pelléas y Mélisande* (1892) abanderaba el teatro simbolista del fin de siglo. En España el “teatro de ensueño” logró extenderse entre el final de siglo y la primera década del veinte, con obras como el *Teatro fantástico* (1890) de Benavente, *La dama negra (tragedia de ensueño)* (1903) de Pérez de Ayala, o el *Teatro de ensueño* (1905) de Martínez Sierra. Aunque la mayoría de estas obras no llegaron a representarse y figuran generalmente como “teatro para leer”, constituyen una de las corrientes renovadoras más importantes de la escena teatral del momento. Y lo son, sobre todo, porque apostaban por un “teatro de arte” y reclamaban espectáculos donde primase la imaginación y la poesía, con la intención de romper con la representación mimética de la realidad, preponderante en los escenarios de la época (Rubio, 1993: 103-107). Para ello formularon una serie de dramas poéticos y sensoriales, en los que más que el desarrollo de una trama, lo que importa es la creación de un ambiente de ensoñación misterioso y siniestro. Efecto que conseguían con una extraña combinación de silencios, voces, sombras, luces, estatismo y movimiento, incidiendo en el protagonismo de evocaciones y funestos presagios, explotando un fatalismo romántico e inquietante.

    En estas dos obras de Valle-Inclán, lo fantástico no aparece de forma explícita, sino que permanece latente en la atmósfera de lúgubre ensoñación que recrean estas obras. Así en la *Tragedia* *de ensueño* se dramatiza el temor, la angustia y la desesperación de una pobre abuela ciega, ante el inminente final de su nieto, en un escenario cargado de siniestros presentimientos. Pero lo que más acerca esta obra a lo fantástico es el inquietante protagonismo de la muerte, que se hace presente a través del viento helado y, sobre todo, en la última ráfaga de viento «estático» que pasa «sobre las sueltas cabelleras, sin ondularlas» (224), para llevarse el último aliento del niño. Por su parte, en la *Comedia de ensueño* un cruel bandido enloquece, fascinado por la hermosa mano de una princesa encantada, que acaba de cercenar para apoderarse de sus joyas. Se trata de una pieza más compleja que la anterior, pues enlaza el maravilloso relato de una princesa encantada, prisionera de un enano, con la historia de unos fieros bandoleros, quienes junto a una vieja bruja se reparten el botín en su cueva. La mano encantada enlaza los dos mundos, contaminando de su maravilloso «ensueño» al Capitán de los bandidos, que presa de él, corre desesperado en busca de la mano de la Princesa Quimera, de la que se ha apoderado un misterioso perro «blanco y espectral».

    La confluencia de elementos dramáticos y narrativos en estas obras y su incorporación en una colección de relatos, nos advierte tanto de la importante interrelación entre novela y drama en sus obras posteriores, [**21**](http://www.elpasajero.com/ventolera/NOTA21) como de la presentación de lo fantástico en su teatro, a través de recursos de ambos géneros. Es decir, que si estas dos obras son un primer puente entre los dos géneros, los cuentos fantásticos de *Jardín Umbrío* van preparando el terreno, ante la importante presencia de lo siniestro y lo sobrenatural en su teatro. Sobre todo, podemos verlo en su ciclo de teatro “bárbaro”, que inicia con sus primeras *Comedias bárbaras,* y completa con *El embrujado* (1912, 1913), *Divinas palabras* (1919,1920), y las demás piezas que componen el *Retablo de la avaricia, lujuria y muerte* (1927). Pero si su *Comedía y Tragedia de ensueño* parecen dialogar con el misterioso universo de evocaciones funestas e inquietantes de Maeterlinck, a partir, sobre todo, de sus primeras *Comedias bárbaras*, el referente fundamental en su teatro es Shakespeare.[**22**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#NOTA22) Autor que fue reivindicado con insistencia por los autores simbolistas, los cuales apreciaban especialmente su habilidad para dramatizar lo sobrenatural y relacionarlo con el drama interior de los personajes.

