



REVISTA ÚRSULA

Miedo al miedo. Lo insólito en los cuentos de *Todos somos fugitivos* de José María Gironella. Una revisión necesaria

Fear of Fear. The Unusual in José María Gironella's Short Stories from *Todos somos fugitivos*. A Necessary Reassessment

Lucía Tena Morillo

(Universidad de Extremadura)

luciatm@unex.es

RESUMEN: La literatura de lo insólito, así como su estudio desde la crítica, ocupa cada vez un espacio mayor en el seno de los estudios literarios. La supresión del juicio reduccionista que vinculaba lo fantástico con la evasión ha abierto un fértil terreno de análisis. En este trabajo se atiende en concreto a la cuentística de José María Gironella compilada en *Todos somos fugitivos* (1961), injustamente apartada en el comentario crítico de la obra del autor. Sobre este corpus se pretende establecer los principales rasgos formales y estilísticos del autor en su tratamiento del miedo y lo insólito.

PALABRAS CLAVE: insólito, cuentos, Gironella, ironía, literatura.

ABSTRACT: The literature of the unusual, as well as its critical study, occupies an increasingly larger space within literary studies. The suppression of the reductionist judgment that linked the fantastic with the elusive has provided a fertile ground for analysis. In this paper, we focus specifically on José María Gironella's short stories compiled in *Todos somos fugitivos* (1961), unfairly set aside in the critical commentary on the author's work. Several concepts of the contemporary theory of the marvellous are applied to this corpus, aiming to establish the author's main formal and stylistic features.

KEYWORDS: Unusual, Short stories, Gironella, Irony, Literature.



En las últimas décadas los sellos editoriales han advertido acertadamente la velocidad vertiginosa con que se renuevan los mecanismos narrativos de lo fantástico. Esta constante actualización creativa de lo insólito exige a su vez una reflexión sobre sus bases teóricas y pragmáticas, en concreto sobre los recursos que garantizan el efecto de lo maravilloso inexplicable. Aproximarse, pues, a la literatura de lo fantástico e indagar en textos específicos implica adentrarse en un terreno pantanoso, desechar la idea de que esta literatura persigue la mera evasión, y aplicar conceptos que acaso podrían probar la funcionalidad de los principales paradigmas para, por último, poder esbozar el estilo de un autor, una tendencia o una época¹.

La dificultad para acordar cuáles son las fronteras que demarcان las regiones de lo insólito corre paralela a una exuberante producción cuentística que ahonda en elementos aún no propuestos y en temáticas vírgenes por su carácter coetáneo. Asimismo, el cuestionamiento sobre lo fantástico supone un debate legítimo de nuestro concepto de la realidad; Campra afirma: “veo esta columna, no los átomos que la constituyen; veo girar el sol, pero lo que gira es la tierra” (167). Señalar el conflicto generado por lo fantástico y su inexplicabilidad como rasgos definidores del género de lo insólito incluye asimismo adoptar una de estas dos posturas: bien considerar la contrariedad desde nuestro mundo, el cual podemos estimar existente e indiscutible, o bien comprender que la fórmula de lo extraño responde al orden lógico del propio mundo textual. A pesar de que la contradicción en tanto lectores sujetos a un mundo empíricamente demostrable genera un mismo efecto de extrañamiento, ambas lecturas comprenden una concepción superior de la realidad o las realidades.

Y existe otro interrogante: ¿los procesos asociados a los conceptos de marco de referencia interno y marco de referencia externo acaso limitan la idea de lo ficticio a la consideración mimética de toda literatura? (Harshaw 128). La literatura imita o siquiera se asemeja a lo real empírico, y su representación incluye de vuelta la exhibición del reflejo de la realidad, pues de ella ha extraído su materia prima. Como código creado, la literatura de lo insólito puede sugerir algunos aspectos lo suficientemente poderosos como para desestabilizar nuestra concepción finita de la existencia. Sin embargo, no es el

¹ Históricamente, entre la crítica han sido bien tolerados los rasgos de lo maravilloso susceptibles de encuadrarse en áreas “legalizadas”, esto es, en el seno religioso, el mito, la magia o la ciencia ficción (Jackson 144).



fin de este estudio profundizar en tal discusión, sino analizar qué hay de subversivo en los cuentos de Gironella y tratar de esbozar su estilo. La literatura de lo fantástico exige, por tanto, la presencia de lo maravilloso (Todorov 67). Ahora bien, del mismo modo en que la elección del tema no hace de un texto una obra literaria, en la literatura de lo fantástico la inserción del elemento sobrenatural no define al género *per se*. En este punto se concentra la discusión: ¿qué recurso o qué característica garantiza el viraje hacia lo fantástico en la literatura? Según Todorov, “lo que le da vida es la vacilación” (23). Pero no siempre se produce la vacilación, sino que, en ocasiones, solo hay una opción para el lector: aceptar el carácter inexplicable de los acontecimientos. Para el lingüista búlgaro toda historia que no admite otra interpretación que la sobrenatural pasa a pertenecer a la parcela de lo “fantástico maravilloso”, consecuencia que Roas rechaza, puesto que supone un orden distinto en la aceptación del lector y en los mismos resortes internos que naturalizan el hecho insólito (*Teorías* 17). Asimismo, de los tres modelos de mundos posibles distinguidos por Albaladejo nos interesa especialmente el tercero: el de lo ficcional no verosímil, en que las reglas propuestas no se corresponden ni podrían corresponderse con el orden lógico del mundo real (26-27)². Por otra parte, el molde pragmático del cuento contribuye a la indagación de los mundos posibles. El cuento, por su brevedad, su condensación narrativa y su característica sorpresa final es el género narrativo más adaptable a lo fantástico.

Para este análisis se sigue el concepto de lo fantástico manejado por Roas (2016), el cual se fundamenta en cuatro pilares conceptuales: 1. la realidad, 2. lo imposible, 3. el miedo y 4. el lenguaje. En este caso, el análisis de la obra cuentística de Gironella permite atisbar la operatividad de algunos criterios indicadores de lo fantástico y esbozar los parámetros en que se sitúa su estilo. Además del interés por lo insólito, estos cuentos exigen una revisión. Es llamativo que un autor de tan rica producción se halle aún sin estudiar en este terreno, más cuando, como en este caso, se atreve a experimentar con mecanismos que inspeccionan los conceptos capitales de “veracidad”, “verosimilitud” o “ficción”.

