

LA NOCHE DE MÁSCARAS, DE ROS DE OLANO: CUANDO LO FANTÁSTICO SE VISTE DE CARNAVAL

Cristina Bartolomé Martínez

Universitat Autònoma de Barcelona

Los lectores del XX hemos heredado una tradición narrativa lo suficientemente bien delimitada como para no tener que plantearnos a qué género pertenece el texto al que nos enfrentamos cada vez que abrimos un libro. Podemos decir que el siglo XIX fue el siglo, de los «asentamiento genericos». Empezó a aparecer el cuento como tal, y con él sus diversas variantes: cuentos populares y folclóricos, cuentos costumbristas, leyendas...en este magma de definiciones ¿dónde colocamos a Ros de Olano? Su producción fue de lo más variopinta y a él mismo le costó trabajo llegar a una palabra que definiera sus cuentos de manera justa, aunque al final dio con ella: estrambóticos.

El diccionario de la Real Academia define estrambótico como «extravagante, irregular y sin orden». Y, grosso modo, esta definición, con la que él mismo calificó a un par de ellos, sería perfecta para los cuentos de Ros de Olano. Pero además de los llamados «cuentos estrambóticos», cuenta con tres relatos calificados como «fantásticos» y publicados en 1841: «El ánima de mi madre», «El escribano Martín Peláez, su Parienta y el mozo Caínez» y «La noche de máscaras». Debemos anticipar que la obra de Ros de Olano es de un hibridismo genérico destacable, puesto que además de los tres cuentos fantásticos y los dos estrambóticos, tenemos que tener en cuenta una novela —*El doctor Lañuela*, calificada por Pere Gimferrer como el libro más raro de la literatura española (Gimferrer, 1985:107)— un memorial autobiográfico escrito por un aparecido o sus episodios militares acerca de la primera guerra carlista y la guerra de África. Podríamos decir que entre esta gran variedad genérica que se extiende desde la actitud irracional del género fantástico, a una poética más realista, el punto de unión lo supone la afección al sentimiento subjetivo que lo acompaña.

No es nuestra intención decidir qué adjetivo califica mejor la obra de Ros, aunque si nos gustaría discutir mediante el análisis de uno de sus textos la adecuación de su adscripción al género fantástico tradicional, teniendo en cuenta la definición canónica de Todorov. El cuento que hemos escogido es *La Noche de Máscaras*, calificado por su propio autor como «cuento fantástico» y pensamos que, más que a clasificaciones genéricas, el adjetivo «fantástico» se refiere aquí a lo sobrenatural de cuanto acontece.

El cuento nos narra la velada de delirio que vive el protagonista, Leoncio, una noche cualquiera en que decide asistir a un baile de máscaras en el palacio de Oriente. Leoncio es la antítesis del potente y salvaje prototipo de héroe romántico; él es un ser torturado por la vida, desvalido, angustiado y con tendencia a la depresión. La noche en que se centra el relato, se encuentra en su casa aquejado de una extraña fiebre y se lamenta por los dolores que esta enfermedad le causa, así como por haber perdido el amor de la mujer de sus sueños (de la que, por sus palabras, deducimos que hace tiempo que no sabe nada). Ya desde este momento podemos conectar la enfermedad y la fiebre que aquejan a Leoncio con el delirio y la alucinación; esto podría suponer una explicación a todo lo que va a venir después —que supone el corpus del relato— y anular así el efecto de lo fantástico (según Todorov).

Inesperadamente, una de las muecas de dolor de Leoncio se transforma en una sombra de horroroso aspecto, que él identifica con una máscara:

¡Cosa más rara! –Sin querer he hecho un horroroso gesto, que ahí lo tenéis grabado en la pared de enfrente como una reflexión del daguerrotipo!...Vaya; no hay más que reírse, no parece sino que me he quitado la máscara y la he colgado de un clavo. Pues señor, esto quiere decir algo; ya no es un mero reflejo y se agita como quien baila... Ea, démosla gusto, la cojo y me voy al salón de Oriente» (Ros de Olano, 1980: 76).

