

Claves expresivas de la ironía en las narrativa “estrambótica” de Antonio Ros de Olano

Jaume Pont
Universidad de Lleida

0. Entre sus contemporáneos, y más allá de ellos, la obra literaria del general Antonio Ros de Olano (Caracas, 1808-Madrid, 1886) se sublimó como un “jeroglifo” indescifrable. A ello contribuyó, sin duda, la impronta de su prólogo –entre “mistagógico y apocalíptico”,¹ en palabras de Menéndez y Pelayo– a *El diablo mundo*, de su íntimo amigo Espronceda, y la “órbita solitaria” de una producción que, a lo largo de dos siglos, se ha resistido al encasillamiento. De todo ello se hacia eco Menéndez y Pelayo en un apretado bosquejo crítico del escritor:

Ros de Olano pertenecía a aquella clase de escritores que son naturalmente afectados, no por moda literaria, sino por lo tortuoso y enmarañado de sus concepciones acerca del arte y la vida. Rara vez, sobre todo en prosa, decía las mismas cosas que todo el mundo, o las decía de la misma manera; [...] tenía un peculiar modo de ser y de sentir, el cual fielmente se reflejaba en su estilo. Podrá agradar más o menos, pero es cierto que hace pensar, que interesa por la extrañeza y que no se parece a otro escritor alguno de los nuestros, aunque sí a Richter, a Hoffmann y Edgar Poe entre los extraños. Su ardiente amor a la naturaleza se trueca en vértigo panteísta; su idealismo, en visión cataléptica; su sensibilidad, en punzante neurosis. En esta literatura dolorosa, pero tentadora, todas las sensaciones se aguzan hasta confinar con el delirio; lo material se evapora; lo ideal se

¹ Marcelino Menéndez y Pelayo, *Historia de la poesía hispanoamericana*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid, 1911-1913, tomo I, pág. 402.

materializa; los contrarios parece que se requieren amorosamente y se abrazan para producir creaciones disformes; cree uno ir entendiendo, y de súbito pierde el hilo y vuelve a hundirse en una sima más lóbrega, que improvisamente parece aclararse por el rápido tránsito de algún fantasma luminoso. Todo lo más discorde resulta aquí consecuente y lógico. Y todo esto lo expone Ros de Olano en una prosa *sui generis*, retorcida y tenebrosa, llena por un igual de arcaísmos y de neologismos, medio germánica y medio picaresca, extraña fusión de Hoffmann y Quevedo.

.....

Después de *El diablo las carga* y otros ensayos de novela más o menos revésada, llegó a la cúspide del género en *El Doctor Lañuela* (1863), especie de logogrifo filosófico, que hasta ahora no ha sido totalmente descifrado por nadie, como tampoco lo han sido otros cuentos posteriores, v. gr., la *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo* y *Maese Cornelio Tácito*, el *Origen de los Palominos de Pancorvo* (sic), y otros no menos recónditos, que hacen a Ros de Olano precursor notorio de los enigmáticos escritores que ahora arman tanto ruido en Francia con nombre de decadentistas y simbolistas.²

Como se verá no le faltaba razón a Menéndez y Pelayo en muchas de las opiniones vertidas sobre nuestro escritor, aunque cuando escribía la primera parte de nuestra cita estaba pensando preferentemente en *El doctor Lañuela* y se soslayaban otros aspectos de no menor importancia.

Para empezar, bueno será convenir que, desde sus mismas raíces epistemológicas, la obra narrativa de Antonio Ros de Olano³ se inscribe en una de las

² *Ibidem*, págs. 401-402.

³ Antonio Ros de Olano inicia su andadura narrativa en 1834, publicando anónimamente su “Cuadro árabe”, *El Siglo*, nº 2, 24 de enero de 1834, brevísimos relato de ambientación oriental que volverá a aparecer en 1841, esta vez con la firma de su autor, en la revista *El Pensamiento*. En 1840 ven la luz dos de sus títulos más significativos: la novela de costumbres contemporáneas *El diablo las carga* (Imprenta de la Compañía Tipográfica, Madrid, 1840) y “La noche de máscaras. Cuento fantástico” (*El Correo Nacional*, nº 880, 889 y 891, Madrid, 1840, firmado con la sigla A***, vuelto a publicar un año más tarde, esta vez firmado por su autor, en *El Pensamiento*, I, Madrid, 1841, págs. 145-155). En 1841, además de la nueva edición de “La noche de máscaras”, publica los siguientes relatos: “El escribano Martín Peláez, su parienta y el mozo Caínez. Cuento fantástico”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 38-42, 65-68 y 97-104; “Los niños expósitos”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 15-18; “Celos”, *El Pensamiento*, I, págs. 133-146; “Lance fantástico. Satisfacción sofisticada”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 185-187; “Libro de memorias de

contradicciones esenciales que laten en el ideario romántico, esto es: la tensión entre el “ser” y el “querer ser”, entre el ojo que “ve” y el ojo que “siente”. Se trata de una fractura de conciencia que subsume la aspiración al Uno esencial y la diáspora del Todo en lo diverso. En la mayoría de los relatos de Ros de Olano, ese presupuesto ontológico sin solución aparente reafirma la logomaquia continua de una mente escindida entre la razón y el ideal de una fantasía sin medida que, aquí y allá, toma formas irónicas. Pero, sea cual sea su formulación, en el mismo centro del conflicto nuestro autor nunca pierde de vista la categoría suprema que desde la cosmovisión romántica entreteje la clave determinante de su deseo insatisfecho: la nostalgia de un estado primordial capaz de reconvenir, en una misma e indivisa latencia, la plenitud y la armonía. En este impulso esencial –impulso que se reclama desde el entusiasmo y que engendra, en su mismo movimiento de complicación, la conciencia de la utopía y

Elisa. Libro de sus lágrimas”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 203-214; la reedición de “Cuadro árabe”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 234-235; “El ánimo de mi madre. Cuento fantástico”, *El Iris*, I, Madrid, 1841, págs. 10-12, 31-35, 51-56 y 82-87; “Los que se dicen fastidiados”, *El Iris*, I, 1841, págs. 117-119. También en 1841, el año sin duda de mayor intensidad productiva, da a la estampa dos de sus relatos de la guerra carlista en el frente de Navarra: “Escenas de la guerra de Navarra. Adiós mundo”, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 20-22, y “Escenas de la guerra de Navarra. ¡Oh hi-jo mío-o!””, *El Pensamiento*, I, 1841, págs. 30-33. Tras la intensa producción narrativa del bienio 1840-1841, que culmina su participación activa junto a Espronceda y Miguel de los Santos Álvarez en el círculo esproncediano desde 1834, su presencia literaria en revistas y periódicos se hace en adelante más intermitente: “José de Espronceda. Teresa”, *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, I, Madrid, 1845, págs. 511-520; los relatos de la guerra de África *Leyendas de África*, Gaspar y Roig, Madrid, 1860; la novela *El doctor Lañuela*, una de las obras centrales de su producción, con prólogo de Asunción Berzosa, Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1863; los relatos de la guerra carlista “Episodios de la guerra civil. Donde se verá cómo el general Bernel anduvo a los alcances del Chori...”, *Revista de España*, I, 1868, págs. 205-218, y “Episodios de la guerra civil. De cómo se salvó Elizondo y fue condenado Lecároz”, *Revista de España*, I, 1868, págs. 581-590; los dos cuentos estrambóticos “Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo”, *Revista de España*, III, nº 9, 1868, pág. 102-122, e “Historia verdadera ó cuento estrambótico, que da lo mismo”, *Revista de España*, VI, nº 24, 1869, págs. 481-502; y el último relato de la guerra civil “Episodios de la guerra civil. Divaga el ánimo entre diversos recuerdos y a ratos se fija...”, *Revista de España*, XIV, nº 54, 1870, págs. 161-199.

En los últimos años de su vida, de producción todavía más esporádica, publica sus memorias “Jornadas de retorno escritas por un aparecido”, *Revista de España*, XX, 1873, págs. 81-90, 91-102, 145-172 y 315-347; seguirán a éstas tres relatos: “Al tiro de Benito”, *Revista de España*, LVI, nº 221, 1877, págs. 5-16; “El maestro Malaguilla”, *Revista de España*, LXVIII, 1879, págs. 37-48; y “Carambola de perros”, *Revista de España*, LXXI, nº 284, 1879, págs. 456-467. Dos años antes de su muerte reúne sus episodios de la guerra civil y las *Leyendas de África* en el volumen *Episodios militares*, prólogo de José Navarrete, Imprenta Miguel Ginesta, Madrid, 1884.

la consiguiente zozobra existencial o metafísica— reside, como es sabido, uno de los núcleos básicos del pensamiento romántico: “Es la nostalgia de un paraíso perdido, de un estado en el que coexisten los contrarios y 'donde la multilicitud compone los aspectos de una unidad misteriosa'. Esta unidad, esta experiencia inefable que Hegel se atreve a nombrar, en Hölderlin provoca la más alta poesía: aquella palabra que se aviene en su totalidad al sentimiento que la provoca, pero que sólo es inteligible para el lector que gozó, o padeció idéntica experiencia: 'Estar unido con todo lo que vive, *regresar* con feliz altruismo a la total naturaleza, a la cumbre del pensamiento y de la dicha, ésta es la sagrada cima, el lugar del eterno reposo.’”⁴

Ros de Olano hace de la memoria de esta sagrada cima, del altruista regreso a la naturaleza primordial, una constante apelación en su obra. Ninguno de sus relatos se sustrae a su llamada. En esta llamada, el “yo” del artista, replegado en sí mismo, reclama de la naturaleza una identidad capaz de abolir el tiempo y el instante de la contemplación en nombre de la pura eternidad absoluta. Es el caso, por poner un ejemplo harto significativo, de “Maese Cornelio Tácito. Origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo” (1868), el primero de los dos cuentos publicados en *Revista de España* que el autor calificó de “estrambótico”.⁵ En esta disparatada historia, el paciente sastre Maese Cornelio, marido cornudo sojuzgado por la tiranía doméstica de su cónyuge y del amante de ésta, tiene que hacer frente al último de los caprichos de su embarazada mujer, a la sazón pantagruélica devoradora de toda clase de volatería: comerse al cuervo Pan, único e inseparable amigo del sastre. Ante el hecho consumado, el sufrido Maese Cornelio se confiesa así al último de los personajes de la historia, un joven que oficia como su *alter ego* y como narrador-testigo:

—Seamos buenos con todos y con todo, para que los árboles nos paguen con su sombra y las aves con su gratitud; nos dé su luz el sol, su tibia claridad la luna, la piedra nos preste su resistencia, su elasticidad el aire, la

⁴ Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud*, Tusquets, Barcelona, 1968 (2ª ed.), pág. 12.