Lo fantástico, en principio, apenas sufre cambios al incorporarse a los dramas de Valle-Inclán, pues en su ciclo de “teatro bárbaro” cultiva, tal como ocurría en la mayoría de los cuentos de *Jardín Umbrío*, una ambientación inquietante de apertura al misterio, enriquecida con supersticiones y rituales mágicos o diabólicos. Además, la aparición de lo fantástico se circunscribe mayoritariamente en el ámbito narrativo de las acotaciones, en las que o nos describe con gran plasticidad el fenómeno fantástico o crea una ambientación propicia a lo sobrenatural. Pero si en los cuentos buscaba, sobre todo, mantener la tensión y priorizar la ambigüedad propia de la narrativa fantástica, en los dramas en los que interviene lo fantástico, trata más bien de aprovechar al máximo su visualidad y plasticidad dramática. Mostrando el fenómeno sobrenatural con toda su espectacularidad y riqueza, con el objeto de impresionar y conmover al lector/espectador. Tanto es así, que al componer algunas de estas escenas fantásticas no parece detenerse a pensar en su dificultad, ni en posibles restricciones ni limitaciones escénicas, sino que reclama, si cabe, un mayor esfuerzo de creatividad en su puesta en escena. Así ocurre con las escenas más impresionantes de *Romance de lobos*, *El embrujado* y *Divinas palabras*.**[23](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22NOTA23)** También la mayor extensión y las mayores posibilidades de progresión de estos dramas, con respecto a los cuentos, nos permiten apreciar mejor cómo afecta a sus protagonistas el fenómeno fantástico: como preparación para la muerte, en el caso de Don Juan Manuel, como trágica iniciación a la brujería para Anxelo o como experiencia mágico-erótica para Mari Gaila. Además, mientras que en *Romance de lobos* y *Divinas Palabras* lo sobrenatural se concentra en una sólo escena, la primera de la jornada primera y la octava de la jornada segunda respectivamente, en *El embrujado* lo fantástico tiene un mayor protagonismo y se extiende a la presencia de Rosa La Galana, a quien desde su primera aparición podemos identificar como una bruja.

    La primera escena de *Romance de lobos* bien podría funcionar como un cuento fantástico, y como tal apareció, sin apenas cambios, con el título “La hueste” en el *Jardín novelesco* (1908). La escena narra el encuentro de Don Juan Manuel de Montenegro con la Santa Compaña, la procesión de ánimas que anuncia la inminente muerte de quien la ve. El fatal encuentro tiene lugar cuando el caballero vuelve a su casa, después de haber bebido en la feria y termina con el protagonista todo desconcertado, sin saber si todo ha sido una alucinación provocada por el alcohol o en verdad ha presenciado a la temida “hueste”. Es además una escena sobrecogedora, de una gran visualidad y donde se puede apreciar toda la espectacularidad de lo fantástico prodigioso, con almas en pena, con el caballero transportado por los aires, o con brujas convertidas en murciélagos, entre otros elementos.

*El embrujado* plantea un caso más de «posesión diabólica», el que ejerce Rosa La Galana sobre varios de los personajes, como Anxelo, Mauriña o El pajarito. En un contexto reconocible del campo gallego y ante uno de sus innumerables y habituales pleitos familiares, se suceden una serie de fenómenos inexplicables e inquietantes, protagonizados por la misteriosa protagonista. Para Jesús Rubio (2003) esta obra está sujeta a la “lógica de la superstición”, a la ambivalencia destrucción-protección, generadora del enfrentamiento entre lo que suscita temor, los poderes “diabólicos” de La Galana, y la forma de contrarrestarlos, a base de ensalmos o amuletos (133-134). De esta forma, quienes no consiguen protegerse resultan “hechizados” y acaban perdiendo el control de su voluntad. Así sucede, entre otros, con Anxelo, quien al relatar su embrujamiento, construye un pequeño cuento fantástico, en el que detalla el poder maléfico de la mirada de la Galana:

*Volviendo de la siega, ya puesto el sol, salióme al camino un can ladrando, los ojos en lumbre. Le di con el zueco y escapó dando un alarido que llenó la oscuridad de la noche como la voz de una mujer cautiva. A poco de andar, descubro un ventorrillo y a ella sentada en la puerta. Entré para recobrarme... ¡Nunca entrara! Por su mano me llena un vaso. Lo bebo, y al beberlo siento sus ojos fijos. Lo poso, y al posarlo reparo que a raíz del cabello le corre una gota de sangre. Recelándome, le digo: Tienes sangre en la frente. Ella toma un paño, se lo pasa por la cara y me lo muestra blanco. Luego salta a decirme: «¿Tú vienes por el camino del río?»* (1155)

El relato de Anxelo comparte la tensión y la ambigüedad propias de la narrativa fantástica, pues o bien aceptamos que todo es producto de la imaginación del personaje, o por el contrario, admitimos que hay una conexión directa entre su encuentro con el can, al que hiere con su zueco, y con La Galana, a la que le corre una gota de sangre por el cabello. Sin embargo, lo fantástico se muestra también en la escena final del drama, con la espectacularidad y la plasticidad más propias del teatro. El dramatismo de la última escena se cierra con la marcha de La Galana, Anxelo y su mujer, transformados súbitamente en tres perros blancos que ladran en la puerta.

**En definitiva**, con los cuentos fantásticos de *Jardín umbrío*, Valle-Inclán no sólo consigue formar parte de la tradición de cuentos fantásticos en español y estar a la altura de los mejores del género fantástico, sino que también éstos le sirven de campo de prueba para explotar todas las posibilidades, tanto escénicas como narrativas, de los fenómenos sobrenaturales en su teatro “bárbaro”. Tal es el caso de la escena primera de *Romance de lobos*, en la que coincide su espectacularidad con la ambigüedad final, al no quedar claro si la presencia de la Santa Compaña es real o el etílico sueño del protagonista. Por otro lado, para construir sus ficciones fantásticas recupera el tono más terrible de los relatos de Hoffmann y Poe, mostrándonos un mundo de pesadilla, macabro y siniestro, que Valle-Inclán adereza con las supersticiones y el folklore gallego. Crea así un mundo propio, de una belleza terrible, reconocible en su ambientación gallega, con sus Pazos, sus aldeas o incluso con la oscuridad lluviosa de Santiago de Compostela, pero amenazado por fenómenos inexplicables y aderezado de una crueldad desbordada. Por consiguiente, con este despliegue de elementos siniestros y fenómenos sobrenaturales parece querer limar la seguridad de lector/espectador en un mundo regido únicamente por la razón, al tiempo que trata de causar una profunda conmoción, una emoción sublime de belleza y espanto. Así mismo con el ejemplo de los dramas más fantásticos de Shakespeare y con el de la mejor tradición de relatos fantásticos, muestra su radical oposición al realismo escénico dominante en la época y reivindica una vuelta a los orígenes del teatro, a una mayor ilusión escénica y a la exhibición de sus recursos más espectaculares. Por tanto, si en la narrativa está a la altura de los mejores en la creación de relatos fantásticos, en el teatro no hay duda, que ningún autor de la época llega tan lejos en la utilización y exhibición de lo fantástico, lo grotesco y lo siniestro en los escenarios españoles de comienzos del siglo XX.

**© Juan Trouillhet Manso**
octubre 2009

**NOTAS**

**[1](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA1)**. Este ensayo intenta completar otros trabajos dedicados al teatro “bárbaro” de Valle-Inclán (Trouillhet 2003, 2004), así como una comunicación presentada para el *I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y de Ciencia Ficción*, de la Universidad Carlos III Madrid (2008).

**[2](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA2)**. Muchos de los cuentos fantásticos de Hoffmann están basados en tradiciones y leyendas populares, como también lo están los relatos escoceses de Walter Scott, las leyendas de Bécquer, los cuentos de W. B. Yeast, como *The celtic Twiling* (1893) o las historias de fantasmas del también irlandés J. S. Le Fanu, entre otros.

**[3](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA3).** Tal como advierte Remo Ceserani (1999) son muy habituales en los relatos fantásticos los narradores en primera persona, que cuentan su experiencia “extraordinaria” a un destinatario explícito, a través de cartas, de una discusión, de confesiones o como oyentes directos de una historia (102).