Su propia sombra parece separarse y tomar vida, y ésta es la excusa de la que se sirve el narrador para llevarnos al escenario principal de la acción: el baile de disfraces en el Salón de Oriente; aquí es donde empieza el delirio. Un diario de la época *El Correo Nacional* (30 de enero y 2 de febrero de 1839), nos

señala del Salón de Oriente que: «su demasiada extensión permite que se reúnan en él un número demasiado crecido de personas que no amenizan ni dan buen tono al baile» (cit. en Pont, 1996: 125). El ambiente era de por sí popular y para recrearlo Ros de Olano lo acercó junto a los personajes a lo grotesco, que cobra aquí importancia y articula descriptivamente el relato, puesto que se ocupa de reducir al absurdo el mundo idealizado de Leoncio y de enfrentarlo al mundo de delirio que supone el salón de baile. En este sentido va a haber un proceso de degradación grotesco en dos direcciones: la física y la moral, espiritual. Es decir, los personajes van a ser reducidos casi a fantoches por su aspecto físico y por sus acciones. Y si bien esta recreación grotesca va a tener mucho que ver con lo carnavalesco, no está connotada positivamente.

Al poco de llegar al baile aparece en escena uno de los dos personajes sobre los cuales se centra el foco de atención del cuento: el anciano coronel Pozuencos. El otro personaje principal será la esposa de éste, la ambigua María, eterno amor idealizado de Leoncio. María es la perfecta encarnación de la duplicidad que desde el principio nos ha venido anticipando la máscara/cara de Leoncio. Los tres van a ser los protagonistas de esta farsa caricaturesca.

Si bien el estilo de Ros de Olano deja dudas en cuanto a su clasificación genérica, de lo que no nos cabe la menor duda es de su adscripción al movimiento romántico, de hecho la vacilación genérica y el hibridismo que impregna sus textos podrían ser considerados una característica romántica más. Y a propósito de esto, el tema principal que estructura el relato no podría ser más romántico: el desdoblamiento, que durante el Romanticismo nace de la idea de la introspección y del auto análisis de los sentimientos. La inadaptación del hombre romántico a su época, a su sociedad, a su mundo, lo convierte en un marginado social. Por todo esto crea un ideal, otro mundo, una realidad paralela e idealizada. El problema es que el concepto de IDEAL lleva casi implícito el hecho de ser inalcanzable. Por lo tanto, el individuo romántico va a vivir en una continua persecución de algo, de un deseo inefable y, de alguna manera, va a regocijarse en su desdicha y en su problema epistemológico.

De este desdoblamiento del mundo en mundo real y mundo ideal, nace el desdoblamiento del hombre, nacen lo benéfico y lo divino. Las zonas oscuras

del inconsciente, del yo, comulgan con las fuerzas más demoníacas de la naturaleza, que son irreconciliables con las fuerzas del bien (del mismo modo que son irreconciliables el ideal y lo real). Este problema tan romántico, el problema del doble, preside todo el cuento de «La Noche de Máscaras» de Antonio Ros de Olano y organiza los temas e, incluso, la forma narrativa.

De alguna manera, tanto el personaje de Leoncio como, sobretodo, el de María, se nos van a presentar como dos personalidades que sostienen una lucha interior con dos polos de identidad que se oponen. Para empezar, es ya importante el contexto en el que se nos sitúa la acción: un baile de máscaras. La máscara es la representación del otro yo, del yo anhelado. Además, hay una escena en el cuento muy significativa en la que se nos aparece Leoncio con dos caras: «veo que la careta no me sirve de nada y estoy tentado de plantármela en el cogote como hace cierto hombrecillo a quien evocan con el dios Jano» (Ros de Olano, 1980: 77-78). Sin embargo, el desdoblamiento de Leoncio no es tanto real como ideal. Él aspira a cambiar, pero no presenta rasgos de doble personalidad, al menos no tan fuertes como los de la protagonista femenina, María.

