

El cuento fantástico venezolano del siglo XIX

RESUMEN

La crítica literaria que se ocupó de los orígenes de la narrativa corta de índole fantástica publicada en nuestro país había establecido que los primeros cuentos propiamente fantásticos los había escrito Julio Garmendia. Así, su libro *La tienda de muñecos* (1927) se convirtió, durante mucho tiempo, en «génesis» de esta modalidad. Sin embargo, el cuento de carácter «sobrenatural» se cultiva entre nosotros desde los años del romanticismo. Este trabajo examina algunos relatos del siglo XIX, claros antecedentes, si no es que iniciadores, de esta tendencia en Venezuela.

Palabras clave: LITERATURA VENEZOLANA DEL SIGLO XIX, CUENTO VENEZOLANO, NARRATIVA FANTÁSTICA, ROMANTICISMO.

ABSTRACT

The literary critic dedicated to the study of the fantastic short narrative origins that was published in our country, had established that the first properly fantastic stories had been written by Julio Garmendia. Thus, his book *La tienda de muñecos* (1927) became, during a lot of time, the «genesis» of this modality. However, the «supernatural» tale was cultivated among us from the years of the romanticism. This paper examines some XIX century stories, which were undoubtedly the pioneers of this tendency in Venezuela.

Keywords: VENEZUELAN LITERATURE OF THE XIX CENTURY, THE VENEZUELAN TALE, FANTASTIC NARRATIVE, ROMANTICISM.

* Instituto de Investigaciones Literarias, Universidad Central de Venezuela.

En su estudio para la antología *Los mitos de Cthulhu*, la cual recoge los más destacados cuentos del llamado «Círculo de Lovecraft», Rafael Llopis recuerda esta curiosa opinión de madame du Deffand: al preguntársele «en pleno siglo XVIII si creía en los fantasmas contestó que no, pero que le daban miedo». La respuesta, asienta el mismo Llopis, deviene natural, pues: «En el Romanticismo, *ya* no se cree en los muertos, pero éstos *aún* dan miedo.» (1991:11). La aparente paradoja revela un cambio de percepción: descubiertos los mecanismos de funcionamiento del mundo físico antaño considerados sobrenaturales, estos últimos se transformarían en manifestaciones artísticas.

Así, el cuento fantástico nacido en las postrimerías del siglo XVIII (pero protagonista material de la literatura europea y latinoamericana del XIX) —quiere decir, de estirpe romántica—, no es más que el blasón de un imaginario colectivo opuesto a los desajustes acarreados por la revolución industrial y el iluminismo. No existen los fantasmas, pero dan miedo. El relato fantástico demostraba en aquel contexto la habilidad genésica del lenguaje, más allá de la artesanía tecnológica, de construir sólo con palabras *otros universos*: tenebrosos, espectrales, insólitos.

La literatura nacional inicia su recorrido el año 1830, si hemos de refrendar el dictamen acuñado por el primero de nuestros historiadores literarios, Gonzalo Picón Febres, en su texto de 1906: *La literatura venezolana en el siglo XIX*. Aceptémoslo como ha hecho la crítica y la historia literarias del país durante casi cien años. No es el caso discutir la pertinencia de ese nacimiento en estas líneas. Además, aquí evaluaremos las formas de manifestación del cuento fantástico venezolano en un momento particular, tal como quedó dicho en el título. Lo cual no obsta discutir las variadas opiniones que a lo largo del mismo lapso transcurrido desde la salida pública del monumento de Picón se han formulado respecto del origen y desarrollo de ese tipo de narrativa entre nosotros.

Sombras

Hacia 1925 Jesús Semprum prologa el primer libro de cuentos de Julio Garmendia: *La tienda de muñecos*. Cuando éste se publica (1927), aquel «famoso y reiterado prólogo» (Santaella, 1983:10) se convertiría en la más socorrida proclama de nuestra historiografía literaria relativa a la aparición y desarrollo de este tipo de textos ficcionales. Dice allí Semprum: «Julio Garmendia no tiene

antecesores en la literatura venezolana», pasaje que durante mucho tiempo gozó de un inexpugnable prestigio por la calidad del prologista y —a qué negarlo— del libro al cual le hacía antesala. Sin duda, *La tienda de muñecos* constituye un punto alto dentro del proceso de la narración corta en Venezuela, pero por lo que se refiere a la tendencia fantástica no puede considerársela como la obra que inicia el camino de este tipo de manifestación narrativa, aunque la mayor parte de la crítica haya permitido el dislate de hacérselo creer así al sobrevalorar la determinante opinión de Semprum.