⁵ “Maese Cornelio Tácito”, págs. 102-122. Sobre los cuentos “estrambóticos” de Ros de Olano, véase: Enric Cassany, “Prólogo” a A. Ros de Olano, *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, Laia, Barcelona, 1980, págs. 9-38; Jaume Pont, “Sobre los cuentos estrambóticos de Antonio Ros de Olano”, en *Homenaje al profesor Carlos Seco Serrano*, Universidad Complutense, Madrid, 1989, pág. 327-335, y “Mundo fantástico y visión alegórica en la narrativa de Antonio Ros de Olano”, en *Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas*, I, P.P.U., Barcelona, 1992, págs. 1401-1409.

fuelle su frescura, el fuego su calor, la yerba su molicie, las fieras su mansedumbre, y venzamos al hombre.⁶

.....

Yo creo que los sentimientos de amor constante y profundo hácia los séres, sean ya séres racionales, irracionales, animados ó inanimados, los penetran.⁷

Tamaña aspiración panteísta, onomásticamente simbolizada en el sacrificio de Pan, revierte en la cifra suprema del amor ecuménico del árbol a cuya sombra reposan los restos del cuervo:

—Creo que el amor es penetrativo hasta el duro hierro; y que, por ejemplo, mis tijeras me sirven más y mejor porque bien las quiero, y que este árbol se goza cuando lo cuido, me aguarda cuando le deajo; y que me dice algo que percibe mi alma cuando lo acompaño... así me parece á mi; reios vos si lo merece, que yo digo esto á propósito de que aquel pobre pájaro, de naturaleza bravía, que mi mujer condenaba á muerte, arrojándolo con despreciativa violencia, y que yo antes había abrigado al calor de mi pecho, me miró en su desconsuelo con la expresión de un niño desamparado...⁸

El diálogo tiene su culminación en el cierre del cuento, vuelto el joven narrador testigo de un largo viaje de diez años al país de las Pampas en el transcurso del cual se ha consumado la muerte de los tiranos. La imagen del sauce que da cobijo a la tumba del cuervo sella simbólicamente la reconversión armónica del principio natural, en el que tierra y cielo, vida (Maese Cornelio) y muerte (Pan) retornan a la utopía de la fraternidad universal. Las últimas palabras del sastre, dirigidas a su joven amigo, son especialmente reveladoras:

Quedaos ahora a vivir conmigo, os lo suplico, y ya juntos para siempre: cuanto me ha pasado en toda la vida y lo que os haya acontecido en diez años de ausencia nos lo contaremos tranquilos, sin ambición ni pobreza; sentados á la sombra de aquel sauce... ya lo veréis, ¡qué garrido, qué loza-

⁶ “Maese Cornelio Tácito”, pág. 109.

⁷ *Ibidem*, pág. 111.

⁸ *Ibidem*, pág. 111.

no, qué pomposo está! Parece un templo... No, no; parece un altar erigido a la Esperanza en el templo de la naturaleza.

Junto á este altar en que las aves aplauden á Dios, vereis tambien una lápida; labrada está con la punta de mis tijeras, ¡y es la losa que cubre las cenizas de mi primer amigo!...

Así vos, mi segundo y último amigo, cubrais con idéntico amor mis restos mortales y visiteis muchos años mi sepultura sin sombra de dolor en la memoria.⁹

Reflexiones de este tipo, ya sea través de las digresiones de autor, ya ficcionalmente entreveradas en los personajes representativos del agonismo romántico, abundan, como hemos dicho, a lo largo de toda la obra narrativa de Ros de Olano. En todos los casos, y sea cual sea su proceso de ficcionalización, este sueño panerótico corre parejo a la conciencia de su imposibilidad y de su lejanía. Lo es para la mente errática de Leoncio, el personaje principal del cuento “La noche de máscaras” (1840), transido de entusiasmo pero, al tiempo, continuamente cuestionado por el fantasma de su doble y por las máscaras de un mundo reducido a la pesadilla sin fin de una noche de carnaval; lo es, asimismo, para el melancólico Joseph, el joven protagonista de *El doctor Lañuela*, centro problemático del triángulo existencial representado por el engaño del mundo (el doctor Lañuela), la mujer en prosa (Camila) y la mujer en verso (Luz). Y a parecida tesitura responden los personajes de relatos como *El ánima de mi madre*, *Los niños expósitos* o *Celos* y, mucho más significativa todavía, la voz autorial de sus memorias *Jornadas de retorno escritas por un aparecido*. Todo se juega en el pensamiento de Ros de Olano en nombre de esa inasequible conciliación que subyace en el motivo del doble. Y el resultado no es otro, como en “Maese Cornelio Tácito”, que la pura ceremonia de la soledad en el mundo o, si se quiere, el desajuste de una infinita hipérbole que, espejo frente a espejo, reverbera proyectada hacia el infinito. Sentirse y saberse solo es para Ros de Olano el puro reconocimiento metafísico de un imposible que se sustancia literariamente en la infabilidad del sentimiento subjetivo y, ya en su dimensión filosófica, en la añoranza de la armonía panerótica de la naturaleza y en el concierto espiritual de la música. En este sentido, la disquisición del joven

⁹ *Ibidem*, pág. 122.

narrador-testigo de “Maese Cornelio Tácito”, a propósito de las emocionadas palabras del desvalido sastre, es suficientemente explícita:

¡Oh, cuán dulcemente sentí que donde se lamenta un desgraciado surge el poeta y llora la poesía!...

Como cada nota musical tiene tres tonos, multiplicados luego por el arte, y así resulta que no son siete sino veintiuna, elevadas por la inspiración al infinito, las notas del alfabeto mágico con se expresa la música; con que la armonía evoca los espíritus afines, vagabundos; y penetrando la expresión del canto en nuestra vida hace que se compenentren los corazones y las almas.

Así, así también el timbre de su voz era todo su sér, todo su sér mistificado por su dolor; y encerraba conceptos más íntimos, demostrativos y elocuentes que la significación de sus palabras.

¡Cuán conmovido lo aprete á mi pecho!

Si en aquel momento me preguntan: “¿sabes tú de qué te condues?” hubiera respondido: “¡Sí, que siento la compenetración del alma de ese hombre con el alma mía!” Y si me hubieran mandado explicar este fenómeno del sentimiento por la eufonía, hubiera llorado por toda respuesta, y los buenos me hubiesen comprendido.¹⁰

De esta alternativa, latente en la misma raíz del romanticismo, surgirá la singularidad manifiesta de uno de los proyectos narrativos más personales de toda la obra de Ros de Olano: el “cuento estrambótico”. Si la realidad, de acuerdo con el desajuste ontológico del estatuto romántico no es lo que aparenta ser, hay que dar a ese desajuste una propuesta narrativa que responda a sus exigencias. El resultado no es otro que el cuento estrambótico, en el que lo fundamental descansa en la recreación literaria de lo maravilloso, la vinculación irónica de la fantasía al humor y, tensado éste al máximo, la estilización grotesca del lenguaje hiperbólico.

No hay duda que tras la narrativa estrambótica de Ros de Olano hay algo más que un capricho terminológico. Lo pone de manifiesto la sustitución del marbete de los cuentos subtítulados como “fantásticos”, publicados a comien-

¹⁰ *Ibidem*, págs. 107-108.

zos de la década de los años cuarenta –“La noche de máscaras” (1840) y “El  nima de mi madre” (1841)–, por el de “lo estrambótico”, casi treinta años después, en cuentos de factura similar. En la sustitución tendría algo que ver tanto la prolija convencionalidad del género fantástico a finales de los años sesenta –carente de la impronta de “lo nuevo” que gozó en los años románticos–, como la inasequible singularidad de su autor: “A la verdad –decía Pedro Antonio Alarcón de las obras en prosa de su amigo Ros de Olano–, todavía no se sabe si él quiere o no quiere que el lector las entienda. Lo que nosotros tenemos averiguado es que desprecia al que no las entiende, y que se enoja con los que se dan por entendidos”.¹¹

Pero “lo estrambótico”, bien mirado, ya estaba latente en Ros de Olano desde la escritura de “La noche de máscaras”. Lo que cambia, con el paso de los años, es el asentamiento y la plena conciencia de un sistema narrativo. Sólo desde esta perspectiva podemos hablar de “una mutación en el arte literario de Ros de Olano”.¹² En esta conyuntura cobran relieve especial las palabras de Baquero Goyanes: “Tal vez, el autor, llevado de su gusto narrativo por los contrastes, cargó el acento de lo grotesco en los nuevos relatos que comenzó a publicar en 1868 en la *Revista de España*. Lo sentimental y aun patético siguen estando presentes, pero con mayor e intensificada presencia de esos elementos grotescos que pudieron determinar la sustitución de fantásticos por estrambóticos”.¹³

Así pues, en el sondeo de lo extravagante, lo irregular y sin orden o, lo que lo es lo mismo, en lo “estrambótico”, se sustancia una fórmula narrativa muy personal: fórmula y forma, en realidad, que tratan de dar cumplida respuesta a la irresoluble alternativa del pensamiento romántico. En esta respuesta, la conciencia del desencanto frente al ideal del romanticismo es tan manifiesta como manifiestos son los recursos expresivos que se entreveran en ella: actitud desrealizadora, deformación humorística de la realidad (ironía, absurdo, disparate

¹¹ Pedro Antonio Alarcón, “Prólogo” a Antonio Ros de Olano, *Poesías*, Imprenta y Fundición M. Tello, Madrid, 1886, p s. 30-31.