María se convierte en el prototipo romántico de ambigüedades y polarizaciones: demonio/ángel, femme fatal/ dulce madre, amante/esposa, ideal/realidad, posible/imposible. Sobretodo este último binomio es importante, porque va a ser el que va a dar motivo a la salida nocturna de Leoncio: sale a la búsqueda de María, de la mujer Ideal. Cuando la encuentra, tiene que luchar con la prosaización de ese Ideal, que se baña en la más mundana realidad.¹

María es el claro ejemplo de doble personalidad, y Ros de Olano va a caracterizarla como tal desde el principio. En un mismo párrafo, se nos dan dos descripciones de María tan diferentes como las que siguen:

La cogí una mano, vi que tenía nublados los ojos por el llanto [...]. María, de lástima o de pudor, había inclinado el rostro, y me dijo con pena; «¡No, no eres

¹ La desesperada persecución de la mujer idealizada, y la posterior decepción al encontrarla es una constante en el Romanticismo. Recordemos en el tardío Romanticismo español al poeta Gustavo Adolfo Bécquer persiguiendo a rayos de luna; o al francés Gérard de Nerval haciendo que el protagonista de Silvye vuelva a su pueblo de origen en busca de los idealizados recuerdos de una casi niña, y el choque con la realidad, al descubrir que, ni Silvye, ni sus sentimientos hacia ella son ya los mismos.

tú tan infeliz como yo [...]». Pero de pronto, María levantó la cabeza como si la hubiesen dado un capirotazo en la barbilla y hallé que tenía los ojos muy vivarachos, y cierta sonrisa de sarcasmo en los labios [...] y aquella mujer, antes tan ideal y llena de sentimentalismo, tomó a continuación el falsete de la máscara, y viniéndose a mí, me chilló estas palabras a la oreja: «Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo» (Ros de Olano, 1980: 79-80).

Pero la dualidad de María no se da sólo a nivel espiritual, sino que es total. Físicamente María presenta dos rostros, dos mitades: una es la del ángel y otra la del diablo. La confrontación romántica cielo/infierno llega a su máxima representación en la figura de esta mujer. Esto se refleja también en la descripción que Leoncio hace de ella, va del punto más alto, al más bajo y rastrero, casi a la sublimación de lo cutre:

María, de lástima o de pudor, había inclinado el rostro, y me dijo con pena:

¡No, no eres tú tan infeliz como yo!» Luego sentí una lágrima suya que había caído sobre mi zapato. [...] Pero de pronto, María, levantó la cabeza, como si la hubiesen dado un capirotazo en la barbilla, y hallé que tenía los ojos muy vivarachos, y cierta sonrisa de sarcasmo en los labios. [...] tomó a continuación el falsete de máscara, y viniéndose a mí me chilló estas palabras a la oreja: «Si no traes dinero, bien puedes empapelar los suspiros, lloronzuelo» (Ros de Olano, 1980: 80).

o

Tu cuerpo ciñe la cándida túnica de las vírgenes del Señor! Cuánto idealismo se encierra en los pliegues de tu ropaje...

— Veo que eres un zote.

— ¡María!

— Sí, no distingues que lo que traigo son las sábanas de mi cama...Esta mancha es de papilla de los niños. [...]

Vi a María [...] tenía una mejilla pálida y otra sonrosada, un ojo melancólico, pudibundo, humildoso, y el otro vivaracho, insolente y provocador (Ros de Olano, 1980: 80).

A todo esto, el ojo derecho de María fijo de hito en hito en el inerte coronel, parecía decirle en grande ahogo.

— ¡Acude, corre, ampáranos; que mi hermano se halla poseído de la carne, y quiere arrastrarme! (Ros de Olano, 1980: 90).

¡Oh! El ojo izquierdo era todo mío, todo luz, todo lenguas y besos, ojo fulgente como una planta de bruñido de acero, donde esculpido se leía un sí que era la puerta al bien supremo (Ros de Olano, 1980: 90).

Vi, cosa poca, pero desde que el mundo es mundo que no se ha visto otra tal; los tales pendientes no eran de oro ni de piedras, ni de metal ninguno, ni de nada que perteneciese a los reinos mineral, vegetal ni animal; sino que el uno pertenecía sí, al reino de los cielos, y el otro al de los profundísimos infiernos; los pendientes, no eran de nada, eran dos espíritus, uno era de ángel, y el otro un diablo (Ros de Olano, 1980: 91).