Verbigracia: «Nosotros creemos, como Jesús Semprum, que Garmendia no tiene antecesores en nuestra literatura. Su obra no puede identificarse por un antes o un después, de tal o cual movimiento literario» (Díaz Seijas, 1970 en Santaella, 1983:35); también: «esa valiosa iniciación del género de lo fantástico en nuestra literatura y en la latinoamericana [...] confieren a Garmendia un importante lugar dentro de la creación nacional» (Páez Urdaneta, 1972 *ibídem*:55). Menos efusivo, aunque igual de equívoco, es el argumento de Lasarte: «Antes de él [de Garmendia] pocos son los textos a los que cabe atribuírsele esta filiación [fantástica], entre ellos, «El número 111» (*Cuentos fantásticos*, 1882), de Eduardo Blanco [...] o [...] un involuntario e incidental aporte de José Rafael Pocaterra en «La ciudad muerta» (*Cuentos grotescos*, 1922)» (Lasarte, 1992:38-9). Hasta Irmtrud König, quien ha estudiado rigurosamente el cuento fantástico latinoamericano en la llamada «época moderna» (último tercio del siglo XIX, principios del XX) se dejó seducir por la manida repetición: «En su ‘prólogo’ a *La tienda de muñecos* Jesús Semprum afirma que ‘Julio Garmendia no tiene antecesores en la literatura venezolana’. En un sentido estricto, y si se prescinde de dos cuentos [...] [de] Nicanor Bolet Peraza «Calaveras» y «Metencardiasis» [...] esta afirmación es válida [...]» (König, 1983:277-78).

Todo esto no es más que el resultado de aquella efervescencia vindicadora de los años cincuenta y sesenta por la obra de Julio Garmendia; vindicación loable y necesaria, pero que tergiversó el horizonte histórico sobre la evolución del cuento fantástico venezolano en virtud de obliterar, por la recurrencia de una crítica mecánica, una tradición cuentística establecida desde los días del ímpetu romántico.

De otra parte, los estudios diacrónicos sobre la práctica de lo fantástico en la narrativa corta del país escasean. Algunas reseñas y prólogos a libros de narradores del siglo XX rozan el tema, pero esta manera incidental de tratar el

asunto ha oscurecido aún más el panorama, por cuanto los rasgos propios de este tipo de trabajos no permite una mayor hondura en la búsqueda de las fuentes originarias de la especie literaria que nos ocupa. Hay, asimismo, otra serie de textos —esta vez en el ámbito del ensayo y también numéricamente escasos—, que aportan datos, en ocasiones incompletos, para una futura dilucidación histórica. Por otro lado, tenemos los estudios organizados con base en una definida perspectiva metodológica y en el arqueo de materiales, aunque esta última tarea se limite siempre al mismo conjunto de obras —aquél donde *La tienda de muñecos* (1927) se constituye en punto de arranque del proceso evaluado. Cotejemos algunos casos.

En el prólogo de su antología *Cuentos fantásticos venezolanos*, señala Julio Miranda que con *La tienda...* «comienza una de las líneas más ricas de la narrativa fantástica venezolana», pero que «no sería justo ignorar los aportes previos de José Rafael Pocaterra [...] en sus *Cuentos grotescos* (1922)», especialmente, con el relato «La ciudad muerta» (1980:5). Para Miranda los antecedentes más antiguos del cuento fantástico escrito en Venezuela, ése que materializa Julio Garmendia, se manifiestan apenas el año 1922. Antes, en 1975, el mismo crítico había publicado *Proceso a la narrativa venezolana*, texto donde incluye el capítulo «Para una narrativa fantástica venezolana». Allí escribe: «Seis narradores mayores me parecen los jalones más importantes [...]: Julio Garmendia, Enrique Bernardo Núñez, Arturo Úslar Pietri, Ramón Díaz Sánchez, Pedro Berroeta y Alfredo Armas Alfonzo» (Miranda, 1975:113). Reconoce, sin embargo, que deben considerarse algunos textos de los *Cuentos grotescos*, de Pocaterra, y acaso también los *Cuentos indígenas venezolanos* (1968), compilados por Lubio Cardozo, y el *Watunna, mitología maquiritare* (1969), una investigación literaria a cargo de Marc de Civrieux, entre otras menciones, como aportes para conocer el proceso de la narrativa fantástica nacional. Lo cual revela la imprecisión del enfoque de Miranda al incluir muestras orales como antecedentes de una tradición completamente opuesta: la tradición escrita. Estos dos trabajos de Miranda insisten en el año 1927 como fecha de despliegue de nuestra narrativa fantástica, aunque el cercano *Cuentos grotescos* adelante elementos propios de la misma tendencia literaria. De este modo, desconoce las posibles manifestaciones anteriores al libro de Pocaterra, estableciendo su límite personal en la alcabala cronológica impuesta por *La tienda de muñecos*.