¹² Nos hacemos eco de la cuestión planteada por Baquero Goyanes: “ Se trata de un simple capri-cho terminológico, tras el que no hay ninguna novedad sustancial, o, por el contrario, esa sustitución de términos –estrambótico en vez de *fantástico*– define una mutación en el arte literario de Ros de Olano” (*El cuento español. Del romanticismo al realismo*, C.S.I.C., Madrid, 1992, pág. 45).

¹³ *Ibidem*, pág. 45.

y visión grotesca), mestizaje de formas y estilos en nombre siempre del sentimiento subjetivo. La presencia errática del “yo” pensante –ironizando, sobre todo, desde el autor al lector, desde el texto al contexto– lo abarca todo. Pero esta presencia abarcadora de lo inusual y extraño, lo raro y caprichoso, lo distinto y distante, es también, en sí misma, una búsqueda. Esa búsqueda se significa sincréticamente en lo que la voz autorial de Ros de Olano, en una de las múltiples digresiones de su novela *El doctor Lañuela*, denomina el “libro híbrido”, esto es: el cruce o la superposición narrativa de géneros dispares en un mismo texto, la conformación de historias, en definitiva, donde más que un plan previo o una estructura coherente lo que priva es el flujo sincero del sentimiento. Como se puede apreciar, muchos de estos planteamientos –con la indeterminación del género en su centro– no son sino ecos estético-literarios de la escritura romántica. Pero esto, siendo cierto, no deja de ser secundario. La clave distintiva de Ros de Olano no reside en el modelo de escritura que le sirve de soporte, sino en su reescritura y en la radicalidad con que construye un idelecto narrativo sin parangón entre sus contemporáneos.

Como hemos dicho anteriormente, esta reescritura parte esencialmente de la doblez de la ironía y, a partir de ella, de la práctica de un humor grotesco que aprovecha, en muchos casos, referentes narratológicos de la literatura fantástica y maravillosa; con la salvedad distintiva, nada aleatoria por otra parte, que en Ros de Olano una operación de tal calado lo es todo menos una caracterización mimética. El estatuto fantástico, pongamos por caso, dista de abordarse en su obra como un fin en sí mismo, siguiendo las convencionales reglas del género; por el contrario, se asume de manera indirecta, subsidiariamente, formando parte por lo común de una intencionalidad alegórica mucho más amplia –moral, social, estética o literaria– que excede cualquier efecto ominoso.¹⁴ Esta ominosidad, determinante en términos fantásticos del conflicto que genera la yuxtaposición problematizada de las esferas de lo natural y lo sobrenatural, se neutraliza en los relatos de Ros de Olano con la mediación irónica del humor, en primer término, y con la refundición sincrónica, en segundo término, de marcas exógenas de género o estilo procedentes de nuestros Siglos de Oro (novela picaresca, literatura barroca), muy especialmente de Cervantes y Quevedo. El resultado es la creación de un tipo de relato donde el valor de un centro do-

¹⁴ Es precisamente esta ausencia de ominosidad en los cuentos pretendidamente fantásticos de Ros de Olano la que lleva a David Roas a calificarlos como “pseudofantástico-grotescos” (*La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000, págs. 467 y ss. Tesis Doctoral inédita).

minante de la historia se pierde en múltiples meandros y voluntarios desenfoques periféricos. Este descentramiento cuaja en un relieve inusitado del pluri-tematismo, la complejidad constructiva y el fragmentarismo ficcional. En consecuencia, lo que diegéticamente promete un único foco de contemplación acaba escindiéndose en el relieve plástico de otros muchos focos inicialmente secundarios que, a la vista del conjunto, acaban teniendo tanta importancia como lo que se presumía su centro mismo.

No cabe duda que, en este proceso, el lenguaje o, mejor aún, su misma contemplación como referente, termina siendo obsesiva. Pero, con todo, sería una falacia analítica reducir la obra de Ros de Olano a la exclusiva preponderancia de su relieve lingüístico. Siendo este relieve ostentoso, con continuos reclamos metaficcionales asentados sobre todo en el juego lingüístico, la completa caracterización de su entramado sólo se entiende en una operación que, como la barroca, va “de lo aparente a lo profundo”.¹⁵ La autenticidad creadora de Ros de Olano no se explica sin ese paso adelante que trasciende el estricto relieve morfológico. Como ha escrito Emilio Orozco, la caracterización del estilo barroco es inseparable “de su fuerza de seducción sobre los sentidos y del poder de penetración en el espíritu. Porque la auténtica creación del Barroco llega esencialmente al espíritu, no por una inmediata y directa comunicación, ni menos aún por los medios y caminos de lo racional, sino impresionando sensorialmente, incluso asombrando y deslumbrando. Superficialidad, recargamiento ornamental y decorativismo, junto a profundidad, gravedad y trascendencia”.¹⁶ En esta tensión dual esencialmente barroca, atravesada de arriba a abajo por el humor y el relieve del lenguaje, construye Ros de Olano su concepción narrativa de lo “estrambótico”.¹⁷

1. Por su configuración estructural y por su factura estilística, pocos relatos de Ros de Olano representan mejor su singular propuesta creadora como “His-

¹⁵ Emilio Orozco, *Manierismo y barroco*, Cátedra, Madrid, 1975, pág. 21.

¹⁶ *Ibidem*, págs. 21-22.

¹⁷ Es más que plausible –lo que exigiría un estudio en profundidad– la correlación entre lo estrambótico y el esperpento de Valle Inclán. La visión estrambótica se hace extensible a otro escritor romántico, íntimo amigo de Ros de Olano: Miguel de los Santos Álvarez. En este sentido, Melchor Fernández Almagro recuerda que cuando Valle llega a Madrid es recomendado a Álvarez. Aquel encuentro distó de ser aleatorio: “Por la solemnidad y por el tono de burla con que solía hablar don Miguel de los Santos Álvarez percibí algo de lo que luego he llamado esperpento” (*vid.* Melchor Fernández Almagro, *Vida y literatura de Valle Inclán*, Taurus, Madrid, 1966, pág. 15).

toria verdadera ó cuento estrambótico, que da lo mismo”, fechado en 1857 y publicado en 1869 en la *Revista de España*. De los dos cuentos que Ros de Olano calificó como estrambóticos, es sin duda este relato maravilloso sobre la leyenda del hombre-peze el que con largueza presenta una mayor complejidad narrativa. Tanto el título como el epígrafe explicativo que le sigue son ya una buena muestra de la barroca compostura que va a adoptar el narrador, proclive siempre a la invectiva de los órdenes de la realidad, la paradoja, la exageración hiperbólica, el absurdo o el equívoco lingüístico. El epígrafe dice así:

Noticias incidentales acerca del Pesce Colá (Pez Nicolás).— Apuntes hechos á la aguada; manera propia para tratar los sucesos de un Peje. Su embajada de parte del Príncipe Pausasnó, y quién era éste.— Astucias de Miss Tintin, y quién era ésta.— Amor, traición, casamiento y muerte del héroe de esta veracísima historia, por donde se deduce claro, como el agua es clara, el origen de la frase con que solemos exclamar: “¡Vaya un Peje!”¹⁸

El origen del cuento, como se observa, se argumenta en nombre del motivo etiológico, en este caso la burlesca explicación del origen de la frase “¡Vaya un peje!”. Se trata de una característica común a los dos cuentos considerados por el autor como estrambóticos, puesto que también “Maese Cornelio Tácito” pretende explicar en su caso el origen del apellido de los Palomino de Pan-Corvo.¹⁹ Y aún cabría extender esta génesis narratológica a otros relatos de Ros de Olano, como el titulado “El maestro Malaguilla” (1879), sustentado en la explicación, también “estrambótica”, de la frase de invención como reclamo publicitario de un zapatero. En realidad nuestro autor se hace eco de un recurso no ajeno a los intereses narrativos del siglo XIX, sobre todo en lo tocante a la recreación jocosa de recursos formularios provenientes de los cuentecillos populares. Como subraya Baquero Goyanes, esta afección etiológica es especialmente visible en el patrimonio de los *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859) de Fernán Caballero, “muy frecuentemente identificados con un relato regocijante, casi un chiste o chascarrillo [...] Fernán se sirvió de fórmulas muy típicas del género. Una de ellas, utilizada en el siglo XVI por Timoneda en

¹⁸ “Historia verdadera...”, pág. 481.

¹⁹ El motivo etiológico en “Maese Cornelio Tácito” ha sido analizado por Julián Acebrón Ruiz, “De los nobiliarios medievales a los tratados heráldicos del siglo XIX. Mistificación y parodia en un cuento estrambótico de Ros de Olano”, en Jaume Pont (ed.), *Narrativa fantástica en el siglo XIX. (España e Hispanoamérica)*, Milenio, Lleida, 1997, págs. 145-156.

alguna de sus colecciones, es la de glosar, o explicar mediante un cuentecillo, algún refrán, dicho o frase hecha”.²⁰ Al margen de la motivación específica de una historia, este tipo de justificación etiológica, tan propicia a episodios de la novela picaresca, sirve también a Ros de Olano para múltiples digresiones metalingüísticas en sus relatos. Pero en “Historia verdadera” dicho motivo está muy lejos de ser una argumentación seguida por el autor al pie de la letra y, en rigor, “poco o nada tiene que ver con un relato de tipo popular y tradicional a que aludimos a propósito de Fernán Caballero”.²¹ Lo importante para Ros de Olano no es la explicación pormenorizada del motivo, sino el *excursus* de una recreación ficcional que adquiere valor por sí misma.