**[4](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA4).** Las supersticiones en la obra de Valle-Inclán han merecido numerosos estudios, como el ya clásico de Speratti-Pinero (1974) o los de Litvak (1990), Garlitz (1990) o Rubio Jiménez (2003), entre otros. Sin embargo, lo fantástico en Valle ha recibido menos atención, hasta no hace mucho tan sólo se contaban los trabajos de Risco (1988) y Luna Sellés (1997); ahora los más recientes de Arranz Lago (2008) y Casas (2008) han venido a reactivar el tema y a paliar en lo posible esta desatención.

**[5](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA5)**. Lo fantástico sigue siendo un concepto complejo, que ha recibido infinidad de definiciones e intentos de clasificación. Nos parece que la explicación de Roas resulta clara y coherente, por eso la preferimos a otras explicaciones ya clásicas como la de Todorov. Además, Roas (2001) explica su idea frente a un buen número de teorías sobre lo fantástico.

**[6](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA6)**. Algunos críticos como Roas (2001) prefieren el término «ominoso» en lugar de siniestro, para traducir el *Unheimlich* de Freud. Sin embargo, siguiendo a Eugenio Trías (2001) nos decantamos por el segundo, pues, aunque siniestro, traduce insuficientemente el término empleado por Freud, comunica mejor la idea de algo funesto, inquietante y pavoroso.

**[7](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA7)**. Lo mismo ocurre en la literatura hispanoamericana, como ponen de manifiesto las antologías de relatos fantásticos de López Martín (2006) o Fuente del Pilar (2003), entre otras.

**[8](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA8)**. Javier Serrano Alonso (1996) que ha estudiado en profundidad los cuentos de Valle-Inclán, advierte que el escritor gallego se tomó muy en serio la recuperación y reedición del corpus de su narrativa breve. De modo que, para mantener su publicación, recurrió a no sólo a las reediciones, sino a su “movilidad”, lo que permitía continuos cambios y el constante intercambio de cuentos entre las distintas colecciones (18-19).

**[9](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA9)**. Así definía a «El rey de la máscara» en su primera versión de 1892 publicada en *El Globo* (Valle-Inclán 25). Además de este cuento forman parte de esta primera edición: «¡Malcopado!», «El miedo», «Un cabecilla» y «Tragedia de ensueño».

**[10](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA10)**. Para entender la importancia de la muerte y su especial protagonismo en la obra de Valle-Inclán, siguen siendo imprescindibles los trabajos de Leda Schiavo (1989 y 1991) en los que subraya su obsesión por los cadáveres y por el morboso y siniestro espectáculo de la muerte.

**[11](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA11)**. Esta edición de 1905 contiene: «Jardín novelesco. ¡Malcopado!. La adoración de los Reyes. El miedo. Tragedia de ensueño. Un cabecilla. La misa de San Electus. El Rey de la máscara. Don Juan Manuel. Un ejemplo. Del misterio. A media noche. Comedia de ensueño. Nochebuena. Geórgicas. Oración». A «Del misterio» se le puede considerar como un cuento de fantasmas, mientras que en «Milón de Arnoya» lo fantástico interviene en forma de posesión demoníaca, la que parece ejercer su protagonista sobre una pobre mendiga.

**[12](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA12)**. En esta edición de 1908 suprime «Don Juan Manuel» e incorpora «X…/ Una desconocida», «Hierbas olorosas», «Égloga», «¡Fue Satanás!» y «La hueste».

**[13](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA13)**. La edición de 1914 excluye todos los relatos breves que habían servido de pre-texto a obras más extensas, como es el caso de «Hierba santa/ Hierbas olorosas» a *Sonata de otoño*; «Égloga», «¡Malcopado!» y «Geórgicas» a *Flor de Santidad*; «¡Fue Satanás!» a *Sonata de primavera*; «La Estadea / La hueste» a *Romance de lobos* y «X…/Una desconocida”» a *Sonata de estío* (Serrano Alonso, 19).