Efraín Subero se ha referido también al tema sobre los orígenes de nuestro relato fantástico. En «Para una teoría del cuento latinoamericano» apunta que un antecedente significativo lo representa el libro *Oro de Alquimia*, publicado en 1900 por Alejandro Fernández García; luego, «Las divinas personas», serie de tres cuentos escritos por Pedro Emilio Coll y aparecidos en la prensa de Caracas el año 1925 e incorporados después en *La escondida senda* (1927), antes del esplendor —efusivamente detallado— de Julio Garmendia (Subero, 1977). El dato lo repetirá Víctor Bravo en *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela* (1986) y en *Los poderes de la ficción* (1987).

Para Alicia Freilich de Segal: «En Venezuela existe una literatura fantástica, escasa y dispersa [...] Es posible que [ésta] surgiera en las primeras décadas de este siglo con aquel escéptico humor intelectualizado de Pedro Emilio Coll», pero, como era de esperarse, sólo con Julio Garmendia «Adquiere su molde propiamente cuentístico» (Freilich de Segal, 1973:98-9).

Por su parte, Luis Beltrán Guerrero encuentra motivos fantásticos en las tradiciones indígenas recogidas por el padre Armellada, en las historias escritas por Aguado, Simón, Guillij, Caulín y Las Casas, en la obra de Juan de Castellanos. Pese a lo arbitrario de su enumeración, la cual adolece de imprecisiones teóricas acerca del asunto tratado (el tipo de yerro cometido en los trabajos de Julio Miranda), Guerrero menciona al menos tres cultores del relato fantástico en nuestro siglo XIX: Antonio Ros de Olano, Eduardo Blanco y Alejandro Fernández García; también, a José Heriberto García de Quevedo quien da muestras de su afición por el tópico en el largo poema narrativo *La caverna del diablo*, de 1863 (Guerrero, 1990).

Exceptuando a Luis Beltrán Guerrero, todos los comentaristas reseñados hacen girar el inicio de la historia del cuento fantástico en el país en torno de *La tienda de muñecos*. Los antecedentes sólo sirven, en sus relaciones, para componer el telón de fondo de un escenario en el cual la figura de «Don Julio» asume el rol protagónico. Otra excepción: la antología de 1988, *Relatos venezolanos (1837-1910)*, preparada por un equipo de investigadores de la Universidad Simón Bolívar.

Relatos venezolanos (Alemán et al.) incluye, entre otras, dos narraciones del siglo XIX—«El número 111 (aventura de una noche de ópera)», de Eduardo Blanco, y «La leyenda del monje», de Julio Calcaño— en las cuales el uso de lo

fantástico es ostensible. Sin embargo, los párrafos críticos que acompañan las composiciones de Blanco y Calcaño no hacen ningún señalamiento sobre la ascendencia fantástica de esos relatos. Sólo se restringen a bosquejar la biografía de ambos autores y a la mención de algunas de sus obras.

Todas estas incertidumbres se explican por el hecho de que la narrativa fantástica nace con el romanticismo; por tanto, una indagación sobre las primeras materializaciones de este tipo de escritura debe remitirse al lapso de apogeo del cuento romántico, puesto que el cuento fantástico cristaliza uno de sus modos de producción.

Nos topamos aquí con dos problemas: 1) nuestra narrativa romántica se desconoce; 2) no se ha definido genéricamente. El primero de estos escollos se relaciona con una dificultad material: la prosa creativa del romanticismo venezolano reposa aún en las publicaciones periódicas, además de padecer el trato desdeñoso de cierta crítica *nacionalista*. El segundo problema, el del género, adquiere inextricables matices al vincularse con la tendencia fantástica. En este punto es preciso detenernos en las características del cuento romántico.

La narrativa corta de ese período se destacó, principalmente, por el uso de tramas truculentas y fantasiosas. Asimismo, por la imbricación de varias modalidades literarias conviviendo en una misma pieza: el artículo de costumbres, la leyenda, la tradición y, en ocasiones, el propio cuento. Sobre el aspecto de las tramas los adjetivos «truculento» y «fantasioso» señalan un rasgo común que identifica el tipo de composiciones ficcionales más abundantes de la época. Por esto, Emilio Carilla asienta que «los relatos fantásticos ofrece[n] quizá los mejores ejemplos del cuento romántico» (Carilla, 1975:97).

Por otro lado, Juana Martínez anota que pese al riesgo que implica establecer caracterizaciones del género es posible afirmar, sin embargo, que el relato latinoamericano del siglo XIX posee una «fisonomía peculiar» sustentada, por una parte, «en un diseño bien construido para conseguir todos los efectos y la narración ambigua y laxa constituyente de un estado embrionario de aquél», y por la otra, «se debate entre la creación del cuento concebido como tal, y las composiciones de géneros adyacentes como la leyenda y la tradición» (Martínez, 1992:67). De este modo, la coincidencia entre diversas formas estructurales y el extenso uso de temas, y modos estilísticos y compositivos cuestionadores de la realidad natural —del mundo cotidiano (lo fantástico literario), propició la

aparición de piezas narrativas que inmediatamente después darían origen al *cuento* en tanto género. Se trataba de textos en donde los límites temáticos y formales se confundían azarosamente: una tradición historiada con rigurosidad introduce, sin aspavientos, elementos mágicos; a mitad de una divertida etopeya el personaje se involucra en una serie de aventuras. Estas interferencias van allanando el camino hacia el *género* impulsando, al mismo tiempo, un gusto por ciertas maneras de componer relatos efectistas, sostenidos casi exclusivamente por argumentos increíbles, fantasiosos, de boga en aquel momento. En ello contribuían las propias leyendas y tradiciones, en cuyo espíritu latían, las más de las veces, matices sobrenaturales.