Nos damos cuenta de que la parte del cuerpo de María que ha tomado el diablo, es la parte izquierda. Esto no es casual, recordemos que, popularmente, ésta ha sido siempre la parte del diablo. Esta dualidad de María nos ofrece un amplio abanico de lecturas. Hemos mencionado que simboliza la dualidad romántica cielo/infierno (bien/mal). A nivel textual, también podemos ver en María la encarnación del ideal que persigue Leoncio, y su imagen profana. Es la alegoría del ideal imposible, que es traído al plano de la realidad por la banalidad de los actos de María. A medida que van avanzando la noche y el baile, el lector se da cuenta de cuán prosaica es María, mientras que en Leoncio cada vez crece más su imagen ideal. Tanto que incluso llega a divinizarla y a referirse a ella en términos místicos:

Y mis brazos con mi cerviz cayeron, y adoré más que nunca a la mujer porque ella era un ángel del Señor, que sin mezcla ni mudanza huía hacia los cielos, era la mujer como la concibe el amor y como al alma le es dado idolatrarla.[...]

Y ella con los labios más dulces que la miel iblea, y mística como la esposa del Cantar de los Cantares me respondió: «Hija del hombre, me ceñiré de cilicio; polvorearé mi frente de ceniza; me haré de luto unigénito, daré amargo plañido, porque súbitamente vendrá el destruidor sobre nosotros, y entonces me hallará como la virgen no conocida del varón» (pp 94-95).

Este proceso de idolatración, que es ascendente a lo largo de toda la obra, llega a su clímax en la última escena de la fiesta cuando Leoncio pierde la razón, justo después de ver como ese ideal suyo desaparecía y, probablemente, víctima de un embrujo de María, a la que desde el principio se caracteriza con atributos de bruja:

se metió el dedo índice de la mano izquierda en el oído, frotó un poco, lo sacó encendido de una luz cárdena, lo aplicó a los bordes de mi copa, y se comunicó la llama. Por cobarde me hubiera yo tenido en rehusar el ponche, más que en su superficie retozaran las llamas del infierno; lo bebí; y desde aquel punto perdí la cabeza» (Ros de Olano, 1980: 101). Llegados a este punto, en la lucha entre los dos procesos caracterizadores de María —el de ángel y el de demonio—, creemos que ha vencido ya la imagen de María bruja. De ella se ha dicho que escupe sapos, que se prende fuego en sus dedos, y, por lo visto con el ponche, que hace embrujos. Por eso es absurda y cómica la fijación de Leoncio con la imagen ideal que tiene de María; pero de ella vive, de ella se alimenta, el ideal le da fuerza. Prueba de ello es que, cuando empieza a desvanecerse este ideal, pierde el sentido Leoncio: «En la contemplación de María estaba mi corazón, mis ojos, mi alma toda, y me precipité hacia ella, creyendo que se desvanecía entre las primeras tintas del alba que penetraba por los cristales» (Ros de Olano, 1980: 102).

Leoncio, en cambio, no es como María, no presenta un desdoblamiento tan claro, más bien es el deseo de desdoblarse, el deseo de cambiar: «Y qué es al fin de cuentas el doble? Es la imagen de nosotras mismos que aparece, bien a nuestros propios ojos, bien a ojos ajenos, cuando no debiera ser vista, y es la imagen que no aparece cuando debiera ser visible; es la sombra vendida o el reflejo robado» (Vax, 1981: 38 cit en Pont, 1997: 171).

El problema de Leoncio es más bien un problema existencial. Leoncio no lleva máscara, su propio rostro reflejado en la pared se convierte en su máscara. Este personaje está marcado desde el principio por lo sobrenatural que lo rodea (como buen protagonista romántico, incluso sus orígenes están marcados por lo misterioso y lo incierto).

Ya cuando niño, las brujas me arrullaban en la cuna y me dormía, me pellizcaban y no lloraba; entereza pueril la mía, de que gustaban tanto aquellas alegres viejas, que formaban corro por verme, y se afilaban las uñas para herirme; reíame yo, bailaban ellas a mi alrededor y cantábanme el Trailo Marica, y las unas a las otras se arrojaban a mi cuerpecillo, que no había más que pedirles, como no fuera aquello de la hiel de gato pardo, con que durante las noches de sus sábados en enero, solíanme untar los labios para leer las maldecidas de Dios, sus horóscopos en mis gestos, chillidos y contorsiones (Ros de Olano, 1980: 92).