No le faltaba razón a Baquero Goyanes cuando decía de este cuento que en él “no cabe sacar más partido del lenguaje, exprimido y manejado con arte y gracia increíbles”.²² Ciertamente, la materia verbal llega a convertirse en muchos momentos en único referente del ingenio expresivo. Si ello se une a la caracterización irónica del humor como soporte metalingüístico de la descripción de lo inverosímil, ya tendremos configurada, en consunción con el relieve que adquiere la recreación de lo maravilloso, la intención fundamental del autor. Porque, en rigor, lo “maravilloso” preside desde un principio todo el tratamiento de personajes y *topoi* de “Historia verdadera”. El cronotopos –tiempo inteterminado; espacio (isla) situado en regiones hiperbóreas; seres, flora y fauna maravillosos– responde a la ficcionalización de una realidad que sobrepasa la naturaleza de nuestro mundo. Su único asentamiento es el terreno de la fantasía que, fiel a la más estricta inverosimilitud, crea un mundo de naturaleza distinta a la normal o conocida. A ello contribuye eficazmente la creación libre de una peripecia disparatada, únicamente regida por el impulso de la hipérbole y el juego, aspectos consustanciales a la factura de lo estrambótico.

[Comienza “Historia verdadera” con la llegada del “peje” Nicolao a una misteriosa isla, enviado como correo por el bárbaro Pausasno, Emperador de la Bruma y Príncipe de las Regiones Hiperbóreas. La Embajada del hombre-peje tiene como misión, en nombre de su señor, demandar en nupcias a Miss Tintin, hermana del Gobernador de la isla, para lo cual le hace ofrenda como joya nupcial del “cuerno” sagrado. Adornan a Miss Tintin extrañas cualidades en el

²⁰ M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, págs. 17-18.

²¹ *Ibidem*, pág. 47.

²² M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, C.S.I.C., Madrid, 1949, pág. 456.

“orden de la sensibilidad” y poderes mágicos con los que trueca el objeto de la misión. Al sonido del cuerno, convenientemente soplado por la hechicera Miss Tintín, “sintió el peje que la presunta princesa le sorbía los sesos, y quedóse bobamente enamorado de ella”,²³ al tiempo que “el Gobernador, que muy ajeno a todo lo que sucedía estaba sentado a oscuras en un rincón de su castillo haciendo calceta (...) tiró el trapo y diciendo 'ahí queda eso', echó á correr hasta ahogarse en el mar”.²⁴

La isla queda sin autoridad y, “como no regía la ley sálica, recayó su gobierno en Miss Tintín”,²⁵ quien firmemente decidida a tener “sucesión anfibia” hechiza con tal fin al peje Nicolao como antes había hecho lo propio con el príncipe Pausasnó:

Bien sabéis que la hermana del Gobernador era hechicera, aunque se lo tenía callado; pues sé yo además que cuando su padre, el Capitan Fiera-Rosca, murió riñendo un duelo singular con cierto gigante de hielo, que por cierto mató al bravo Capitan de golpe de abalancha, disparada con honda de tramontana; sé yo, repito, que ella, como buena hija, recogió la placa de la Orden del Témpano y las botas de su padre, nada ménos que á diez leguas de distancia del campo de combate. Y sé también que estas dos prendas son los únicos restos del equipaje perteneciente al Capitan Fiera-Rosca, que volvieron á tierra sin que del cuerpo haya caido ni pizca hasta la fecha.²⁶

Para celebrar el evento nupcial son convocados todos los habitantes y espíritus de la isla: focas, brujas, duendes, fuegos fatuos, gnomos, zánganos... La fiesta, con Miss Tintin llevando la batuta, se inicia con un enfervorizado espectáculo musical donde gnomos y brujas encadenan seguidillas, las focas cantan a coro el silabario y los amantes danzan “al son de cierta bruja gallega”, tocada a manera de gaita por un zángano paisano suyo. Acto seguido y en el momento culminante de la fiesta, el peje Nicolao, preso de amor y “sintiéndose fascinado, pidió a gritos á su consorte que lo guiara pronto, pronto, al tálamo de Himeneo. / Era este tálamo copia, suma, variedad conjunta, de todas las flores

²³ *Ibidem*, pág. 486.

²⁴ *Ibidem*, pág. 486.

²⁵ *Ibidem*, pág. 486. La alusión a la sucesión de Fernando VII en la persona de su hija Isabel II es evidente. Esos guiños cómplices al lector son constantes en la narrativa de Ros de Olano.

²⁶ *Ibidem*, pág. 488.

de la naturaleza hacinadas con ósculos y tejidas con lazos de rocío por las hadas de la Isla”.²⁷ La hechicera Miss Tintín accede al deseo de su amante atrayendo hacia sí el tálamo, de tal suerte que “la noble doncella, al verse amenazada de impúdico contacto, miró á sus botas, y toda la dignidad de su heróico padre se agolpó á su espíritu, momentos ántes debilitado por el sexo”,²⁸ yendo a propinar un sonoro cachete a su enamorado peje. Pero la fuerza absorbente del amor es ya irresistible:

Miss Tintin era el cielo del Peje, las flores el cielo de los céfiros. Pero cuando el tálamo aéreo arrebató en sus círculos de ambiente á los amantes para sumergirlos en un piélagó sútil, en un mar impalpable de deleites; el Peje, el habitante atlético de las aguas gruesas y salobres, sintió que se asfixiaba por instantes, y, sin más pararse en amores, pegó un recio coleta-zo, y botó afuera lo mismo que un atun recién pescado.²⁹

Entonces Miss Tintin, arrastrada “por el orgullo insujetable de su amor há-cia el peje, sintió que su sér se disolvía, ó, mejor dicho, sintió que se trasforma-ba, absorbida por su elemento primitivo”, en “fuente de lágrimas”, en “río de llanto”, en aguas donde su amado pez nadaba con deleite. En tanto, “los espíri-tus hiperbóreos andaban expatriados sin tener donde albergarse á su gusto”³⁰ y el bárbaro Pausasnó, sediento de venganza, se perdía en una desesperada bús-queda por el Polo Ártico].

Como puede apreciarse por la materia vertida en el asunto, la fabulación li-teraria de “Historia verdadera” parte del aprovechamiento consciente del moti-vo legendario y maravilloso tradicional. Sin embargo, la opción de Ros de Olano, lejos de plegarse a su reflejo mimético, opta abiertamente por la recrea-ción libre del modelo. Y mucho más aún: ese modelo legendario y maravilloso pretende servir, en función de su literaturización, para conformar un punto de vista irónico del narrador y para configurar, al tiempo, una dinámica narrativa que únicamente se rige por la tensión creada al arrimo del lenguaje. De ahí que, en líneas generales, aun cuando la diégesis nodal mantenga la peripecia amoro-sa entre el hombre-peiz y la princesa, algunos de sus pasajes (v.gr. la fiesta de los espíritus, la fábula oriental de “la princesa y el buso”, la descripción de los

²⁷ *Ibidem*, pág. 491.

²⁸ *Ibidem*, pág. 493.

²⁹ *Ibidem*, págs. 497-498.

³⁰ *Ibidem*, pág. 500.

jardines y del tálamo de Himeneo), están tan descompensados estructuralmente que adquieren, por su sobredimensión, cierta autonomía.

Así pues, parece obvio que para Ros de Olano lo esencial es la creación libre de un cuento literario –la reelaboración irónica y humorística, hiperbólica en muchos casos como veremos– sobre la base del modelo o de las funciones de los motivos legendarios y maravillosos.³¹ Las funciones tópicas del modelo básico, con su lógica específica, ya no son estrictas convenciones de reconocimiento que permiten al lector desentrañar lo previsible dentro de un género. El autor ha trastocado tanto este sustrato convencional, en favor de su particular ingenio literario, que la única forma de acceder a “Historia verdadera” descansa en el lenguaje y, por extensión, en las estrategias de reconversión, de reelaboración, del modelo. Un modelo –no lo olvidemos– sobre cuya inverosimilitud el autor bromea y pone en guardia al lector constantemente. De este modo, el marco “extraordinario” se convierte en pretexto o recreación pseudomitológica; el énfasis sentimental en abocamiento hacia el disparate; el canto sublime en opereta bufa. Se trata de operaciones libres e inventadas de nuevo cuño. No otra es la intencionalidad creacional a la que responden personajes como el bárbaro Pausasnó, príncipe de las Regiones Hiperbóreas, engendro adscrito al ámbito ficcional de la gigantomaquia, como el peje Nicolao y los espíritus de la isla lo son del bestiario maravilloso. Incluso Miss Tintin, más humanizada, no escapa en su papel de hechicera a la sobredimensión mágica y maravillosa. En todos los casos, el punto de vista humorístico del narrador –omnipresente en el plano de la digresión– subvierte el préstamo de otros géneros a fin de reconvertirlo en idelecto artístico. A este fin remiten también algunos de los motivos objetuales y escenográficos. Todos ellos pasan por el tamiz de la estilización humorística de Ros de Olano: el tema polar, la Isla como símbolo del elíseo ultramarino, la neblina, el objeto con poder mágico (el cuerno Gjallar de las leyendas célticas y germánicas), el amor letal (la música que induce a la pérdida de la voluntad o al sueño), la escenas de gigantomaquia.³² Se trata de temas o

³¹ En este sentido, véase Montserrat Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, C.S.I.C., Departamento de Antropología de España y América, Madrid, 1997.