Pero el cuento romántico no se manifiesta sólo en una dimensión fantástica. La mescolanza y el posterior sedimento narrativo produjeron otros modos de materialización: el relato sentimental (quizá el más difundido o estereotipado por el movimiento) y el cuento de tipo social, principalmente. El primero explotaba con fervor el tema amoroso sobre la base de un esquema recurrente, en el cual los obstáculos insalvables que dificultan la unión de los amantes, el amor «puro», «casto», y la tragedia —por lo común, la heroína fallece—, resultan conspicuos.

El cuento de índole social se desarrolla en torno de los problemas derivados de la configuración de la sociedad: la familia, el trabajo, la política, las ciudades. Como es obvio, estas tres manifestaciones narrativas también se traslapan, permitiendo el hallazgo de textos en los cuales lo fantástico, lo sentimental y lo social se conjugan armoniosamente; o, en otros casos, como un par de motivos: fantástico/ sentimental, social/ fantástico, sentimental/ social. Las tres vertientes demuestran la persistencia de una práctica narrativa que señala al cuento romántico como un sólido cuerpo literario.

Esa especie de mosaico y fusión de formas e intereses que convergen en las narraciones cortas del romanticismo venezolano y, por extensión, de América Latina, ha promovido en la crítica dedicada a la narrativa corta del período el uso de una terminología indecisa. Antes que *cuento* se prefieren las denominaciones «relato», «narración laxa», «especie literaria», «tendencia», «forma narrativa». La imprecisión intenta soslayar posibles cuestionamientos teóricos: desde 1842, año en el cual Edgar Allan Poe publica su texto crítico sobre el volumen de relatos *Twice-Told Tales* (1837), de Nathaniel Hawthorne, resultan abrumado-

ras y tajantes las reflexiones en torno de las características del género. El siglo XX instituyó un canon sobre el cuento, ha detallado su estructura, sus componentes, las variadas maneras en las que suele manifestarse. En el XIX el asunto es distinto.

Junto a las indecisiones de términos debe colocarse, como su causa, la visión de una crítica que aplica al relato decimonónico aquellas formulaciones de la teoría literaria contemporánea. Por ello, la falta de interés en rescatar esta narrativa: ella no satisface los requisitos genéricos propios del cuento actual: desarrollo de una sola anécdota, escasa descripción, economía expresiva, presencia de una cerrada estructura, entre los más promovidos (cf: Pacheco y Barrera, 1993).

¿Qué es, entonces, el cuento romántico en cuyo conjunto destaca el relato fantástico? Pues, una manifestación en prosa que fusiona, según se apuntó, algunas composiciones en las que el discurso narrativo es predominante; un sistema de piezas creativas en el cual el aspecto temático y escenográfico (argumentos fantasiosos, trágicos idilios, países lejanos) se torna el recurso preferido por quienes acometen este tipo de escritura; una especie literaria, en fin, con rasgos propios, pero de indeciso rótulo en el ámbito de la historiografía sobre las formas de la narración.

Otro rasgo que identifica textos ficcionales del romanticismo: su marcada tendencia por transmitir consideraciones de carácter pedagógico, moralizante o de simple denuncia social. El hecho, a ratos excesivo, convierte algunos trabajos en verdaderas disquisiciones o defensas, hallándose relacionado, al mismo tiempo, con la clasificación preferida por la crítica: *relato*.

Menos comprometido que *cuento*, el término *relato* señala, básicamente, el uso del discurso narrativo dentro de textos saturados por otros tipos de discursividad: la descripción, la argumentación, el sesgo expositivo (cf: Sánchez, 1992). De este modo, el relato romántico se distingue por una ambigüedad discursiva en la cual prima, sin embargo, lo narrado: el desarrollo de sucesos, puesto que «la relación de acontecimientos constituye la esencia de cualquier mensaje narrativo» (Barrera, 1995:65). En ocasiones todo en el texto (personajes, hechos narrados, punto de vista) sirve, fundamentalmente, como soporte de un fin ideológico: exponer un mensaje: aleccionador, denunciativo, edificante. Las diversas manifestaciones del cuento romántico adolecen de este padecimiento: calmos excursos abren, se imponen hacia la mitad o rematan el despliegue de las tramas.