**[14](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA14)**. «Tragedia de ensueño» y «Comedia de ensueño» son dos relatos abiertos al misterio y a lo prodigioso, mientras que «La adoración de los reyes» y «Un ejemplo» son de carácter “maravilloso cristiano”, ya que en ellos no sólo aparecen personajes bíblicos como Jesús de Nazaret o los Tres magos de Oriente, sino que también podemos encontrar una explicación religiosa a los fenómenos fantásticos que se relatan.

[**15**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15). Esta minuciosa descripción, en la que el miedo se siente en los más pequeños detalles de la habitación, recuerda la angustiosa escena de «El corazón delator» de Poe, tal como advierte en su edición de *Jardín Umbrío* Miguel Díez R. (2007:29).

[**16**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Este cuento tuvo una intensa vida editorial, primero participó con el nombre de «Satanás» en el concurso de cuentos de 1900 organizado por el diario *El liberal*, para poco después aparecer incluido en la novela por entregas *La cara de Dios* (1900). Aunque no resultase ganador de dicho premio, el cuento de Valle fue muy elogiado por Juan Valera, quien llegó a confesar que no fue premiado por «lo espeluznante, tremendo y escabroso de la narración» (Zamora Vicente, 1973:84). Un año más tarde apareció con el título definitivo de «Beatriz» en la revista *Electra* (23-III-1901), para después formar parte sucesivamente de *Corte de amor* (1903, 1908, 1914), *Historias perversas* (1907) y *Jardín Umbrío* (1920).

 [**17**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) También en “Milón de Arnoya”, *Flor de Santidad* y en *El embrujado* se narran casos de “posesión demoniaca”.

 [**18**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Esta idea que aparece en muchos relatos de Hoffmann y Poe, la retoman los simbolistas en el cambio de siglo. Tal es el caso de Maeterlinck, quien en su teoría dramática de “Le Tragique quotidien”, expone que lo que debería mover el drama, no es el peso de las pasiones de los personajes, ni la violencia de sus acciones, sino la tragedia interior de sus protagonistas, sometidos a unas “fuerzas misteriosas” que escapan a su control. Teoría que desarrolla principalmente en su ensayo *Le Trésor des humbles*(1896). También Valle-Inclán llegó a reconocer el protagonismo de estas fuerzas siniestras sobre los personajes de su teatro “bárbaro”, como consecuencia de un fatalismo irracional e incontrolado (Aguilera Sastre, 1997: 111).

[**19**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Si el fragmento introductorio que inicia el relato, resulta cuanto menos equivoco para el desarrollo de la historia: «¡Santiago de Galicia ha sido uno de los santuarios del mundo, y las almas todavía guardan allí los ojos atentos para el milagro!... »; el fragmento final, en el que tan sólo se cambia el tono evocativo de la admiración por la afirmación: «En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios…» no puede ser más irónico como conclusión del relato, acentuando aún más la perturbadora identificación, latente en el relato, de religión con superstición o de milagro con hechizo satánico.

[**20**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Ambas obras fueron anteriormente publicadas en *Madrid*, Madrid, n.1, 1901 y en *Por esos Mundos*, Madrid, n.135, abril, 1906, respectivamente.

[**21**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Jesús Rubio Jiménez (1998) e Iglesias Feijoo (1988), entre otros, han estudiado la importante confluencia y el enriquecimiento mutuo entre novela y drama en las obras de Valle-Inclán, quien sin duda tenía a las novelas dialogadas de Galdós como un modelo a seguir.

[**22**](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html#LLAMA15) Sobre este tema he realizado los siguientes trabajos: *Shakespeare, Valle-Inclán y la renovación teatral española* (2007), «Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mirada a su teatro a través de Shakespeare» (2007), [«El culto al héroe: Don Juan Manuel, nuevo Rey Lear de la Aldea»](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet.html) (2007) y [«Shakespeare y Valle-Inclán, del *teatro bárbaro* al esperpento»](http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html) (2004).