² Un “mundo posible” es, desde la concepción canónica, un mundo que no es actual, que no se da en la realidad presente, pero que existe dentro de su dominio (en terminología de Plantinga 1976).



“Es preciso confesar...”. **Resortes de lo insólito en los cuentos de Gironella**

La motivación principal de los cuentos de Gironella es el abordaje de acontecimientos que en el mundo extratextual se presentan como enigmas y que pueden ser diseccionados en el seno de un “mundo posible”. Los relatos agrupados bajo el título *Todos somos fugitivos* pueden filiarse en torno a tres variantes de índole existencial: 1) la distancia entre lo real y lo deseado, 2) la enfermedad y 3) el misterio de la vida y la muerte. El criterio temático, pues, demuestra una preocupación homogénea. Se impone, por tanto, la necesidad de recurrir a los procedimientos narrativos con que se conciernen los relatos, que no son sino aristas de un mismo miedo: el insondable misterio de la vida. En este sentido se pueden establecer algunas notas caracterizadoras que se elevan a la categoría de rasgos propios del estilo del autor de *Los cipreses creen en Dios* y *Un millón de muertos*³. En torno, por ejemplo, de la figura del “narrador fidedigno” se erigen especialmente los cuentos “Tres platos en la mesa” y “El suicida y su hermano”, mientras que la poetización inunda “El Goya y las montañas”, y el efecto de la focalización narrativa vertebría “El huevo rojo”, “Ryki, rey pájaro” y “Milagro en el pueblo”⁴.

Sobre esta configuración de los textos se apoyan otros resortes narrativos que pueden identificarse como propios de Gironella, los cuales se desgranarán a propósito del análisis de cada cuento: 1) la ironía como mecanismo de defensa ante el miedo, 2) el humor siniestro en el tratamiento de temas espinosos y 3) el grado de detalle narrativo como método para garantizar la verosimilitud y la introducción de la sorpresa. A continuación, se refieren los argumentos de los relatos y se ensambla su comentario por medio de los procedimientos comentados: la voz narrativa, en concreto la confianza depositada en el narrador; el juego de focalización; y el lirismo, así como la ironía, el humor y el detalle descriptivo. Estas serán las llaves de paso de uno a otro relato.

³ En este análisis se atiende al modo narrativo, especialmente a la voz narradora, dado que el lenguaje es uno de los estadios en que se articula la fórmula de lo fantástico (Roas *Tras los límites* 4).

⁴ Todos los cuentos de Gironella responden a la necesidad creativa y crítica señalada por Abello Verano como germen de lo insólito (12).



La trampa narrativa

“Tres platos en la mesa” presenta una estructura tripartita. En el primer capítulo un narrador distanciado sugiere el latir de un pueblo y presenta a un personaje neurótico, un matemático del que corren extravagantes habladurías⁵. El protagonista solo halla descanso en presencia de su hija de diez años, que entra en el cuarto de trabajo y le reclama atención. Sin embargo, hacia el final de este primer episodio, se desmonta todo lo expuesto: “Bueno, en realidad esta niña de diez años, con todo lo que significaba, era la gran mentira de aquel hombre silencioso y trabajador, matemático y gris. [...] Era la niña «que había podido ser»” (17).

En el siguiente capítulo, el receptor recobra cierta confianza en la voz narrativa, que parece enmendar la trampa reciente: “El único consuelo verdadero del modesto sabio, su única efectiva compañía era su esposa” (17). Y en un intento de limpiar la integridad del matemático y la suya, el narrador atribuye la invención de la niña a la compañera. Inevitablemente, hacia el final del capítulo estalla la sorpresa, de nuevo la negación de la realidad: “Bueno, el caso es que esta esposa humilde, nacida cerca del trigo, era la segunda gran mentira de aquel hombre un poco canoso y sentimental” (20). En el tercer capítulo, se revela asimismo una trampa más: la inexistencia del mismo protagonista, que no era “sino la personalización de un gran deseo de los vecinos de aquella calle solitaria, cansados de ver un solar vacío y maloliente frente a la fuente del parque señorial” (25).

El narrador ensaya en el relato la demostración de los resortes de verificación narrativa. Campra señalaba a este respecto tres entidades de verificación, a saber: el personaje, el narrador y el destinatario (168); en este caso el narrador juega con la aceptación del pacto ficcional por parte del destinatario. El personaje conoce su realidad, pero la elude obsesivamente; el narrador nos presenta las manías del personaje y consigue nuestra confianza gracias a varias técnicas: el detalle, la pulcritud estilística, el tono distanciado y la apariencia de ser un testigo ocular. El mecanismo de autenticación es sencillo: un narrador poco comprometido con la historia se vale del pacto ficcional (Eco 85) y engaña al receptor hasta en tres ocasiones. Y no contento con esto, en el

⁵ La voz narrativa se sitúa fuera del espacio y el tiempo de la narración; tal distanciamiento, señala Bellemin-Noël, constituye una característica pragmática del género, que favorece el efecto de lo insólito y lo inexplicable (124).



desasosegante desenlace sugiere la posibilidad de elevar a la enésima potencia este juego de trampas narrativas.

El procedimiento del desengaño se apoya en otros mecanismos de estructura repetitiva que no disuaden al lector, antes bien, consiguen atraerlo. Una de las principales técnicas es el refuerzo de la verosimilitud por medio de la descripción detallada. Esta modalidad discursiva, que en un primer momento favorece la confianza en el narrador, deviene en sospecha. Así, de la hija se dice que estaba “ligeramente bizca”, tenía trenzas rubias y llevaba *brackets*, y que era observada por el padre de manera singular, con la minuciosidad de un científico: este le cuenta los poros, las pestañas, “los dientes con el aparato metálico y hasta el rosa de las mejillas” (15). Para que la descripción sea aún más creíble el narrador se respalda en la opinión del pueblo: “y todos los vecinos de la calle al verla pasar le dedicaban frases cariñosas” (16). Además, la veracidad está depositada en un matemático, hombre de ciencia que cree en lo tangible, poco sospechoso de falsedad. No deja de ser irónico que todo su entorno, incluso él mismo, sean abstractos, imaginados.