Nuestro cuento fantástico tiene, como se ve, vieja data. Sus primeras apariciones coinciden con la época germinal del género y con el auge de las publicaciones periódicas; asimismo, con el movimiento romántico.

Pasemos ahora a detallar, brevemente, las principales líneas de materialización de este tipo de narrativa en el siglo XIX venezolano.

Claros terrores

El Cuento fantástico agrega, a los rasgos generales del modo narrativo romántico, el trabajo con la tensión para crear atmósferas que allanen la presencia de lo sobrenatural, la escenografía lúgubre, nocturna o localizada en sitios «aterradores» o «extraños», los finales sorprendentes, pero, sobre todo, el uso de una temática caracterizadora: el resucitado, los vampiros, el pacto con el diablo, los aquelarres, el objeto inanimado que adquiere vida, los viajes por el tiempo o el espacio, animales parlantes, espantos y duendes, entre los más comunes.

Las composiciones escritas según los cánones de esta tendencia se registran desde 1841, fecha cuando Antonio Ros de Olano (1808-1886) hace público su relato «La noche de máscaras. Cuento fantástico», en el tomo 1 del periódico español *El Pensamiento*; texto al cual siguen los «Cuentos estrambóticos. Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan corvo», e «Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo» (ambos en los Tomos III y VI, respectivamente, de la *Revista de España*, 1868; aunque el último con fecha al pie de 1857). En 1980, Enric Cassany los recoge, junto con otros materiales en prosa del autor, bajo el título de *Cuentos estrambóticos y otros relatos*. Las ficciones de Ros de Olano se orientan hacia la exacerbación de las capacidades del lenguaje sin mucho apego a la verosimilitud literaria, de allí que los efectos sobrenaturales cambien de sentido a medida que se desarrollan las anécdotas, convirtiendo a los cuentos en verdaderos chascarrillos donde personajes y estructuras sólo sirven de pretextos para explotar el humor. En «La noche de máscaras», los absurdos diálogos, las aventuras hiperbólicas y los sueños de los protagonistas, concluyen con la inversión de los motivos fantásticos que activan, en principio, la historia; el resultado: la burla de aspectos caros al romanticismo: las mascaradas y los personajes típicamente sentimentales.

La misma intención desacralizadora de elementos románticos se observa en los «Cuentos estrambóticos», en cuyas anécdotas el opulento lenguaje, de aire

barroco, destruye un tanto los límites estructurales al incorporar escenas casi independientes que en nada, salvo la expansión humorística, ayudan a la trama. Apuntaciones al modo de los guiones de teatro, largas estrofas de versos y constantes apóstrofes del narrador, quien señala lo increíble de sus argumentos, ralean a lo largo de ambas piezas, en las cuales los temas de un cuervo hablador («Maese Cornelio...») y la leyenda del hombre pez («Historia verdadera...») soportan, de manera un tanto ambigua, los nudos accionales.

Semejante al ejemplo de Ros de Olano, en Juan Vicente Camacho (1829-1872) tenemos al escritor de extensa obra publicada fuera del país. En ésta destaca un grupo de relatos en los cuales lo sobrenatural perfila el desenvolvimiento de las tramas. Así, los difundidos por medios periódicos de Perú, tal el caso de «La estatua de bronce» publicado el 22 de septiembre de 1854 en *El Heraldo de Lima*. Recogido en la selección que de sus trabajos costumbristas y ficcionales preparó, en 1962, el crítico, también peruano, Estuardo Núñez, *Tradiciones y relatos*, «La estatua de bronce» revela su parentesco con «La venus de Ille» (1837), del escritor francés Prósper Mérimée, pues aquí también se trata de una escultura en piedra que adquiere vida inopinada y sobrenaturalmente. Camacho vuelve a utilizar motivos fantásticos en «Confesión auténtica de un ahorcado resucitado» (*La Revista de Lima*, primer semestre de 1861), texto que muestra inflexiones estilísticas y una obvia adscripción temática a ciertas composiciones de Edgar Allan Poe, autor quien ya se leía en Lima el año de 1847, gracias a las páginas de *El Instructor Peruano*. Es posible, además, que el políglota Camacho haya conocido la traducción original de los cuentos del norteamericano hechas por Baudelaire.

Sus dotes cuentísticas se materializan, asimismo, en piezas que responden a intereses sujetos a otras modalidades, como en «Un banquero como pocos» (*Revista de Lima*, primer semestre de 1861), donde la fluidez narrativa, los diálogos y el tono humorístico aproximan el cuento al gusto del lector contemporáneo, entrenado en las llamadas directas por parte de quien relata y en el ludismo intertextual y metaliterario.

Un escrutinio sobre la narrativa fantástica en nuestro siglo XIX debe recabar, por notorio, en dos de sus más grandes productores: Julio Calcaño y Nicanor Bolet Peraza. Del primero habría que mencionar su sobrado papel en la consolidación del Cuento venezolano desde sus orígenes. En justicia, Calcaño logra deslustrar al género, como ha escrito Domingo Miliani (1985), de otras

formas discursivas en prosa. Su técnica, la tensión y economía de medios, el dibujo de la estructura, refrendan el aserto.