**[23](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html%22%20%5Cl%20%22LLAMA15)** Leda Schiavo en su introducción a *Divinas palabras* (1990), recuerda su representación en teatro Coliseo de Buenos Aires en 1964, en la que quedó impactada por la impresionante escena octava de la jornada segunda, en la que María Casares, que hacía de Mari Gaila, “volaba” por el teatro montada en Trasgo Cabrío. Así mismo, rememora como los espectadores vibraban al unísono, «muchos al borde del pánico, envueltos en una magia, que se percibía antes, durante y después de las palabras» (21).

**BIBLIOGRAFIA CITADA**

- Aguilera Sastre, Juan: *Cipriano de Rivas Cherif: una interpretación contemporánea de Valle-Inclán*. Sant Cugat del Vallès: Cop d'Idees-Taller d'Investigacions Valleinclanianes (Ventolera, 3), 1997.

- Andrés Ferrer, Paloma y Jiménez Molina, Miguel: «El vampirismo, mito decadente en *Jardín umbrío* y *Flor de Santidad*» en *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso internacional de Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.237-256.

- Arranz Lago, Felipe: «El discurso de lo fantástico terrorífico en *Jardín umbrío* de Valle» en *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su transcendencia literaria*, (ed. Felix López Criado), A Coruña: Hércules ediciones, 2008.

- Bécquer, Gustavo Adolfo: *Leyendas*, Madrid: Cátedra, 2005.

- Benavente, Jacinto: *Teatro fantástico* (ed. Javier Huerta y Emilio Peral), Madrid: Espasa Calpe, 2001.

- Calvino, Italo (ed): *Cuentos fantásticos del XIX*, 2 vol., Madrid: Siruela, 2001.

- Casas, Ana: «Lo fantástico en *Jardín umbrío* (1905) de Valle» en *Valle-Inclán: ensayos críticos sobre su obra y su transcendencia literaria*, (ed. Felix López Criado), A Coruña: Hércules ediciones, 2008.

- Ceserani, Remo: *Lo fantástico*, Madrid: Visor, 1999.

- Freud, Sigmund: «Lo siniestro» en *Obras Completas*, vol II, Trad. Luis López-Ballesteros, Madrid: Biblioteca Nueva,1973.

- Fuente del Pilar, José Javier: *Antología del cuento fantástico hispanoamericano*, Madrid: Miraguano, 2003.

- Garlitz, Virginia M., «Valle-Inclán y el ocultismo, la conexión gallega» en *El modernismo: la renovación de los lenguajes poéticos* (ed. Tomás Albadalejo Moyordomo, Javier Blasco, Ricardo de la Fuente), 1990, pp. 61-80.

*- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, El centro del círculo: «La lámpara maravillosa», de Valle-Inclán*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela: Cátedra Valle-Inclán, 2007.

- González del Valle, Luís T.: *La ficción breve de Valle-Inclán. Hermeneutica y estrategias narrativas*, Barcelona: Anthropos, 1990.

- Gautier, Théophile: *La muerte enamorada* en Calvino (2001), vol I, pp.257-286.

- Hoffmann, Ernest Theodor Amadeus: *El hombre de la arena*, en Calvino (2001), vol. I, pp-57-91.

- Iglesias Feijoo, Luís: «Valle-Inclán entre teatro y novela». *DHA* 7, 1988, pp.65-79

- Le Fanu, Joseph Sheridan: *La Mano fantasma: y otras narraciones de lo sobrenatural*, México: Fontamara, 2005.

- Litvak, Lilly: «Lo fantástico en la literatura fin de siglo» en *España 1900 (Modernismo, anarquismo y fin de siglo)*, Barcelona: Anthropos, 1990.

- López Martín, Lola: *Penumbra. Antología crítica del cuento fantástico hispanoamericano del siglo XIX*. Madrid: Lengua de Trapo, 2006.

- Luna Sellés, Carmen: «Los cuentos fantásticos de Valle-Inclán y la narrativa breve hispanoamericana de fin de siglo» en *Valle-Inclán y el fin de siglo: Congreso internacional de Santiago de Compostela*, Santiago   de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997, pp.227-236.

- Maeterlinck, Maurice: *La intrusa; Los ciegos; Pelléas y Mélisande, Elpájaro azul* (ed. Ana González Salvador y María Jesús Pacheco), Madrid: Cátedra, 2000.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Le tresor des humbles*, Bruselas: Labor,1986.