³² Véase Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, F.C.E., México, 1983, págs. 86-87. Este libro incluye un apéndice con el excelente estudio de Rosa M. Lida de Malkiel: “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”, *op. cit.*, pág. 371-450.

referentes ficcionales de polisemia continuada en el marco de la narrativa del siglo XIX.³³

2. Para pergeñar tan extraña historia y establecer la urdimbre intemporal de lo maravilloso, Ros de Olano introduce la fábula con un exordio autorial irónico en el que no escatima al lector las bases documentales que fundaron las leyendas del hombre-pezu: “desde los solemnísimos paganos Plinio, Eliano y Pausánias hasta el Reverendo Padre Feijóo, y desde los Tritones y las Neréidas (especies que si ya no existen, no será por efecto del diluvio)... desde la Neréidas y los Tritones hasta el Peje Francisco de la Vega, engendro raro de un patán y de una patana de Liérganes, vayan ustedes contando”.³⁴ La escueta noticia histórico-legendaria termina aquí. Con todo, no es aventurado fijar los hitos textuales de dichos testimonios: la *Historia natural*, de Plinio; *Panegéresis de Grecia*, de Pausanias; *De la naturaleza de los animales* e *Historia varia*, ambas de Eliano; y, por fin, la clave textual concreta e inmediata de la que Ros de Olano extrae el hilo legendario de su cuento: “Examen filosófico de un peregrino suceso de estos tiempos (el anfibio de Liérganes)”, discurso del *Teatro Crí-*

³³ Sobre el tema polar en el romanticismo español, véase M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, págs. 245-246. Baquero subraya, como ejemplo característico, la presencia del tema polar en la obra inicial de Alarcón –amigo personal de Ros de Olano y, con el tiempo, prologuista de la obra en verso de éste (*Poesías*, Madrid, 1886)–, muy relevante en relatos como *El final de Norma*, *El año en Spitzberg* y *Los ojos negros*: “Esta obsesión por los temas polares fue uno de los más característicos de la producción juvenil de Alarcón. Recuérdese el caso de *El final de Norma*, escrito a los diecisiete o dieciocho años, cuando el autor sólo conocía del mundo y de los hombres lo que había aprendido en los libros, y cuya acción transcurre principalmente en las regiones boreales” (*op. cit.*, pág. 225). Baquero cita a continuación unas palabras de Emilia Pardo Bazán que resultan para nuestros intereses especialmente significativas como caracterización de lo que la escritora, a propósito de la obra primeriza de Alarcón, llamaba la *mascarada polar*: “Una Escandinavia descabellada y estrambótica (*sic*), sin pies ni cabeza, digna de la España de Dumas, señoreó la fantasía de Alarcón, y le dictó (amén de *El final de Norma*) dos narraciones tituladas *El año en Spitzberg* y *Los ojos negros*. En la primera puede notarse un lujo de descripción colorista que nadie superó después, y que ya quisiera para sus escenas boreales Julio Verne o para sus novelas cosmogónicas Flammarion. [...] En *Los ojos negros* faltan estas galas descriptivas y queda sólo una fantasía artística que en realidad podríamos llamar, un puro disparate” (*Nuevo Teatro crítico*, n° 10 y ss., 1891; citado por M. Baquero Goyanes, *op. cit.*, pág. 226).

³⁴ “Historia verdadera...”, pág. 482.

tico de Fray Benito Jerónimo Feijóo³⁵ que sigue en lo esencial –aunque Ros de Olano no cita esta fuente– a Pedro Mexía en su *Silva de varia lección*.³⁶

Ambas tradiciones, la remota y la próxima, sirven a Ros de Olano para la justificación de su historia, desde una doble perspectiva –tamizada siempre con la estratagema distanciadora de la ironía– que abraza, respectivamente, la erudición histórica y la leyenda popular. Allí donde termina el discurso de Feijóo sobre el anfibio de Liérganes, hombre-pezu visto según el vulgo el año de 1679 en el mar de Cádiz después de desaparecer en la ría de Bilbao cinco años antes, comienza el relato literario de Ros de Olano, con claros visos instauradores de una verosimilitud poética que sobrepasa, en función de su recreación literaria, la *autoritas* de los antiguos. Con ello nuestro escritor adopta una postura bien distinta de la de Feijóo, quien “con el pretexto de desterrar los errores del vulgo [...] creyó que se podía erradicar la superstición desde una celda conventual (era benedictino, como el inefable Dom Calvet)”.³⁷ No es ésta, por supuesto, la intención de Ros de Olano, claramente decantado hacia un híbrido poético de creación libre que está por encima tanto de la mera invalidación de los estereotipos maravillosos como de las reticencias raciopositivistas de los historiadores:

...son estos hombres [los historiadores], siempre graves, constantes detestadores de mis ex-compañeros los poetas; y como los poetas les enseñen que los ríos y los lagos y los mares no son sino palacios de cristal, basta y

³⁵ P. Fray Benito Jerónimo Feijóo, *Obras escogidas*, B.A.E., Madrid, LVI, págs. 326 y ss.

³⁶ Pedro Mexía, “Del admirable nadar de un hombre, de do parece que tuvo origen la fábula, que el pueblo cuenta, del pece Nicolao. Tráense otras algunas historias de grandes nadadores, y cómo solía, en tiempo antiguo, ser estimada esta habilidad” (capítulo XXIII) y “De los tritones y nereydas, que llaman hombres marinos; si es verdad que los ay, y dello algunos casos notables” (capítulo XXIV), en *Silva de varia lección*, edición de Antonio Castro, Cátedra, Madrid, 1989, 2 volúmenes, págs. 369-373 y 374-377 (vol. I). Como anota Antonio Castro, también Don Quijote hace una breve referencia al pece Nicolao (o pez Nicolás o Colán) en uno de sus elogios de la caballería andante (2ª parte, capítulo XVIII). Como principales difusores del origen de la leyenda del pez Nicolao, Pedro Mexía señala en *Silva de varia lección* (pág. 370) a Joviano Pontano (1426-1503) y Alexandro de Alexandro (1461-1523).

³⁷ Luis Alberto de Cuenca, “La literatura fantástica española en el siglo XVIII”, en AA. VV., *Literatura fantástica*, Siruela, Madrid, 1985, pág. 61.

sobra para que los historiadores se hayan repropiado y no sigan ni persigan diligentes ni paso á paso por entre las aguas á los peces humanos.³⁸

De las numerosas rarezas anfibiaas con que Feijóo glosa comparativamente el fenómeno de Liérganes destaca el caso –siguiendo a Pedro Mexía y su pece Nicolao– “de aquel siciliano, llamado vulgarmente de los suyos 'pesce Colá', esto es el pez 'Nicolao' [...] nacido de padres humildes en la ciudad de Catania, por inclinación se dió mucho desde niño al ejercicio del nadar [...] Deidad del piélago le creería la gentilica superstición”. Convertido en correo marítimo de aquellas aguas, el rey Federico de Nápoles y Sicilia, con ánimos de probar las habilidades de Nicolao, le tentó con copas de oro y una bolsa de monedas arrojadas al mar, y “fue para no volver jamás, ni muerto ni vivo”.³⁹ Así pues, en la suspensión temporal de esta leyenda retoma Ros de Olano los difusos perfiles que hacen revivir al pez Nicolao en su “Historia verdadera”. Vemos ahora emerger al hombre-pece en las frías aguas de los mares del norte, convertido en correo nupcial de su señor. Pero como hemos visto en nuestra síntesis diegética, amor y encantamientos mágicos terminarán con el objeto de la embajada. El idilio imposible entre Miss Tintin y Nicolao culmina con la metamorfosis total de la dama en un mar de lágrimas, acuático elemento donde el enamorado pez “se bañaba, se torcia, se hundía y retorcia, gozándose en la purísima fuente”.⁴⁰

Hasta aquí llega el sustrato legendario y su aprovechamiento narrativo como motivo literario de ficción, aspectos que, justo es reconocerlo, para la configuración estrambótica del relato tienen una importancia más bien secundaria. Porque, como decíamos, lo que define esencialmente lo estrambótico es, desde el humorismo irónico, la figura obsesiva de la *hipérbole* como mecanismo desrealizador y deformador del “afuera” del mundo. Todo en “Historia verdadera” destila esa gran paradoja del mundo visible que restalla en un teatro goyesco rebosante de “capricho”, humor y caricatura. No en vano, el mismo título

³⁸ “Historia verdadera...”, págs. 482-483. Ros de Olano ironiza aquí sobre la falsa aporía “verdad histórica *versus* verosimilitud poética” (véase Leonardo Romero Tobar, *Panorama crítico del romanticismo español*, Castalia, Madrid, 1994, pág. 376).

El discurso de Pedro Mexía en “Del admirable nadar...” empieza con similar recurso formulario: “Muchos sabios aconsejan que no cuente hombre las cosas de admiración, porque, por la mayor parte, se duda de la verdad de ellas; pero quando, de lo que se dize, [se] dan testigos de autoridad, sin peligro puede hombre dezir lo que ellos cuentan” (*op. cit.*, cap. XXIII, pág. 369).

³⁹ P. Fray Benito Jerónimo Feijóo, *op. cit.*, págs. 328-329.

⁴⁰ “Historia verdadera...”, pág. 500.

del cuento bien pudiera ser un eco de las *Historias verdaderas* de Luciano, quien satiriza en esta obra la idea entera de la isla dichosa.⁴¹ La farsa o el aquelarre grotesco es el “afuera” del mundo; sólo el narrador, observador privilegiado de los desdibujados vínculos entre realidad y ficción, verdad y verosimilitud, se permite en sus digresiones –medio en serio medio en broma– el don de la ironía.