A un primer intento algo fallido el 28 de junio de 1872 (*La Revista; álbum de la familia*) con «El pájaro vagabundo», texto en el cual cierto dejo admonitorio empaña la trama de orden maravilloso (hadas, profecías, un extraño bosque), Julio Calcaño publica, en la misma revista, «Las lavanderas nocturnas» (13 de julio de 1872), sólido trabajo que inicia con propiedad su carrera de cuentista fantástico. La pieza desarrolla una trama idílico-sentimental: la diferencia de castas entre los enamorados guajiros imposibilita la unión. Sobre este tópico giran los elementos sobrenaturales: mujeres fantasmas –las lavanderas– que al filo de la medianoche baten ropa en las playas de un río entre quienes se encuentra la novia suicida. El beso de la muerta absorbe, literalmente, la vida del amante.

Calcaño fue editando sus cuentos en variados periódicos, los cuales recogió en un volumen de 1913, modificando en algunos el título príncipe. En ellos recurre a los motivos más clásicos de la tendencia: la transacción diabólica («El sello maldito», *Mi Tertulia*, 15 y 22 de agosto de 1873; «Tristán Cataletto», *Diario de Caracas*, 16 de octubre de 1893); los milagros cristianos («La leyenda del monje», *El Semanario*, 19 de octubre de 1878); el muerto que resucita para cumplir una venganza («La danza de los muertos», *Mi Tertulia*, 12 de septiembre de 1873). El empleo de sucesos y personajes de la historia universal, así como las referencias librescas, son rasgos característicos de sus ficciones.

Por su parte, Nicanor Bolet Peraza (1838-1906) escribió un puñado de relatos fantásticos, los cuales hizo públicos en su propia revista: *Las Tres Américas* (Nueva York, 1893-1896). Esos trabajos revelan un conocimiento profundo de los requisitos técnicos del género, puestos al día por Edgar Allan Poe, principalmente (a quien Bolet cita alguna vez en los textos), y muestran, además, su gusto por los temas relacionados con los avances científicos o de progreso material. La sátira, el humor, el parco aunque fluido estilo (a ratos periodístico), el manejo preciso de personajes y anécdotas, destacan como marcas individuales. «Calaveras» (1894) y «Metencardiasis» (1896) resultan los más conspicuos. El primero narra una serie de acontecimientos, entre picarescos y absurdos, sucedidos a un joven estudiante. Las peripecias se transforman en franco ataque contra el mercantilismo, en donde el muerto sin cabeza juega papel insoslayable. Llamadas al lector, notas de prensa y los detalles gráficos de una ciudad norteamericana, suman interés al relato.

En «Metencardiasis» se bordea la ciencia-ficción, si nos cuidamos de atender el contexto en el cual apareció la pieza: finales del siglo XIX. Se trata de una anécdota que incide en la burla sobre las relaciones amorosas, pues con el objeto de corregir la falta de tino en la escogencia de pareja, un «sabio» holandés desarrolla un procedimiento que transplanta corazones enamorados, pero no correspondidos. Hay acotaciones geográficas y literarias, concisión estilística y, sobre todo, un encomiable diseño de la forma destacada en el manejo de la atmósfera, los brevísimos diálogos y la efectividad de la historia.

Bolet Peraza publicó, también en la rama fantástica, los relatos «Las tres vidas de Antón» (1893), «El monte azul» (1893), «El espejo encantado» (1893), «Un golpe de suerte» (1894), «La gran infame» (1894) y «La historia de un guante» (1895); todos en *Las Tres Américas*, y luego compilados, algunos, en *Artículos de costumbres y literarios* (1931), otros, en *Nicanor Bolet Peraza* (1963). El registro creativo del autor se mueve desde la ficción digresiva y moralizante, hasta la repujada y sonora a la manera de cualquier modernista.

Escritores también de la tendencia y de obligatoria mención por la calidad de sus productos, lo fueron: Eduardo Blanco («El número 111. Aventuras de una noche de ópera» —*La Revista; álbum de la familia*, 29 de marzo de 1893—; «Claudia» —*Tradiciones épicas y cuentos viejos* (s.f.)—); y José María Manrique («Los muertos hablan» y «Proezas de un muerto» —*Cuentos completos*, 1897—).

También Manuel Díaz Rodríguez el mayor cuentista del modernismo venezolano, quien escribe tres relatos fantásticos incorporados a su libro *Cuentos de color* (1899): «Cuento azul», «Cuento verde» y «Cuento áureo». Entre los continuadores de Díaz Rodríguez sobresale Alejandro Fernández García (1876-1939), de quien en 1900 se publica *Oro de alquimia*. Seis relatos que abonan la causa inspirada en el canon modernista y en los cuales se repite el gusto por el estilo y la libre asociación de imágenes, donde también lo fantástico impregna, eventualmente, las anécdotas.