Por su parte, la descripción de la mujer en el capítulo II comienza a hacerse más confusa: “era una mujer que no se reía nunca, pero que tampoco se desesperaba nunca [...] ¡No había cambiado nada desde que se casaron, el 12 de agosto de 1918!” (18). Conviven en estas citas dos paradigmas: el de la precisión –se concreta una fecha– y el del deseo –el retrato idealizado de la mujer– que inducen la duda: “la gran pasión de la mujer era, en efecto, pasar inadvertida” (18). La descripción ambigua resta credibilidad a las palabras del narrador, quien asume en estilo indirecto libre lo referido por el protagonista: “vivía ella en la última casa del pueblo, o sea en la primera [...] el único flirt de su vida había sido un gato negro con manchas blancas, o blanco con manchas negras” (19). ¿Quién duda en estas descripciones: el matemático o el narrador? La voz narrativa se contamina por el deseo del matemático y por la percepción de los vecinos (20).

En el capítulo III la trampa ya ha sido advertida y el narrador introduce una mayor poetización: “jamás se llamó a sí mismo colilla; sin embargo, a veces se acercaba al espejo, curioso de comprobar que chupando fuerte todavía le resplandecían los ojos” (22). El detalle de las descripciones que componen los tres cuadros del relato responde a la necesidad de lo fantástico por acogerse a unas coordenadas verosímiles (Roas *Teorías*):



El relato fantástico se ambienta, pues, en una realidad cotidiana que construye con técnicas realistas y que, a la vez, destruye insertando en ella otra realidad, incomprendible para la primera. Esas técnicas coinciden claramente con las fórmulas utilizadas en todo texto realista para dar verosimilitud a la historia narrada, para afirmar la referencialidad del texto: recurrir a un narrador extradiegético-homodiegético, ambientar la historia en lugares reales, describir minuciosamente objetos, personajes y espacios, insertar alusiones a la realidad pragmática, etc. (Roas *Teorías* 26-27).

Efecto extraño se produce en la mezcolanza de tramos descriptivos de gran minuciosidad con otros cargados de un fuerte sentido alegórico, como la descripción de la casa: “allí estaban su cerebro, su pizarra; en cada rincón, pedazos de memoria; en la buhardilla, los sueños de la niñez; en el cubo de la basura, sus pecados” (14). La alternancia deja entrever sutilmente a un narrador cada vez menos fiable, aunque lo cierto es que la duda acerca de los límites del mismo relato se instaura desde el capítulo I. La niña miraba “a la calle desde el ventanal para convencerse de que no todo terminaba ahí” (14) y constituye la falsa razón de ser de un personaje igualmente inventado: “Sí, el modesto hombre de ciencia tenía esta hija de diez años y muchas veces se preguntaba si de no existir ella seguiría él trazando signos en la pizarra” (14). Hacia el final del capítulo II, el matemático “se preguntaba si su respiración y los signos de la pizarra tenían objeto” (21).

A los rasgos referidos se suma la configuración tétrica de personajes y espacios. El matemático siente un amor desmesurado por la hija: “Si alguien le hiciera algún daño, se la quitara... Su mirada era ya asesinato” (15), y reproduce un comportamiento inadaptado: “se emborrachaba con leche hasta eructar como un bebé y entornar viciosamente los ojos” (22-23). Asimismo, el ambiente se torna siniestro:

bastaba con abrir un momento la ventana para auscultar la inmensa crepitación de la muerte en el pueblo, la muerte de las voces de los niños al salir de la escuela a media tarde, la lenta muerte del motor del viejo taxi, la muerte de los carteles de propaganda electoral (22).

Aquellos elementos que pueblan las descripciones de las realidades posteriormente anuladas se engarzan a modo de correlación diseminativa recolectiva y ahondan en el sentimiento de la soledad y la frustración del deseo: “no existía siquiera el pelo triste, ni el 12 de agosto de 1918, ni siquiera el gato negro con manchas blancas o lo contrario” (21). El deseo, que es el sentimiento que motiva la invención de los tres episodios, es esgrimido igualmente como excusa para paliar el impacto de la trampa: la niña era “la personalidad de un deseo que no se había realizado jamás. [...] Los dientes de la niña, sus axilas y el estuche de violín no eran más que deseos, santos y puros deseos”



(17); la esposa “tampoco existía y era también la personalización del otro gran deseo suyo, del deseo de tener compañía” (20-21). Pero el siniestro juego de validación narrativa no concluye en ese punto; el narrador sugiere que incluso el habitáculo en que “reside” el inexistente matemático ha sido imaginado a su vez por vecinos que quizá también sean imaginarios: “Los viejos y los niños –sobre todo un niño bizco que tenía una espléndida dentadura– habían llegado a más: en sueños se habían representado cómo serían los habitantes de tal edificio” (25). La cuestión es si acaso existen en el mundo textual esos vecinos de la solitaria calle.

El narrador heterodiegético se sirve de aquello que Campra explica a propósito de los narradores de los relatos insólitos: “la voz que narra no es susceptible de duda, no puede ser acusada de interés ni de falsedad” (171-172). Sin embargo, este narrador titubea entre la omisión y la incompleta reparación narrativa. La trampa establece una ratonera en el discurso: cada referencia al entorno apuntala la credibilidad de lo narrado, luego esto último se niega y el objetivo se aleja para asentarse sobre el contexto, que pasa a constituir otra entidad imaginaria dentro de los límites del mismo relato. El engranaje del engaño se articula hacia afuera e insinúa invenciones mayores. La contradicción estructural, así como el juego de validación que Gironella instaura, permite ilustrar el carácter paradójico del que hablara Bessière acerca del relato fantástico: “forma mixta de caso y adivinanza, se construye sobre la dialéctica de la norma que, indicio de otro orden, no es necesariamente la de una armonía” (99). Las “trampas” propuestas en el papel comprenden tan solo tres entregas, “tres platos en la mesa”.