3. Como hemos apuntado anteriormente, ninguno de los acontecimientos de “Historia verdadera” escapan a la caracterización de lo sobrenatural maravilloso. La leyes de la naturaleza que rigen sus coordenadas espaciales y temporales, sus personajes y acciones, desafían cualquier explicación racional. Tamaño desafío tiene su traducción explícita en el quehacer lingüístico y en la factura estilística de Ros de Olano: voz intercambiable narrador-autor y excursu digresivo constante; caracterizaciones de relieve plástico cercano al mundo de los sueños; continuos juegos metalingüísticos sustentados en falacias o equívocos silogísticos (“Miss Tintin era la isla, y la isla era el mar; porque el mar puso la isla, como una gallina pone un huevo”)⁴² o calambures; predicaciones absurdas, paradojas, antítesis, disparates y claves humorísticas en forma de *captatio* del lector:

Aquel que crea que Miss Tintin era inglesa caera en un error. [...] A mas de que si todo lo que empieza por llamarse mis fuese necesariamente anglo-sajon, no hubiera gato que no fuese Inglés y no habría Español que se atreviera á decir de sus narices mis narices, por temor de declararlas ajenas y extranjeras.⁴³

Los juegos neológicos de palabras y las alusiones metalingüísticas (“pues desde entónces, hasta entónces y en medio, y por los lados de los dos entónces, han existido muchos peces humanos de ámbos sexos”;⁴⁴ o bien: “Estos cachetes

⁴¹ Véase Howard R. Patch, *op. cit.*, págs. 27-28. En el relato de Ros de Olano “se recuerdan sin esfuerzo antiguas relaciones de viajes apócrifos a países apenas conocidos o a tierras enteramente fabulosas que llegaron a constituir un género, la ‘Isla Afortunada’ de Iámbulo; el libro de Hecateo de Abdera sobre las costumbres de los Hiperbóreos, y otras varias expediciones imaginarias, de las cuales fue chistosa parodia la *Historia verdadera*, de Luciano” (Juan Antonio López Delgado, *El general Ros de Olano. Ensayo biográfico, bibliográfico y crítico*, II, Talleres de Grapesán, Murcia, 1997, pág. 137).

⁴² “Historia verdadera...”, pág. 484.

⁴³ *Ibidem*, pág. 484.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 482.

no ofenden a los amantes, y son signos ortográficos que marcan pausa y añaden sentido a la locución de amor”⁴⁵), como hemos visto frecuentemente sazonados por dislates homonímicos y equívocos, nos acercan, afección constante del estilo de Ros de Olano, a una expresividad decididamente neobarroca. El plano de la enunciación no solamente sustenta al relato, sino que se identifica con la historia misma. Signo y referente se confunden. Esta expresividad se traslada a la propia estructura y sintaxis del cuento, impulsadas por la pérdida de la unidad espacio-temporal –pérdida nada extraña, por otra parte, en un cuento sustentado en lo maravilloso–, la complejidad de materiales y la carencia de argumento. La leve anécdota del cuento aparece y desaparece a impulsos de una esenografía cuyo manierismo, como hemos anteriormente notado, se sustancia en el emborronamiento de la idea central, que se desplaza hacia motivos múltiples y secundarios. La implementación léxica crea un tramado lingüístico cuasi-floral, pleno de volutas y follajes yuxtapuestos en correlaciones asindéticas, iteraciones, paralelismos o contrastes: “Un eco nunca oído, lleno, estentóreo, trascendente, ancho, largo, profundo, estremecía en tanto los aires, la tierra y el mar”.⁴⁶ En muchos de estos casos, la intencionalidad paródica ocupa un lugar central. Como en el siguiente pasaje, donde la correlación de sintagmas epítéticos disecciona irónicamente los mimetismos léxicos del sentimentalismo romántico y de la pastoral neoclásica. Las imágenes grotescas, arracimadas, se suceden una tras otra:

Ella, para este fin, había agitado con el compas de la danza los músculos de su amante; ella le había saturado los nervios del flúido de la armonía; incendiada su sangre con el cosquilloso contacto de la titilante punta de la caliente yema de sus turgentes dedos...

.....

Miss Tintin se sonrió en señal de gracioso asentimiento.

Salomon diría que la esposa, al sonreír propicia, desató una manada de ovejas trasquiladas; pero sea dicho con respeto del sabio poeta, hijo del Rey Pastor, á mí me parece que la boca de Miss Tintin era menos bucólica; y así digo tan sólo que Miss Tintin, al dar el *sí*, mostró unos dientecitos más blancos que los llamados ebúrneos: y no necesito asegurar que

⁴⁵ *Ibidem*, pág. 493.

⁴⁶ *Ibidem*, pág. 486.

mucho más menudos que ovejas recién paridas, recién lavadas y recién trasquiladas.

Repito, pues, que se sonrió la prometida esposa con regalada brisa por todos los horizontes de sus mimosos labios; y añadido que se entreabrieron estos labios al impulso del *sí* amorio, como cuando aparta la aurora voluptuosa unas nubecillas de carmín, y vierte aljófares que se bebe el sol.⁴⁷

La cualidad contrastiva del discurso es tan manifiesta como manifiestos son los giros abruptos que se generan en nombre del mestizaje de lo sublime y lo grotesco. Un ejemplo de ello lo tenemos en la “sublime” descripción de la noche y la aurora que precede a la transformación última de los amantes. En ella destaca –como ha señalado Baquero Goyanes– la romántica exaltación de la noche, “identificada con sueño, amor, pena y poesía”, y la concentración de un lenguaje tendente a “una especie de aforismos o definiciones poéticas”⁴⁸ que nos acercan al epigrama lírico:

La noche, velando el mundo externo, hace que el alma humana propenda á la concentración.

La noche es íntima, y por eso es sueño, amor, pena, poesía.

El día es, á diferencia de la noche, la resultancia de la objetividad universal en que nos sumamos todos con todo, á costa de nuestro sér íntimo; así es que el amor se difunde, la pena se distrae, el sueño se disipa, y la poesía apenas siente.

.....

La aurora serena despertaba á la tierra perezosa.

.....

Los flúidos y vapores se liquidan volviendo a su origen.

Los líquidos se compactan y surgen de la fuente de vida con formas denominadas.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 492-493.

⁴⁸ M. Baquero Goyanes, *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, pág. 50.

Las formas retroceden, vuelven y se funden en su fuente original.⁴⁹

Esta reverberación morfológica o léxica se trasunta en desviaciones gramaticales (“pejas”, “pescadas”, “patana”⁵⁰) y cosificaciones (una bruja, a la que se denominará “cosa hinchada”, será tocada como una “gaita”⁵¹), asociaciones semánticas disparatadas (“eruditos esquimales”, “investigadores someros”⁵²) y encadenamientos sorprendentes (“Señoras. Si por no herir la susceptibilidad de ustedes, me abstengo de tratarlas de tú, tampoco, para captarme indulgencia anticipada, las llamaré pias.”⁵³). Sorpresa verbal y sorpresa anecdótica forman parte de un mismo e indisoluble proceso.

Personajes, acción, atmósfera y marco constituyen elementos narrativos sólo justificables desde la óptica de una naturaleza trascendida y de un cronotopos que no reconoce los límites de la razón. Las continuas metamorfosis de seres y objetos abarcan lo maravilloso en términos exóticos, hiperbólicos o instrumentales, con extraordinarios trueques que desafían los órdenes de la naturaleza física. El fatal extravío ártico de Pausasnó, en el que se insertan referentes literarios que apelan al relato de viajes, al manuscrito encontrado y a Edgar Allan Poe, es una muestra impagable del estilo hiperbólico de Ros de Olano. De nuevo, la mezcla de lo sublime y lo grotesco pone de relieve uno de los elementos distintivos de lo “estrambótico” en Ros de Olano:

Allí, según refiere Franklin en unos manuscritos, hallados dentro de una botella que fué de Jerez seco, aquel intrépido navegante lo vió á gran distancia pegando berridos en la siniestra soledad del Polo, donde está hoy recogida en pliegues inmensurables la sábana mortuoria (mitad justa del

⁴⁹ “Historia verdadera...”, págs. 498-499. “Esta romántica exaltación de la noche —añade Baquero—, identificada con el ‘sueño, amor, pena y poesía’ ¿no podría relacionarse aunque sea en una variante sentimental y grotesca, con la que tan característica es de la versión wagneriana del ya citado tema de *Tristán e Iseo*?” (*op. cit.*, pág. 50). Cabe precisar, de todos modos, que el motivo es un lugar común en el romanticismo. El referente concreto de *Tristán e Iseo*, de Wagner, escapa en un principio a la cronología, puesto que esta ópera fue estrenada en Munich el 10 de junio de 1865 y el cuento de Ros de Olano está fechado en 1857. Pero como éste no fue publicado hasta 1869, el autor pudo revisar antes de su publicación la versión inicial.

⁵⁰ *Ibidem*, pág. 482.

⁵¹ *Ibidem*, págs. 490-491.

⁵² *Ibidem*, pág. 483.

⁵³ *Ibidem*, pág. 481.

sudario del orbe), para cuando llegue una noche, que vendrá sin que aparezca día sucesivo.

Soledad pavorosa, que sólo es semejante á otras dos soledades... A la del corazón sin amor y á la soledad del Polo Antártico, donde como en el Arctico se pliega; y de donde se desplegará la otra mitad del sudario para el cadáver del mundo.⁵⁴

Pero quizá la escena que mejor ilustra esta dimensión narrativa sea la fiesta en la playa en honor del Peje Nicolao, decisivo “crescendo” coral que acompaña el encantamiento del hombre-pepe a manos de la hechicera Miss Tintin y que precede la entrada de los amantes en el tálamo de Himeneo. La caracterización de la ceremonia lúdico-musical, con Miss Tintin como directora de sus acólitos oficiantes –retahila de espíritus comparsas estilizada en caricatura barroca (ecos, fuegos fatuos, brujas, duendes, gnomos, zánganos y focas)–, alcanza el más alto nivel expresionista de la cosmovisión grotesca de Ros de Olano. En este movimiento coral del espectáculo, las focas recitan el silabario, los gnomos gruñen “á la manera de gorrinillos sin madre”⁵⁵ y las brujas, en una caracterización digna de Quevedo, hacen oficio de improvisadas gaitas. Un ritual expresivo que a Baquero Goyanes le parecía, con razón, una “especie de grotesca Walpurgis que de nuevo recuerda a Quevedo”, las “fantasías de Goya” y “los cuadros del Bosco”.⁵⁶ He aquí el pasaje de la bruja-gaita:

La danza prima fué ejecutada por los amantes al son de cierta bruja gallega, tocada por un zángano paisano suyo.