- Martínez Sierra, G.: *Teatro de ensueño. La intrusa* (ed. Serge Salaün), Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

- Maupassant, Guy de: *El Horla y otros cuentos*, (ed. Isabel Veloso), Madrid: Cátedra, 2002.

- Pérez de Ayala, Ramón: *La dama negra (tragedia de ensueño)* *Helios*, II, 1903, pp.14-19

- Risco, Antón: «El elemento fantástico en la obra de Valle-Inclán» en *Diálogos hispánicos en Ámsterdam, n.7 Valle-Inclán (1866-1936): Creación y lenguaje*, Ámsterdam: Rodolpi, 1988.

- Roas, David (ed): *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001.

- Roas, David y Ana Casas: *La realidad oculta*, Palencia: Menoscuarto ediciones, 2008.

- Rubio Jiménez, Jesús: «La lógica de la superstición en El embrujado de Valle-Inclán», *Anuario Valle-Inclán, III. Anales de literatura española contemporánea*, 28, 3, 2003, pp. 123-154.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *La renovación teatral española de 1900: Manifiestos y otros ensayos*. Madrid, 1998.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *El teatro poético en España: del modernismo a las vanguardias*. Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

- Schiavo, Leda: «Fastidiosos cadáveres. Un tema de Valle-Inclán», *Revista de estudios hispánicos* XVI, 1989, pp.91-100.

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, «“Este mundo y el otro bailan en pareja”: La muerte en Valle-Inclán». en *Actas do Segundo Congreso de Estudios gallegos*. Vigo: Galaxia, 1991, pp. 251-257.

- Scott, Walter: *La habitación tapizada*, Madrid: Valdemar, 2001.

- Serrano Alonso, Javier: *Los Cuentos de Valle-Inclán*. *Estrategias de la escritura y genética textual*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

- Speratti-Pinero, Emma Susana: *El ocultismo en Valle-Inclán*, London: Támesis Books, 1974.

- Trías, Eugenio: *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001.

- Trouillhet Manso, Juan: [«El teatro de lo siniestro de Valle-Inclán». *www.elpasajero.com*](http://www.elpasajero.com/trouillhet.html)*,* *Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (Estío 2003).

- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, [«Valle-Inclán y Shakespeare: El teatro bárbaro y el esperpento». *www.elpasajero.com*](http://www.elpasajero.com/trouillhet2.html)*, Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (Estío 2004).

-\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, [«El culto al héroe: Don Juan Manuel, nuevo Rey Lear de la Aldea»*, www.elpasajero.com*](http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet.html) *Revista de estudios sobre Ramón del Valle-Inclán* (2007).

- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, «Valle-Inclán frente a Shakespeare: una mirada del teatro de Valle-Inclán a través de Shakespeare». *Cuadrante* 15 (diciembre 2007), pp.42-51.

- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Shakespeare, Valle-Inclán y la renovación teatral española*. Chicago: University of Illinois at Chicago, 2007.

- Valle-Inclán, Joaquín y Javier: *Bibliografia de Don Ramón María del Valle-Inclán*, Valencia: Pre-textos, 1995.

- Valle-Inclán, Ramón María: *Jardín Umbrío*. *Historias de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones*. Miguel Diéz R. (ed), Madrid: Espasa-Calpe, 2007.

- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Obra Completa*. 2 Vol., Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

- \_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_, *Divinas palabras*. Leda Schiavo (ed), Barcelona: Círculo de lectores, 1990.

- Yeast, William Butler: *El crepúsculo celta: mito, fantasía y folklore*, Barcelona: Ediciones Obelisco, 2007.

- Zamora Vicente, Alonso: *Valle-Inclán, novelista por entregas*, Madrid, Cuadernos Taurus, núm. 117, 1973.

**PROPUESTAS PARA LA SESIÓN DE ENCUENTRO**

**DEFINICIÓN DE CUENTO DE TERROR [[2]](#footnote-2)**

Un [cuento](https://definicion.de/cuento/) es una narración breve de hechos imaginarios, que presenta un grupo reducido de personajes y apela a la economía de recursos narrativos para desarrollar un argumento no demasiado complejo.