Wayne C. Booth denomina “narrador fidedigno” a aquel que actúa de acuerdo con las normas de la obra y en consonancia con el autor implícito, y “narrador informal”, a aquel que no respeta tales normas. No obstante, también señala que los llamados narradores fidedignos, en su mayoría, admiten la ironía en un alto grado y que esta disposición los convierte en sujetos “potencialmente engañosos”. Pero ni la ironía ni la mentira bastan para catalogar a un narrador de “informal”. La clave –según Booth– reside en la inconsciencia del narrador (150-151). En el caso de “Tres platos en la mesa”, el narrador conoce el juego narratológico: propone las tres escenas y saca del engaño al lector apoyándose, en primer lugar, en el detalle que, como ya se ha indicado, evoluciona desde dotar verosimilitud a la trama hasta levantar la sospecha; en segundo lugar, en la ironía, siempre alineado con los indicios del autor implícito, quien, por cierto, consigue



contagiar al receptor el miedo existencial que fue atribuido anteriormente al matemático. En este sentido es muy útil la distinción que García Landa apostilla: el término de narrador “no fidedigno” –en terminología de Booth (1978)– o de *unreliable discourse* –según Chatman (1978)– fundamenta su falta de fiabilidad en dos razones: la ignorancia o la mala fe (García Landa 90). En el segundo motivo se inscribe el narrador de este relato, mientras que en el primero redunda el narrador empleado en el cuento “El suicida y su hermano”.

El narrador asiste a la sorpresa

En este último relato, en cambio, no resulta tan sencillo dilucidar el grado de conocimiento del narrador, ya que este se vincula a una focalización conducente al engaño, y la reacción de la voz narrativa no termina por percibirse por completo. Ya desde el elemento paratextual del título hay una focalización ambigua: de los dos hermanos que suponemos en el relato, ¿cuál es el suicida? El narrador se inclina cuantitativamente, por la atención que concede en su relato, por uno de ellos; esa observación mayor hacia uno de los dos hermanos condiciona al lector, que, advertido por el título, presupone erróneamente y juzga a uno de ellos. Y este juicio va de la mano de un narrador que parece asistir cándidamente al engaño del autor implícito. Benito y Amadeo Gandol son dos hermanos gemelos que han vivido de manera sincronizada hasta que uno de ellos, Benito, empieza a salir con una mujer, se casa con ella y tiene un hijo. La felicidad de Benito, que ahora está volcado en su familia, aflige a su hermano Amadeo, quien se siente olvidado y se muestra cada vez más deprimido en su entorno. Amadeo determina marcharse del pueblo, y en su visita al cementerio recibe la tentación del suicidio. Cuando el lector espera asistir al final del gemelo atormentado –con quien focaliza el narrador durante la mayor parte de la narración–, Herminia, la criada, refiere a este último una trágica noticia: su hermano, Benito, se ha suicidado.

El narrador parece asistir con sorpresa (aunque hay algún indicio por parte del autor implícito) al suicidio inesperado de Benito, y es la criada quien lo revela y sorprende a Amadeo, al lector y al narrador. Es común en la producción de Gironella la presentación de lo insólito y la introducción de personajes desde un enfoque circense: “Durante muchos años constituyeron, junto con un jorobado y con una mujer que debió de ser hermosa y



por entonces siempre andaba friccionándose las muñecas con alcohol, la atracción humana de los vecinos” (71). La aparición de los hermanos gemelos evoca un universo similar al que posteriormente ha esbozado, por ejemplo, Tim Burton; los personajes que son distintos se tornan en monos de feria. Incluso de la ironía de Gironella se desprende un destello de sorna que ridiculiza a los hermanos, a quienes asigna un letrero: “tan grande era su parecido que desde el primer momento algo quedó fuera de duda: procedían de un mismo óvulo. Una especie de cartel les colgaba del pecho: “Hermanos Gandol, gemelos uniovulares” (71).

Por supuesto, la presencia de dos hermanos gemelos no supone ningún hecho insólito (Frenzel 97-107), pero sí resulta llamativa la extraña dependencia que ambos mantienen. Precisamente, ese es el punto de inflexión entre los dos: Amadeo se siente apartado, despojado de su mitad; siente la extrañeza de haber perdido la sincronía y se dedica a estar en casa con el perro que había adoptado tras quedarse solo, entre libros de Agatha Christie, programas de Fiesta Mayor y whisky. Sin embargo, el narrador refiere que Amadeo fingía ser el de siempre entre los suyos. Este último apunte, dado el título, nos conduce a pensar que, de los dos hermanos, Amadeo es quien peor se encuentra, que está deprimido. La visión decadente de Amadeo se refuerza con la focalización que el narrador establece en su mayor medida sobre este personaje, así como en el vecindario, de quien se trasladan opiniones y suspicacias:

Varias personas, además de Herminia, la vieja criada, se dieron cuenta de que algo ocurría. En primer lugar, el limpiacoches del garaje. Un día le preguntó: “¿Qué le pasa, don Amadeo? ¿Ya no hay puros en los estancos?”. En segundo lugar, el cajero del Banco. Un sábado, viéndolo marchar de prisa, le espetó: “¡Antes contaba usted uno por uno los billetes, don Amadeo! ¿Tiene pereza, o más confianza?”. También el párroco lo sorprendió una tarde deambulando cabizbajo cerca del cementerio (75).

La criada y la cuñada también sospechan que Amadeo es capaz de hacer algo horrible; el narrador lo asume en estilo indirecto libre: “Su cuñada le miraba a los ojos. ¿Ocurría algo? En el momento del brindis, Amadeo levantó una copa y ofreciéndosela a todos dijo escuetamente: «Hasta siempre»” (80). La sorpresa reside en que el suicidio no se corresponde con el personaje que hemos juzgado deprimido, sino con el que no parece tener motivos para suicidarse. Por su parte, lo insólito se produce porque el desenlace resulta inexplicable y solo puede atribuirse a dos factores: a la escasa atención que presta el narrador a Benito y a la especial sincronía de los hermanos; ¿acaso no pudo sentir



Benito la misma punzada que Amadeo? Benito, hombre de acción, reacciona ante el estímulo; Amadeo, reflexivo, no llega a consumarlo.