Estaba éste muy diestro en inflarla por un solo lado, para desincharla por varios otros al sobrazo.

Tenía, pues, el tañedor terciada la bruja como gaita, y embutía vientos a ella á revienta-carrillos, para con tiento írselos luego sacando al pormenor por los registros.

⁵⁴ *Ibidem*, págs. 500-501.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 490.

⁵⁶ M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX*, pág. 455, y *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, pág. 49.

La bruja soltaba el aire en todos los tonos del diapasón; y á pesar de que el zángano le pedía mucho, siempre estuvo llena como odre del Dios Eolo, y nunca pareció ser bruja, sino hinchazón de cosa.

Concluida la danza, soltó el músico la cosa hinchada, y quedóse la tal cosa en el suelo, expeliendo gemidos lastimeros, que enflaquecían á medida que iba perdiendo volúmen y recobraba formas conocidas.

Por largo rato la bruja gaita no bullía pié ni mano: dijérase al verla que se desperezaba tras un letargo; y era que se estaba vertiendo hasta quedar vacía. Después púsose en pié y se mostró en menor escala, tal como era, aunque de cuerpo entero.

Y sabiendo que había sido mujer, nadie pensara que le cupiese tanto; porque era esmirriada; bruja entre brujas, cuartago de diablos, cabalgadura sin fondo y de poca subida, aunque muy escabrosa.⁵⁷

Como veremos más adelante, toda la fiesta de los espíritus caricaturiza grotescamente las innovaciones operísticas y, de forma explícita, “la revolución actual en el arte del contrapunto”.⁵⁸ Los efectos paródicos se extienden asimismo a la caracterización de Miss Tintin, ambigua encarnación de una mujer que se debate entre espiritualismo y pragmatismo. Esta contrafactura le sirve a Ros de Olano para ironizar sobre la tópica sentimentalidad romántica:

La hermana del Gobernador era hermosa per no perfecta en el orden de la sensibilidad; porque le faltaba el susto, el desmayo, el ay-ay-ay y el no más por Dios.

En cambio causaba la admiración de cuantos la conocían; así por cierta virilidad y noble fiereza que trasporaba en ella á pesar de su belleza femenil, como porque tenía una propiedad singular: nunca había dicho una mentita; y la adornaba otra, más singular si cabe, que la de no decir embustes; soplabá y sorbía á un tiempo mismo.

¡Oh! esto último le auguraba á la doncella grandes ventajas en el porvenir, porque a la vez podía dar y tomar un beso, sin que pudieran achacarle la desenvoltura de ser parte activa en un caso en que, si tomar es igual á dar en sus resultados sensibles; dar y tomar á un tiempo, es uno más uno;

⁵⁷ “Historia verdadera...”, págs. 490-491.

⁵⁸ *Ibidem*, pág. 489.

aritméticamente igual a dos. Podía pues tomar ó tomarse dos besos en uno, contra todo principio, excepto el de la modestia.⁵⁹

Una y otra vez, desde las formas más diversas, Ros de Olano hace patente la disfunción entre la verdadera realidad y la realidad de las apariencias, la distancia, en suma, entre “el ser” y “el querer ser”. Es precisamente este movimiento de contradicción el que enmarca el significado alegórico de “Historia verdadera”. La imposible conjunción sexual entre el peje Nicolao y Miss Tintin –doblamiento entre sueño y realidad, espíritu y materia, tierra y agua, mundo y submundo– no es sino la pura manifestación de un eros incapaz de fundir los contrarios en unidad esencial. Preocupado a lo largo de toda su obra por la idea de una armonía cósmica susceptible de traducir la convergencia entre sentimientos y naturaleza física, Ros de Olano hace aquí retornar la raíz primigenia del amor a su principio natural, el *aqua genitrix*, en la que según el Génesis se armoniza el caos y donde lo anímico y lo corporal son parte indivisa de un mismo proceso. El poder de las lágrimas, signo físico del dolor anímico y espiritualización de la sentimentalidad romántica, se transforma, como en el mito de Apolo y Dafne, en alimento perpetuo del vestigio amoroso. Una representación similar a la de Ros de Olano la encontramos en el antecedente de *Undine* de F. La Motte-Fouqué,⁶⁰ narración que plantea la quiebra sentimental de una sirena de mar que vive y ama como mujer, y donde, como en “Historia verdadera”, la perennidad amorosa de los amantes Ondina y Uldibrando solo es posible con la desaparición y transformación de uno de ellos en riachuelo alimentado por la fuente inagotable de las lágrimas del otro. En idéntica concordancia termina “Historia verdadera”:

Ellos se sepultaron en su amor; su amor se sepultó en el alma de Miss Tintin, y el alma en el agua viva en que se bañaba el Peje Nicolao; porque

⁵⁹ *Ibidem*, pág. 484.

⁶⁰ “La figura de Ondina, según el propio Fouqué, se la sugirió la obra de Paracelso titulada *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et caeteris spiritibus*. Paracelso supone que, junto a los hombres, conviven unos seres entre espíritu y hombre, criaturas elementales que, por su forma, se parecen al hombre y a la mujer pero que carecen de alma y son inmortales e insensibles a la pasión y al dolor. Ondina, espíritu elemental, podrá devenir humana si se une a a un hombre mortal en matrimonio” (Antoni Mari, *op. cit.*, pág. 241).

aquella purísima linfa era la sensación, el amor, la vida, el alma: el sér completo de la esposa, como fuente de todo sér.⁶¹

La última transformación en la muerte pone en evidencia la imposibilidad de conciliación entre mundo y submundo, entre realidad y mito. No hay transferencia posible entre el espíritu elemental de Nicolao y la naturaleza humana de Miss Tintin, a no ser la vuelta al caos primordial. El amor humano, y con él la estrategia de su epitome –el matrimonio y su alegoría del tálamo de Himeneo–, se muestra insuficiente.

Al igual que en otro de los relatos más significativos de Ros de Olano, “La noche de máscaras”,⁶² en esta dimensión alegórica las alusiones musicales juegan un papel fundamental. Por lo común apuntan a un plano traslaticio de orden simbólico. Este es el caso de la gradación tonal del discurso o del movimiento climático y anticlimático de la narración, que transcurre en paralelo con el crescendo y disminuyendo coral de la fiesta de los espíritus. Asimismo, la búsqueda alternancia entre prosa y verso o el paso de la tercera persona a la primera persona provocan un fuerte contraste entre la palabra “hablada” del narrador y la palabra de los personajes, que toma por vía poética la apariencia de una palabra “cantada”. El sentimiento poético puro, y el amor con él, se asocian a la música, a su poder trascendente y a su misteriosa resonancia como “fuente” de encantamiento. Su disfunción irónica, por lo tanto, no puede ir asociada a otro contexto que no sea el musical. Cuando Miss Tintin sopla el cuerno que el bárbaro Pausasnó le envía como presente nupcial, el peje Nicolao se enamora sin remisión:

El Peje continuaba embobado, y nadie hasta entónces hubiera presumido ni remotamente que Miss Tintin fuese hechicera; pero ella se lo tenía sabido; y fiada en esto, sólo aguardaba ocasión favorable para llenar su vanidad de despreciar un poderoso, junto á su gusto de elegir marido.⁶³

Como hemos dicho, uno de los momentos culminantes de la ceremonia musical reside, sin duda, en el espectáculo de los espíritus comparsas y de la estrafalaria masa coral, comparada grotescamente por el narrador “con la obertura

⁶¹ “Historia verdadera...”, pág. 500.

⁶² Véase nuestro artículo “Genero fantástico y grotesco romántico en *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano”, en Rosa de Diego y Lydia Vázquez (eds.), *De lo grotesco*, Universidad del País Vasco-Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, 1996, págs. 119-126.

⁶³ *Ibidem*, pág. 486.

de una ópera prorrumplida en el gran Teatro francés, con instrumentación de Verdi y argumento descompuesto de las composiciones de Shakespeare”.⁶⁴ ¿Es ésta una alusión a *El sueño de una noche de verano*? En cualquier caso, esta escena calificada irónicamente de “obertura” cumple funciones de tal, por cuanto preludia y resume la actuación del coro de espíritus y focas bajo la batuta de Miss Tintin. Describiendo el canto en clave de humor paródico, Ros de Olano nos introduce en un espectáculo que preludia el nacimiento de la música merced a la armonía de los contrarios:

Era espectáculo de fiesta, manifestación de poderío, ostentación de gloria que, como todo principio, debía tener prosecución y término.

Miss Tintin en la mitad de todo...¡Oh cuán garrida, cuán serena y satisfecha! ¡Oh, con qué ceremoniosa pausa derramó la mirada y levantó la diestra!... Mis Tintin llevaba la batuta.

Todos los espíritus enmudecieron atentísimos, y el coro de focas, aguardando tres compases marcados por la hechicera, prorrumplió luego acorde en un aire sublime, pero jamás oído.

Las voces eran claras y rajantes; el canto unísono, la entonación robusta, la armonía profunda hasta no poder sonarla el oído; la melodía insólita... y la letra... la letra era más que una letra; eran dos letras, muy claras, muy distintamente deletreadas, que luego, juntas en una sola palabra, arrojaban el concepto más precisado, terminante y oportuno... Todas las voces decían á una voz con admirable vocalización: B-A, Bá; B-A, Bá; B-A, Bá.

El motivo porque comenzaba el concierto por las focas, siendo estas cantoras las ménos adelantadas en la declamación y en la música, fué hasta entónces un motivo peculiar y privado de Miss Tintin, que con tan impensados recursos y otras excentricidades características del génio, iniciaba la revolución actual en el arte del contrapunto. Hoy ya, la razón, sus móviles y sus efectos, son muy conocidos de ciertos maestros y sobre todo de muchos *dilettanti*.⁶⁵

No cabe duda que a lo que en realidad está aludiendo Ros de Olano con tal aparato escenográfico y con su digresión, entre irónica y satírica, es al mundo

⁶⁴ *Ibidem*, págs. 486-487.