Finalicemos con una propuesta sobre las líneas destacables del cuento fantástico venezolano, el cual se adscribe a la carrera *sobrenatural* en 1841. Obviamente, éstas reflejan los avatares y las sujeciones de esos años: tragedias amorosas, discursos éticos, espíritus y pócimas, brujas, contrición y ascetismo, viajes aéreos, lascivia, experimentos y vampiros. Sin más, un museo de horror repartido en, al menos, tres amplios salones:

1) Donde se agrupan los textos que evidencian el gusto por hacer de la irrupción sobrenatural el motivo de su materialidad. Podría denominarse esta estancia: *cuentos de rupturas verídicas*: los acontecimientos relatados enjuician el sentido común, las creencias se vuelven cuerpos tangibles. Es lo que ocurre en los trabajos de Ros de Olano: una mujer escupe sapos mientras es lamida por un par de animados zarcillos; un hombre pez se enamora de una hechicera y su desposorio es celebrado con un rotundo aquelarre.

En la misma línea (sala) se ubican los relatos de Juan Vicente Camacho: en éstos la «rajadura», para utilizar una expresión de Roger Caillois, ocasiona terror que genera pérdida del juicio, o abulia luego de haber conocido el *dulce* paraíso de la muerte. Ambos textos allanan lo fantástico manteniéndolo, como Ros de Olano, incluso después de concluidos.

Julio Calcaño suma tres composiciones a la galería de cuentos en los cuales se cumple la regla de la duda sin clarificación, esto es, la prueba de un lugar otro, sobrehumano, paralelo. Los citados «Las lavanderas nocturnas» y «La danza de los muertos». «Tristán Cataletto» certifica un pacto con el demonio y las correrías de un vampiro.

Otro pacto con el diablo se desarrolla en el interior del teatro que Eduardo Blanco activa en «El número 111. Aventuras de una noche de ópera».

Del mismo cuño son algunas piezas de Nicanor Bolet Peraza, José María Manrique y Manuel Díaz Rodríguez.

B) Una segunda estancia se constituye con los relatos en donde los acontecimientos sobrenaturales resultan, simplemente, una mala percepción de hechos, un equívoco interpretativo. Quizá no le venga mal el título de *cuentos de falsas rupturas*. Así, «Después de muerto» (1875), de Hixen (seudónimo de Benito Esteller), texto en el cual el recorrido que emprende el difunto a través del espacio es sólo alienación debida al consumo de una sustancia. Añádanse los decesos de los protagonistas de «Hechos naturales y misteriosos» (1896) y «Claudia» (s/f), de Eugenio Méndez y Mendoza y Eduardo Blanco, respectivamente, quienes por azar o falta de juicio transforman detalles mundanos en extraterrenos.

En «Una venganza póstuma» (1894), la tensión fantástica se diluye cuando el narrador concreto, Diego Jugo Ramírez, remata la anécdota esclareciendo su sentido: se trataba de una broma. Más sutil es el José María Manrique de «Los muertos hablan» (1897): en esta pieza lo insólito se difumina como

rumor, como débil atmósfera. Descuellan los escenarios: la logia, las calles nocturnas, el camposanto; también, una extraña risa.

C) El tercer salón de nuestro relato fantástico del siglo XIX se compone de trabajos que utilizan lo sobrenatural como pretexto para criticar sucesos políticos, amorales, antirreligiosos, o para proponer soluciones a determinados escollos de la vida pública: *cuentos de rupturas delicuescentes*. Entreverado con el motivo del arriendo satánico, el pecado de la avaricia y su redención es el tema de «El sello maldito» (Julio Calcaño, 1873). Cecilio Acosta arma una diatriba, negras líneas de inframundo, contra su enemigo Antonio Leocadio Guzmán, quien desde *La Opinión Nacional*—14 de noviembre de 1877— había injuriado su honra ciudadana: «Los espectros que son, y un espectro que ya va a ser» (1877). Un desquite similar lo acomete Bolet Peraza en «La gran infame» (1894): allí se vengá de la calumnia.

A Luis López Méndez «El beso del espectro» (1892) le sirve para mostrar ciertas supercherías religiosas, mientras que «La balada de los muertos» (1892) es un retrato del tirano Guzmán Blanco, con aderezos de mejoras positivistas.

Contrariamente, Elías Toro defiende el papel de la fe en Cristo al escribir «El cetro del Rey Zitka» (1897).

La dolorosa reducción del espacio ocupado por el arte se va midiendo en «Cuento áureo» (Díaz Rodríguez, 1899) y «El corazón de Don Quijote» (Alejandro Fernández García, 1900). El casto amor a Dios y entre los hombres lo escudriña otra vez Díaz Rodríguez en «Cuento azul» (1898), en tanto la muerte del monje de «Las manos frágiles» (1900) ubica a Fernández García entre quienes aúpan la empresa sanadora del alma en el cilicio del cuerpo.