La poetización del miedo

Por otro lado, “El Goya y las montañas” entronca con el motivo del deseo que vertebría “Tres platos en la mesa”: apenas sucede una acción propiamente dicha, pero en la imagen de un matrimonio solitario, salpicado por la enfermedad, también descansa la fantasía de dibujar el “hijo que pudo haber sido”. La esposa padece tuberculosis y, tras la visita del médico y el consejo de retirarse a la montaña, su marido, apodado El Goya, decide solucionar el problema pintando sobre el pecho de la mujer un paisaje montañés. La idea, que puede resultar *a priori* romántica, deriva en una macabra escena: ella asume que la alternativa es correcta, y, por tanto, abraza la muerte tan solo por el lirismo y la admiración que debe a su esposo. La voz narrativa va del detalle hacia la ironía y el extrañamiento.

Del protagonista el narrador aporta el nombre y algún dato que confiere verosimilitud, así como un aire inofensivo: “Se llama Mondáriz, como el agua”. Por su parte, la ironía reaparece por el tono burlón y afectivo con que se justifica su sobrenombre: “Se dedicaba a pintar paredes –El Goya lo llamaban–” (65). La poetización que el mismo Mondáriz hace de su precariedad roza lo ridículo: “esto durará más que la luna”, “tenemos colorido para toda la eternidad” (66).

¿Por qué “el Goya” y no, por ejemplo, “el Velázquez” o “El Greco”? ¿Qué hay en el estilo de Goya para que Gironella haya optado por él y no por otro? Desde luego, el desenlace de esta “estampa”, pues por su brevedad, su carácter poético y su vinculación con la pintura así la podemos denominar, evoca las escenas de los grabados de Goya, en concreto a varios de las series de *Los Caprichos* y los *Desastres de la guerra*, como si se tratara de la otra cara de la moneda de “El amor y la muerte”, “Tántalo” o aquellos otros grabados que reflejan el desasosiego de la enfermedad y la epidemia. En el universo de Gironella, provisto del humor ácido que caracteriza su obra toda, podríamos titularlo “La está matando de amor”, pues con naturalidad, y precisamente esta se torna tétrica, la enferma acepta la singular cura. Al agradecer el cuidado, recibe un beso de su protector,



y ella le advierte: “–No me beses, Goya. El médico...”. La respuesta del Goya es sobrecomedora: “¿Desde cuándo me equivoco yo alguna vez?” (69). El retrato admite, pues, una viñeta romántica que degenera en escena luctuosa.

La proyección del lirismo sobre una condición tan dolorosa como la enfermedad persigue con denuedo la desesperación del lector. Este queda atónito ante la negligencia del marido, ante la impotencia por el disparatado tratamiento que la enferma asume tiernamente, y en su asistencia a la estupefacción que causa el dolor, el receptor evoca el concepto de lo sublime, roza acaso el delirio de la pasión humana poetizada. En este sentido, Sánchez Martínez vincula la búsqueda de lo sublime al acervo de las técnicas propiciadoras del terror, en el seno de la obra cuentística de Emilio Carrere (123).

Algo muy similar sucede, pues, en los cuentos de Gironella, en concreto en este que nos ocupa. El terror, el miedo a la enfermedad y el pavor ante la cura absurda, se manifiestan como útiles vías para alcanzar lo sublime. No en vano Burke consideraba el terror como principio de lo sublime: “todo lo que resulta adecuado para excitar las ideas de dolor y peligro, es decir, todo lo que es de algún modo terrible, o se relaciona con objetos terribles, o actúa de manera análoga al terror, es una fuente de lo sublime” (29).

En el comentario concreto de este relato, se ha optado por el término “terror”, ya que se ajusta con mayor exactitud a la definición defendida por Tec, quien analiza exhaustivamente el paso del horror al terror que Edgar Allan Poe ejerció al trasladar el miedo provocado por personajes maravillosos o de características fantásticas hacia otros más cercanos (31). Justamente, la discriminación que esgrime Tec a propósito de su estudio en 2666 de Bolaño se produce en “El Goya y las montañas”: el marido pintor está dispuesto a dejar morir a su esposa por causas artísticas, por la belleza que inspira su existencia y que le ha valido ser apodado como “El Goya”.

La focalización precisa

Por su parte, el relato “El huevo rojo” rebate el principal prejuicio vertido sobre la literatura de lo insólito, esto es, que su fin sea meramente el escapismo. Su consideración como literatura desarraigada choca con el tratamiento que Gironella ofrece sobre un problema tan desolador como el cáncer, así como de los hábitos tóxicos de la



sociedad. El asombro se produce desde el inicio, cuando el autor convierte la enfermedad en un objeto perceptible: “El tumor maligno, el cáncer, volaba sobre los tejados de la ciudad” (27). El argumento se resume en apenas una línea: un “huevo rojo” (el cáncer) sobrevuela la ciudad para elegir a su víctima.

Son varios los bastiones narrativos del relato; dos de ellos radican en el detalle de la descripción y la ironía, comentados ya a propósito de otros cuentos, y otro se funda en la crítica a la contaminación. No obstante, el mecanismo narrativo predominante es la focalización con el protagonista, cuya construcción psicológica ocupa gran parte del relato y obliga a intentar comprender la inversión moral de principios.

El detalle en la descripción es útil para ahondar en dos cuestiones: primero, en el carácter verosímil, y, segundo, en la intensificación del vértigo que se pretende en el receptor: “Era un cáncer joven, de color rojo, con vetas azuladas. Tenía tres años de edad. Había nacido en un laboratorio experimental, en la piel de un ratón, cerca de una mina de hulla” (27). Igualmente, la ironía vertebría el relato; aparece en el origen experimental del huevo rojo: “su destino –morir con el ratón– le pareció poco glorioso y decidió huir” (18), y redunda en la focalización con este pérvido personaje que se regodea en su perversidad: “curioso, sí, curioso y halagador ir mordiendo en la mente, en la facultad de hablar y coordinar, ir comiendo metafísica, asesinar poco a poco las nobles potencias del ser” (29). Es también insólito que los ciudadanos puedan ver el cáncer, algunos con prismáticos, y en este punto Gironella propone un fino ejercicio de mofa; el narrador observa a los indefensos personajes y establece la burla: “«¡Sería un papel!», exclamaban, incrédulos. «¡Sería una bruja!». Pero, de improviso, alguien gritaba: «¡Allí está!»” (31).