⁶⁵ *Ibidem*, págs. 488-489.

de la ópera y a los avances revolucionarios en “el arte del contrapunto”. El relato, con sus reflexiones y digresiones, con sus salidas a escena de personajes, con su alternancia del cantar y el hablar –el texto del libreto–, nos remite constantemente a un montaje operístico. La posición de Ros de Olano en este punto se decanta hacia la ópera sinfónica en detrimento del drama operístico. Se conceptúa así la superioridad de la música pura, la música instrumental, frente al libreto y el programa de la música descriptiva, frente a la teatralización y las radicales apuestas orquestales o vocales. Como hemos constatado en otro lugar,⁶⁶ esta concepción tiene su particular escenificación grotesca en “Historia verdadera”. La sublimidad del canto es reducida al grito de las divas y comparas recitando el silabario: “En realidad lo que se está proclamando es que la música tenía derecho a existir por sí misma, con total independencia del texto y, en el caso de la ópera, libre de lo que sucedía en escena. Si como postulara Hoffmann 'el espíritu de la música impregna la naturaleza toda', la intromisión de la palabra rompe la jerarquía nouménica del universo”.⁶⁷ La presencia de seres extraños en los que convergen mundo, submundo y ultramundo, deja entrever una parodia del drama operístico wagneriano. A tenor de las concepciones musicales vertidas en “Historia verdadera” y en otros de sus relatos, es casi seguro que Ros de Olano –no olvidemos que en su época la polémica entre wagnerianos y antiwagnerianos estaba de plena actualidad– no fuera muy partidario de la concepción musical de Wagner. Y, por supuesto, si Ros de Olano era antiwagneriano, esto le convertía automáticamente en partidario del *belcantismo* de Rossini y sus discípulos Bellini y Donizetti,⁶⁸ compositores más decantados hacia la tradición que a lo innovador.

⁶⁶ Véase nuestro comentario sobre las ideas musicales de Ros de Olano en “La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico”, en J. Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida, 1999, págs. 174-177.

⁶⁷ *Ibidem*, pág. 176.

⁶⁸ En “La noche de máscaras”, la parte idealizada del baile de María corresponde a Bellini: “La música de esta segunda figura pertenecía a la sublime partitura de Bellini conocida por *Norma*” (*Cuentos estrambóticos y otros relatos*, pág. 93). Ros de Olano incide explícitamente sobre la superioridad de la música respecto a la palabra en *El doctor Lañuela*. En esta novela, siguiendo la teoría romántica de las correspondencias entre emanación musical y sentimiento, sitúa a la música en la cúspide de todas las artes (pág. 171) y la palabra es comparada a “tosco cincel”. Asimismo la “deliciosa armonía” de los ecos del cosmos encuentra su correlato perfecto en la música de Beethoven, Meyerbeer y Rossini (págs. 446-247).

En otro orden, no es aventurado subrayar algo que puede resultar esclarecedor. Nos referimos al posible paralelismo entre “Historia verdadera” y la *Sinfonía fantástica* de Berlioz. Lo plausible de esta suposición se nos ofrece ante la semejanza entre la escena del canto y danza a cargo de los espíritus y focas y “El sueño de una noche de aquelarre” de la sinfonía. Es probable que pudiera establecerse una correlación estructural entre ambas obras. Como mínimo, el contenido de los movimientos que integran la *Sinfonía fantástica* (“Sueños, pasiones”, “Un baile”, “Escena en el campo”, “Marcha al suplicio”, “Sueño de una noche de aquelarre”, “Dies irae”) podría identificarse con algunas de las escenas de “Historia verdadera”. Lo que más nos interesa, sin embargo, es el paralelismo temático que, desde la perspectiva romántica, existe entre ambas obras: las dos hablan de un amor imposible que consigue vencer sus obstáculos, aunque en el fondo simbolizan la imposible felicidad del hombre en la tierra. Y un dato curioso: la obra de Ros de Olano es una “historia verdadera” basada en un argumento fantástico-maravilloso y la obra de Berlioz –dedicada al zar Nicolás de Rusia– es una “sinfonía fantástica” sobre una historia real: el amor delirante y desesperado del músico francés por la actriz –inglesa– Miss Smithson. ¿Simples coincidencias? No sería de extrañar que el paralelismo del que hablamos fuera rigurosamente cierto. Berlioz, gran cultor del hibridismo romántico, poseía una personalidad artística que, por lo semejante, nos acerca a Ros de Olano: ambos gustaban de la disonancia, de la singularidad y, sobre todo, de esa alternancia de lo bello con lo grotesco, de la visión irónica (o paródica) de los tópicos que los convirtió en “rara avis” entre sus contemporáneos.

Desde esta última perspectiva teórica y en razón de los supuestos vertidos a lo largo de nuestro comentario, habrá que convenir que la obra de Ros de Olano se significa especialmente por la adopción de un punto de vista basado en la ironía romántica. Se trata de una constante perfectamente visible a lo largo de toda su trayectoria narrativa, desde “La noche de máscaras”, en 1840, hasta sus últimos relatos –las memorias “Jornadas de retorno escritas por un aparecido” (1873), “Al tiro de Benito” (1877), “El maestro Malaguilla” (1879), “Carambola de perros” (1879) y la refundición de sus *Episodios militares* (1884)–, pasando, por supuesto, por la singular presencia de sus dos “cuentos estrambóticos” (1868 y 1869) y de su novela *El doctor Lañuela* (1863). Su conciencia de ironista se mantiene como la visión que, en el orden epistemológico, da cabida a la fractura entre apariencia y realidad. En medio de esa fractura, ocupada como hemos visto por la omnipresencia del proceso verbal, se posiciona, sobredimensionado y distanciado, el yo creador de Ros de Olano. Es la suya una operación que, al tiempo que pone en tela de juicio la validez del mundo exte-

rior, afirma el impulso creador de la literatura en su propia especificidad. Como ha puesto de manifiesto Ricardo Navas Ruiz, estrategias de este tipo responden a una nueva forma artística a la hora de responder a las contradicciones implícitas en la cosmovisión instaurada a lo largo del siglo XVIII. Leyendo, en efecto, los textos fundacionales de la ironía romántica en Friedrich Schlegel –sus “Fragmentos” del *Liceo* (1797) y el *Ateneo* (1798), o su “Diálogo sobre la poesía” (1800)– “se descubren términos –observa Navas Ruiz– como paradoja, contradicción, ambigüedad, síntesis de antítesis, libertad del yo creador, combinación de contrarios, en relación con la ironía romántica, y otros como progresivo, universal, espejos múltiples, juego, parábasis, caos, en relación con la poesía del presente. [...] Sobre ese fondo, comentado y enriquecido, se ha elaborado la teoría de la ironía romántica en cuanto técnica artística e instrumento de análisis estético. / Mediante la ironía, con su juego de seriedad y broma, de verdad y mentira, de unión momentánea de los contrarios, el artista refleja la naturaleza múltiple y contradictoria de la realidad. [...] La ironía romántica niega la seriedad del mundo exterior y afirma el poder creador del sujeto pensante, es la borrachera de la subjetividad trascendental. De este modo, la ironía romántica se extiende dentro del campo de acción de uno de los principios esenciales de la modernidad, la preeminencia del sujeto”.⁶⁹

Desde ese campo de operaciones Ros de Olano construye su proyecto narrativo. En él lo “estrambótico” viene a conformar el ápice de un exceso que quiere ser, ante todo, conciencia excéntrica de una insatisfacción. Ciertamente, en la flexión del modo irónico de lo “estrambótico” toman relieve los efectos politonales del discurso de Ros de Olano: su polimorfismo que sublima el motivo de la máscara y del carnaval, la contigüedad grotesca entre la figura humana y la naturaleza, la correlación de significantes en busca de significados neológicos, la agramaticalidad, en suma, que orilla todo sistema y se abandona a la estructura abierta de un fragmento sin fin. En ese fragmento de fragmentos –espejo fraccionado por la tensión habida entre el ver y el sentir– tienen cabida sus variaciones constantes sobre lo fantástico y lo maravilloso, exacerbándose “el sentimiento del abismo entre lo concebido y lo creado, dando origen a la aparición de lo que Hyppolite [*Genèse et structure de la phenomenologie de l'esprit*,

⁶⁹ Ricardo Navas Ruiz, “El modo irónico y la literatura romántica española”, en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del romanticismo al realismo*, Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998, págs. 226-227.

1946] llama isotopía de la conciencia infeliz”.⁷⁰ El ironista, sin embargo, siempre tendrá un lugar para el escamoteo de la conclusión nihilista. Ahí reside la realidad de su discurso, que no es otra que la relativización de los valores absolutos mediante la ambigüedad irónica. Frente a la transparencia del lenguaje instrumental, sólo vale la opacidad y el salto en el vacío de un lenguaje no sujeto a jerarquías. Desde la misma dualidad expresa en el título de su relato, “Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo”, Ros de Olano pone de manifiesto que su ideario narrativo es la pura manifestación de la ironía. Forma y visión del mundo sólo son conjeturables desde la ambigüedad del signo lingüístico y, por extensión, desde la manifiesta incapacidad de éste para reflejar inequívocamente la realidad: “Tras la palabra no hay otra referencialidad que le que le asigna el sujeto o lo que es lo mismo, no hay un objeto. Ello equivale a admitir la autorreferencialidad: ante el hombre, que es palabras, ante las palabras que emplea, se abre el vacío, un mundo modelado por su propia conciencia”.⁷¹

⁷⁰ *Ibidem*, pág. 227.

⁷¹ *Ibidem*, pág. 231.