El terror, por su parte, es el sentimiento más intenso de [miedo](https://definicion.de/miedo/), donde el individuo ya no puede pensar de forma racional.

Un cuento de terror, por lo tanto, es un relato literario que intenta generar sentimientos de miedo en el lector. Para esto presenta historias vinculadas a las temáticas más atemorizantes para los seres humanos, como la muerte, los crímenes, las catástrofes naturales, los espíritus y las bestias sobrenaturales.

**Elementos necesarios para un buen cuento de terror**

A la hora de escribir una historia de terror es importante tener en cuenta que hay cuatro elementos básicos para conseguir causar [temor](https://definicion.de/temor/) en el lector, los mismos son:

**\* Transgredir lo** [**cotidiano**](https://definicion.de/cotidiano/)**:** es necesario que en el relato tenga lugar un evento determinado que rompa con la armonía cotidiana de el o los protagonistas, modificando violentamente su existencia;

**\* Acercarse a lo desconocido:** ese evento debe estar relacionado con algo que cause una cierta incertidumbre, una sorpresa que no sea agradable y, sobre todo, que no puede ser explicado mediante la razón;

**\* Utilizar elementos sobrenaturales:** ese hecho, inexplicable a través de la razón, debe contar con características sobrenaturales. No necesariamente se tratará de un fantasma puede estar relacionado incluso con actitudes humanas difíciles de comprender por una mente normal: [homicidios](https://definicion.de/homicidio/), actos deleznables, etc. El relato debe motivar al lector a deshumanizar al individuo, porque a través de su forma de comprender el mundo nunca conseguirá discernir su esencia;

**\* Poner en evidencia la condición de** [**mortales**](https://definicion.de/muerte/)**:** éste es uno de los elementos que mejor funciona en los textos; llevar al límite último a los protagonistas para que sean conscientes de su mortalidad, de su incapacidad de sobrevivir a todo, poniendo en duda su supervivencia ante el horror que deben enfrentar. No se trata que necesariamente ese ente quiera matar al protagonista, sino que quizás se acerca a él para avisarle que va a morir o para asesinar a alguno de sus seres queridos o incluso a toda la humanidad.

**Más características de los cuentos de terror [[3]](#footnote-3)**

Otras características de los cuentos de miedo son la intensidad, el clima que genere cierta inquietud en el lector, cierto temor, personajes que hacen al lector sentir miedo o le asustan por alguna razón, misterio, etc.

Para provocar miedo, el lector debe crear un ambiente muy determinado. El ambiente juega en todo cuento de miedo un papel esencial. Del clima, la atmósfera, el espacio, va a depender que el escritor cumpla o no su objetivo.

 De tanto como se han usado, no hay que emplear obligatoriamente esos espacios arquetípicos: castillo, sótano, casas viejas... se puede crear un clima de terror en una casa actual.

 También es necesario que el autor sepa ir aumentando la tensión y el misterio, para lo que es fundamental hallar el punto justo en que se da la suficiente información o las suficientes pistas para que el lector siga leyendo, pero al mismo tiempo se omite una parte significativa para no desvelar el misterio que es en realidad el motor del lector. Si al lector se le cuenta todo, ¿para qué seguir leyendo? Es preferible hacer uso de la sugerencia, no expresarlo todo de una vez.

 Tras la lectura de estas dos referencias en torno a los cuentos de terror, más documentación inicial de Juan Trouillhet Manso y con el complemento de las notas de Miguel Díez Rodríguez (edición de Espasa-Calpe), selecciona al menos dos cuentos de *Jardín umbrío* y subraya los rasgos que los caracterizan como relatos de terror (almas en pena, duendes, ladrones, encantamientos…).

1. **http://www.elpasajero.com/ventolera/trouillhet4.html** [↑](#footnote-ref-1)
2. **https://definicion.de/cuento-de-terror/** [↑](#footnote-ref-2)
3. **https://mx.answers.yahoo.com/question/index?qid=20081030171627AACP63B&guccounter=1** [↑](#footnote-ref-3)