La focalización establecida con un concepto juzgado negativamente supone para el autor la recreación grotesca de su talante. Incluso la identificación del cáncer está dispuesta desde una perspectiva cómica; a pesar de que son muchos los que se congregan para discernir su naturaleza, quien lo reconoce es el sepulturero, que “miró hacia arriba y crispando los puños gritó: «¡Es un cáncer!». Con la ayuda de los prismáticos volvió a mirar y repitió, esta vez con mayor firmeza: «¡Es un cáncer!»” (33). La repetición en el diagnóstico resulta teatral e histriónica.

No obstante, el culmen de la ironía se produce cuando la voz narrativa escudriña el miedo, sensación humana compartida también por el cáncer: “Estaba nervioso por



culpa de los gatos, que campaban por las azoteas y las tapias. Estaba nervioso porque él había nacido en un ratón” (37). En la ironía subyace su insolencia; cuando este ha elegido a su víctima, un cirujano que se halla en plena operación de extirpación tumoral, se marcha del mundo exterior con descaro: “Llegado a su destino, posóse en la embocadura y se despidió de la luna, de los gatos y de los tejados. «Au revoir!», dijo. Y asomó su vientre de púas” (38). Sus últimas palabras son tremadamente desvergonzadas: “se instaló en el hígado y dijo: «¡Para ti! ¡Hala, opérate a ti mismo!»” (40).

Durante el relato, la reacción del pueblo evoluciona desde el pavor inicial, el confinamiento rayano en la histeria y la superstición, hasta la más ridícula pugna contra el huevo. Precisamente, la ironía proporciona una intensa metáfora de la impotencia humana: “se originó un tumulto en la Plaza Mayor. Las cabezas miraban a lo alto, ¡colocándose en posición favorable! Alguien escupió hacia arriba. Un muchacho joven gritó: «¡Intenta bajar! ¡Te esperamos!»” (36). El estilo indirecto libre refleja la perversión del cáncer, que señala la “posición favorable” de los ciudadanos al exponerse a sus efectos, y el escupitajo dibuja la tosca insuficiencia del hombre.

Sobre estos aspectos discursivos se funda la crítica social, prueba del valor comprometido del relato. Cuando el huevo rojo emprende su odisea, decide instalarse en un entorno industrializado y contaminante. La crítica a las consecuencias de la contaminación es reiterada: “en aquella ciudad abundaban los cómplices, los gestores o los transmisores del cáncer, tales como el alquitrán del tabaco, la antracita... El huevo reconoció a cómplices de su malignidad incluso en los tarros de productos para belleza” (29). El hecho insólito, pues, no es la presencia del cáncer, sino su modo de aparecer, la concesión de sentimientos, la focalización con él. La ironía con que se describe cada uno de sus movimientos, así como el análisis de los aspectos más nocivos de la industrialización, repercuten en un lector que no rehúye el miedo, antes bien, se enfrenta a él porque no tiene otro remedio.

En una línea parecida, Gironella realiza un ejercicio de menor calidad –pero no desprovisto de denuncia– en “Ryki, pájaro rey”, cuyo argumento consiste en la huida de un pájaro que acaba muriendo en el mar después de desarrollar un complejo mesiánico. El procedimiento narrativo más relevante es la focalización total con el ave, que propicia varios exponentes del concepto de desautomatización (Sklovski 1991): para Ryki, los cazadores son peligrosas “sombras” (60). Aunque el relato no alcanza las cotas narrativas



de los reseñados hasta aquí, se convierte en un intenso canto a la vida y obliga al lector a admitir la complejidad psicológica del humano representada en un pájaro que huye de la amenaza de los cazadores. Rápidamente, el ruiseñor lidera un enorme banco de peces de cifras hiperbólicas: “ya no eran un millón, sino tres millones” (60-61); ante estos Ryki se alza como mesías en una sorprendente danza. En su viaje por el mar de Japón el pájaro descubre el calor de un volcán, y, conocedor de su fin, llama, no sin sorna, a la “Paloma-Dios”, es decir, al Espíritu Santo. Es este otro himno a la fuerza de la naturaleza que se abre paso. Durante el surgimiento de la isla, Ryki se eleva hacia su hábitat, y en ese impetuoso desplazamiento los peces quedan expuestos y mueren. Por su parte, el ruiseñor, malherido, se refugia en una ostra para tomar descanso.

Otro criterio eficaz para determinar si el relato se inclina hacia la literatura maravillosa o la fantástica es la observación del desenlace; señala Roas que lo maravilloso concluye normalmente con un final agradable, mientras que lo fantástico impone la necesaria duda de lo que consideramos real, así como “la muerte, la locura o la condenación del protagonista” (*Teorías* 32). El delirante canto a la naturaleza no hace de “Ryki, pájaro rey” un relato de lo insólito, sino que lo enmarca con más exactitud en la literatura “maravillosa”, pues, a pesar de la presencia de lo extraño –que viene dado por la focalización de la voz narrativa–, la conclusión ofrece una imagen que fusiona la crítica a la sociedad con la defensa de la sencillez, y no deviene en un efecto desconcertante.

El desorden temporal

Por último, en “Milagro en el pueblo” Gironella se propone describir un “capricho” de la genética: Teodoro y Diana nacen el mismo día, pero el varón viene al mundo siendo un anciano, de tal forma que su crecimiento inverso acapara la atención de los vecinos. Sin embargo, la curiosidad se extiende a la pareja a partir del día en que celebran el bautizo. Después, se profesan amor e inician una relación que está condenada a experimentar en la mayor parte del tiempo unas condiciones de desigualdad. Tan solo cuando cumplen treinta y dos años coinciden en la misma edad. La disposición, por tanto, de su recorrido dibuja las líneas de un diábolo tumbado, tal vez de un reloj de arena, el cual, por cierto, se erige en *leitmotiv* del relato, pues Teodoro nace conociendo el oficio de relojero, paradójicamente.