Bolet Peraza dibuja un Todopoderoso riente y sabio en «Las tres vidas de Antón» (1893), pero en «El monte azul» (1893) cambia el tono para fustigar la perfecta inconsistencia de los seres creados por aquél.

Para Tulio Febres Cordero lo fantástico deviene en herramienta pedagógica. Sus «Historia de una A, contada por ella misma» (1884) y «Un cántaro ilustre» (1896) no son más que pequeños cuadros de pasajes históricos. Compuso también «Las vocales en congreso» (1886), breve e ingeniosa sátira política.

Todas estas piezas materializan eventos sobrenaturales: resurrecciones, metamorfosis, animales que adquieren comportamientos humanos. Ocasionalmente, sus intereses apuntan hacia aspectos sobremanera extraliterarios, quizá por eso ya no dan miedo, pero asustan; en todo caso, constituyen el acervo de una tradición que reclama su justo lugar en nuestra historia literaria. Daría miedo, asustaría desconocerlos.

* * *

Referencias

- Alemán, Carmen Elena et. al. 1988. *Relatos venezolanos (1837-1910)*. Caracas: Congreso de la República.
- Barrera Linares, L. 1995. *Discurso y literatura*. Caracas: La Casa de Bello.
- Blanco, Eduardo. *Sf. Tradiciones épicas y cuentos viejos*. París: P. Ollendorf.
- Bolet Peraza, Nicanor. 1931. *Artículos de costumbres y literarios*. Barcelona-España: Araluce.
- Bolet Peraza, Nicanor. 1963. *Nicanor Bolet Peraza*. Caracas: Academia Venezolana de la Lengua.
- Bravo, Víctor. 1986. *Cuatro momentos de la literatura fantástica en Venezuela*. Caracas: CELARG.
- Bravo, Víctor. 1987. *Los poderes de la ficción*. Caracas: Monte Ávila.
- Calcaño, Julio. 1913. *Cuentos escogidos*. Caracas: Litografía y Tipografía del Comercio.
- Camacho, Juan Vicente. 1962. *Tradiciones y relatos*. Compilador: Estuardo Núñez. Caracas: Ministerio de Educación.
- Carilla, Emilio. 1975. *El romanticismo en la América hispánica*. 3ª. ed. Madrid: Gredos.
- Díaz Rodríguez, Manuel. 1899. *Cuentos de color*. Caracas: Tipografía de J. M. Herrera Irigoyen.
- Fernández García, Alejandro. 1900. *Oro de alquimia*. Caracas: Tipografía Herrera-Irigoyen.
- Freilich de Segal, Alicia. 1973. *Triálogo (Notas de crítica urgente)*. Caracas: Tiempo Nuevo.
- Guerrero, Luis Beltrán. 1990. «Literatura fantástica», en *El Universal*, Caracas, 19 de junio. (También en *Candideces*. 1992. Décima Quinta Serie. Academia Nacional de la Lengua).
- Lasarte, Javier. 1992. *Sobre literatura venezolana*. Caracas: La Casa de Bello.
- Llopis, Rafael. 1969. Duodécima reimposición, 1991. «Los mitos de Cthulhu». En: Lovecraft, H. P., et. al. *Los mitos de Cthulhu*. Barcelona: Alianza.
- Manrique, José María. 1897. *Colección de cuentos*. París: Garnier Hermanos.
- Martínez, Juana. 1992. «El cuento hispanoamericano del siglo XIX», en: *Cuento hispanoamericano. Siglo XIX*. Santafé de Bogotá: Norma.
- Miliani, Domingo. 1985. *Triptico venezolano*. Caracas: Fundación de Promoción Cultural de Venezuela.
- Miranda, Julio. 1975. *Proceso a la narrativa venezolana*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Venezuela.
- Miranda, Julio. 1980. *Cuentos fantásticos venezolanos (Antología)*. Caracas: Diario de Caracas.
- Pacheco y Barrera (comps.). 1993. *Del cuento y sus alrededores*. Caracas: Monte Ávila.
- Picón Febres, Gonzalo. 1906. *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*. Caracas: Tipografía El Cojo.
- Ros de Olano, Antonio. 1980. Compilador: Enric Cassany. *Cuentos estrambóticos y otros relatos*. Barcelona: Laia.
- Sánchez, Iraida. 1992. *Hacia una tipología de los órdenes del discurso*. Trabajo presentado para el ascenso a la categoría de profesor titular. Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Pedagógico de Caracas.
- Santaella, Juan Carlos (comp.). 1983. *Julio Garmendia ante la crítica*. Caracas: Monte Ávila.
- Subero, Efraín. 1977. *Literatura del subdesarrollo*. Caracas: Equinoccio, Editorial de la Universidad Simón Bolívar.