Respecto a los resortes formales, el más relevante es la focalización con el personaje de Teodoro. Que la voz narrativa se encauce a través del personaje que constituye el elemento insólito del relato garantiza un aprovechamiento narrativo mucho más atrayente, puesto que permite un juego de desautomatización expresado por un anciano que se va haciendo consciente de su progresiva juventud. Gironella vuelve sobre algunos procedimientos, como el lirismo de las descripciones y la ironía. Respecto a la temporalización del hecho insólito, “se produjo un lunes tan anodino que las nubes pasaban sobre el pueblo como tildes sobre una eñe desértica” (48), y el mar, que constituía la principal fobia de Diana, se ilustra cuando está en compañía de Teodoro como “un cielo sin trampa, domesticado” (50).

La ironía acomete la naturaleza de Teodoro; con respecto a su bautismo, por ejemplo, se dice que “él hubiera querido llamarse Matusalén” (42), y otros casos de humor derivan en imágenes tétricas. Desde una glosa, el narrador traslada los exponentes de dos raros personajes que pasan por el pueblo en un circo, pero que no consiguen alcanzar el grado de extrañeza que despierta Teodoro; se refiere a Rosy y Terry, dos hermanas siamesas que solo tenían un estómago. De igual manera, la sorna con que el entorno relativiza el milagro resulta ciertamente siniestra; la madre de Teodoro consuela a su hijo, y esa falta de escándalo estimula aún más al lector. El discurso responde a la simetría que viene marcada por el mismo nacimiento de los protagonistas: hay semejanza en el origen, hay coincidencia en la muerte y hay un efecto especular entre dos momentos, a saber, el día de la primera comunión de Diana, a la que asiste un Teodoro maduro, y el día de la boda, en la misma iglesia, que evoca la estampa infantil y se torna inevitablemente sombría.

Los relojes acompañan al ritmo extraño del relato y miden el transcurso de los años y del crecimiento inverso de su dueño; la misma muerte, el concepto finito que manejamos, se diluye gracias al resorte del detalle y el símbolo: la pareja muere el día de San Lázaro. Diana fallece como lo hace cualquier persona, y Teodoro regresa al vientre materno. Ahora bien, dada la coincidencia de Diana y Teodoro y el peculiar desarrollo de este último, ¿acaso no cabe la duda de que también él vuelva de la muerte como lo hizo Lázaro?

En cuanto a la introducción del elemento insólito, es este un relato abrupto que avanza su singularidad desde las primeras líneas con la referencia al circo, al espectáculo



excéntrico de las dos hermanas siamesas, Rosy y Terry, que insinúan la posibilidad de que el texto albergue otros factores inquietantes. Sin embargo, el milagro se naturaliza paulatinamente, si bien esto no significa que no despierte el desprecio de los personajes del entorno: en un primer momento, los vecinos acogen la noticia con sorpresa (una gran afluencia se congrega por el nacimiento de Teodoro), pero poco a poco la cuestión se normaliza. El médico, por ejemplo, lanza un pronóstico desde la mera observación y con total desafecto: “En mi opinión –decía– se trata de un malabarismo de la ley de herencia [...]. Distingue como cualquier otro anciano, entre Asia y América, entre el bien y el mal” (43). El pasmo, por tanto, no estimula su actitud investigadora, sino que propicia indiferencia y vaguedad en su juicio. Pero pronto los vecinos empiezan a evitar a Teodoro y a no creer que realmente rejuvenezca en lugar de envejecer: “el pueblo había condenado a Teodoro a una soledad progresiva [...] ¡Aquellos eran mucho más delirante que lo de las siamesas del circo! [...] El médico fruncía las cejas al cruzarse con él y los niños no sabían si admirarlo o tirarle piedras” (46).

Lo más desconcertante es la pasividad con que todo el pueblo asiste a una relación tan llamativa; nadie busca explicación al crecimiento de Teodoro y, aunque se cuestione desde el vecindario, nadie señala directamente la boda entre Teodoro y Diana, la cual está sentenciada a vivir en una continua disparidad. El lector, en cambio, presencia con asombro la tranquila respuesta de los vecinos.

También se cumple aquí el latir propio del cuento fantástico; según Bessière, el efecto de lo insólito entre el caso y la adivinanza estriba en la incredulidad del receptor por no entender el acontecimiento extraño, así como en la creencia de que debe de existir una capacidad para alcanzar la comprensión necesaria del suceso, un orden apenas perceptible, de difícil acceso, pero auténtico (Bessière 100). Con el prodigo del pueblo participamos de un hecho del que esperamos encontrar cierta lógica, y, sin embargo, tan solo hallamos la sospecha de un nuevo resurgir de Teodoro⁶.

⁶ El tópico del hombre que crece “del revés” es muy fecundo; véanse *El curioso caso de Benjamin Button* de Fitzgerald (1922), adaptado posteriormente a la pantalla por David Fincher (2008), “El niño suicida” de Rafael Dieste (1926) o *La flecha del tiempo* de Martin Amis (1990).



Conclusiones

Termina aquí el análisis del elemento fantástico de los cuentos de Gironella, cuya inserción permite establecer algunos rasgos fundamentales de la producción cuentística del autor, a saber, la crítica social, la ironía, la sugerencia y el carácter poético.

Todos los relatos cumplen con la característica señalada por Roas: “provoca la intervención del lector a fin de hacerle prisionero –mediante los efectos estéticos, de orden claramente emocional– de las obsesiones colectivas y de los marcos sociocognitivos” (*Teorías* 103). Y en tal provocación Gironella manipula mediante la distancia y la perspectiva la “regulación de la información narrativa” (Genette *Figuras* 220).

El tono crítico de algunos de estos relatos demuestra la factura comprometida de la literatura de lo insólito y derriba su juicio reduccionista. Cuando Gironella concierta todo un relato y dispone las herramientas discursivas en torno al “huevo rojo”, está obligando al receptor a enfrentarse a la enfermedad y la muerte; cuando describe líricamente el baile alegórico de Ryki propone una lectura de los horrores humanos, y, cuando dispone la sorpresa en “El suicida y su hermano” combate el prejuicio apresurado que ha esgrimido una voz narrativa cuyo grado de conocimiento es insuficiente, tan limitado como el del lector.

En todos los casos el relato incomoda, invita a cuestionar aspectos sociales y metafísicos que intentamos eludir en la dimensión cotidiana. Asimismo, la ironía se erige como pilar del elemento fantástico, especialmente en la introducción de este y en la configuración de la acogida que experimentan los personajes del entorno. En ocasiones, la ocurrencia mitiga el efecto impactante de lo insólito y favorece su inserción, pero paulatinamente, en la obra de Gironella, deriva en sarcasmo y en un humor agudo que intensifica lo extraordinario.

Por otra parte, el final sorprendente deja espacio a la sugerencia, a la sospecha de que el elemento perturbador puede alcanzar nuevos exponentes. Se produce, pues, una amplificación del efecto inquietante ante la constatación de las múltiples posibilidades lingüísticas. Tanto en “Tres platos en la mesa” como en “Milagro en el pueblo” se instala el recelo: lo insólito siempre puede continuar.



Por supuesto, no todos los cuentos acogen el elemento insólito del mismo modo: a pesar de que, en general, todos podrían clasificarse como literatura de lo fantástico, el relato “Ryki, pájaro rey” se ajusta con menos exactitud a sus características, ya que, a pesar del efecto extraño el relato discurre sin sobresaltos, con cierta extrañeza, por supuesto, por el baile ritual que se dibuja, pero sin la necesidad desesperante de hallar una respuesta lógica a lo leído.

De la misma manera en que la ironía constituye un hilo portador del elemento fantástico y posee un camino progresivo y paradójico –primero, con la introducción sutil como atenuante del carácter singular y luego, como herramienta que aviva la extrañeza–, la descripción y el grado de detalle proponen un doble recorrido: desde la verosimilitud hasta el exceso y la obsesión, indicio este último del carácter insólito. La descripción se tiñe, además, de un tono lírico que desconcierta al receptor: la combinación de la prolijidad con la vaguedad del estilo poético acrecienta el efecto extraño.

Desde el enfoque de los personajes, estos constituyen entes “autóctonos” –en terminología de Parsons (22-26, 179-180)–, ya que todos comparten un carácter anónimo que dota de cierta atemporalidad a los sucesos descritos. Algo similar ocurre con el espacio: los pueblos, salvo alguna referencia (“Mondáriz”), son ninguna y cualquier parte de la sociedad, incluso son imaginados en algún relato. Y el tiempo, si bien se detecta alguna fecha específica (la boda en “Tres platos en la mesa”), es bastante impreciso y atiende a otros órdenes (“Milagro en el pueblo”).

Estructuralmente, los límites pragmáticos del relato imponen dos principales opciones para la inclusión del elemento inquietante: el comienzo abrupto o la sorpresa final. En cualquier caso, Gironella consigue articular los recursos mencionados para apuntalar las dos posibilidades. A propósito de la voz narrativa, el autor a veces confía el discurso a un narrador extradiegético y omnisciente, pero también, en otras ocasiones, a un narrador que asiste al hecho insólito al mismo tiempo que el lector (“Milagro en el pueblo”). El grado de conocimiento de estas voces fluctúa: en “Tres platos en la mesa” las señales del autor implícito permiten deducir que el narrador conoce más que el lector; en “El suicida y su hermano”, en cambio, la focalización con uno de los personajes explica la sorpresa final, que despierta recelo hacia la voz narrativa; y en “Milagro en el pueblo” la voz se concentra en Teodoro y logra un considerable punto de empatía.



Por la disposición de los resortes narrativos y la habilidad con que Gironella condensa en el breve matriz del cuento el elemento fantástico, su producción puede considerarse como espacio interesante de lo insólito y campo susceptible de recibir la aplicación de los paradigmas actuales: la subdivisión de lo fantástico ofrecida por Roas, así como la efectividad de los recursos señalados en el panorama cuentístico contemporáneo por Abello Verano (2023). Sirva, pues, este análisis sobre la olvidada obra cuentística de Gironella como “un plato en la mesa”, es decir, como un intento para acometer también otras producciones igualmente atractivas y provechosas que permitan avanzar en la consolidación de la compleja teoría de lo fantástico.

Bibliografía

- ABELLO VERANO, Ana. *Poéticas de lo fantástico en la cuentística española actual*. Iberoamericana, 2023.
- ALBALADEJO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- BELLEMIN-NOËL, Jean. “Notas sobre lo fantástico (textos de Théophile Gautier)”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/libros, 2001, págs. 107-140.
- BESSIÈRE, Irène. “El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/libros, 2001, págs. 83-104.
- BOOTH, Wayne C. *La retórica de la ficción*. Bosch, 1978.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Tecnos, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/libros, 2001, págs. 153-191.
- CHATMAN, Seymour Benjamin. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell U.P., 1978.
- ECO, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. Lumen, 1996.



- FRENZEL, Elisabeth. *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos, 1980.
- GARCÍA LANDA, José Ángel. “Sobre la competencia del narrador en la ficción”. *ATLANTIS*, vol. xix, nº. 2, 1997, págs. 77-101.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Teorías de la ficción literaria*. Arco/libros, 1997.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.
- . *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, 1998.
- GIRONELLA, José María. *Todos somos fugitivos*. Planeta, 1965.
- HARSHAW, Benjamin. “Ficcionalidad y campos de referencia: reflexiones sobre un marco teórico”. *Teoría de la ficción literaria*, editado por Antonio Garrido Domínguez, Arco/libros, 1997, págs. 123-157.
- JACKSON, Rosie. “Lo «oculto» de la cultura”. *Teorías de lo fantástico*, editado por David Roas, Arco/libros, 2001, págs. 141-152.
- PARSONS, Terence. *Nonexistent Objects*. Yale University Press, 1980.
- PLANTINGA, Alvin. “Actualism and possible worlds”. *Teoría*, nº. 42, 1976, págs. 139-160.
- ROAS, David. *Teorías de lo fantástico*. Arco/libros, 2001.
- . *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2016.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Andrés. “Entre tradición y renovación: manifestaciones del horror ficcional en la narrativa breve de Emilio Carrere”. *Revista de Literatura*, n.º 165, vol. LXXXIII, 2021, págs. 119-141.
- SHKLOVSKI, Victor. “El arte como artificio”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, editado por Tzvetan Todorov, Siglo XXI, 1991, págs. 55-70.
- TEC, Antonio. *La poética del horror bolañeano en 2666*. UNAM, 2018.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Premia, 1981.