Al parecer Leoncio se crió entre brujas, lo sobrenatural, por lo tanto, no es nuevo para él. Pero, para que el aureola de misterio que rodea al protagonista sea aún más grande, se habla también de los extraños finales de su madre y hermana, en los que tuvieron que ver las fuerzas maléficas:

En el aire la perdí de vista para siempre, allí confundida entre unos pájaros marinos, siendo yo aún muy niño.

— ¿Y tienes por ventura hermanas?

— Una que Dios me había dado, me la robó el diablo en persona en mitad de una noche de truenos, cuando la pobre doncella se disponía a abrir el baile coronada con la corona de sus nupcias (Ros de Olano, 1980: 86).

El pobre Leoncio debería estar acostumbrado a la participación de las fuerzas sobrenaturales en su vida, a pesar de todo esto, y de su afirmación de estar acostumbrado a las «maravillas», se extraña cuando su ideal, su amor, María, se destapa con comportamientos más propios de una bruja que del ángel divino imaginado. Y es que las manifestaciones de lo sobrenatural en este relato obedecen a una categoría de naturaleza demoníaca. Las habilidades de María,

que son el mayor ejemplo, son habilidades que relacionamos con prácticas de brujería, de magia negra.

Pero no es María la única en salirse de las hormas de lo real, recordemos que también el coronel Pozuencos, aunque es un personaje menos tratado y de una sola cara, que no se desdobra, está caracterizado de una peculiar manera:

El coronel, dio un bostezo y me persigné asombrado al ver que tenía un espejo en el cielo de la boca, donde se le proyectaban, el estómago enteramente vacío y el corazón (que era muy grande) todo escrito y salpicado en confuso, con renglones de la ordenanza militar y de la doctrina cristiana (Ros de Olano, 1980: 78).

A pesar de todo, esta especial cualidad del coronel, no es del mismo orden de las de María. En ésta, sus cualidades diabólicas sirven como contrapunto a su imagen de ideal, de ángel; en el coronel, nosotros creemos que esta especial caracterización cumple otra función. De los tres protagonistas principales (Leoncio, María y el coronel), Pozuencos es el único que tiene una personalidad definida, no necesita careta, el espejo sólo viene a reforzarnos la idea de que es un hombre franco. Recordemos la alusión que hace Leoncio a los espejos líneas antes de presentarnos al coronel, «Los hombres debiéramos tener un espejo no sé en qué parte, para ayudar a los médicos en sus diagnósticos, y para que los unos a los otros no nos condenásemos al infierno de la duda» (Ros de Olano, 1980: 77).

Lo que se refleja en el interior del corazón del coronel, no es más que lo que es en realidad: un militar y un cristiano. Este carácter honesto y bondadoso del coronel, lo convierte ante los ojos enfermos de Leoncio en una imagen paternal. Pozuencos entiende desde el principio que Leoncio está enfermo y febril, e intenta consolarlo dejándole a su esposa para que busque en ella el consuelo de una madre.

Pero el acercamiento más grande a lo sobrenatural en todo el cuento, en nuestra opinión, es el escenario en sí de la obra, ese gran baile de máscaras. Desde que Leoncio pone los pies en el salón de baile y empieza a describirlo, parece más bien que nos esté describiendo un infernal caos. Allí dentro la

realidad no existe, ha quedado deformada por las máscaras, las luces y los espejos. Las descripciones que Leoncio nos hace del salón de Oriente nos hacen imaginar un caos casi terrorífico, un baile de diablos:

Las máscaras encierran algo diabólico.

— He aquí este salón lleno de luces que a pesar de estar encendidas, no alumbran, parecen las llamecitas lancetas recortadas de oropel rojo y los espejos ofenden la vista con tan vivísimos reflejos, y desvanece mirar en ellos la multitud de grupos animados que pasan, corren, vuelan, andan, se paran, bailan, ríen, lloran, se amedrentan, se abrazan, se persiguen, se alcanzan, se barajan y confunden (Ros de Olano, 1980: 77).

La realidad, el referente real del mundo, queda reducido mediante este espectáculo carnavalesco, y se va a sostener en un trapecio oscilante entre la realidad y el mundo de lo maravilloso, de lo sobrenatural. Esta sucesión de espectáculos grotescos y carnavalescos llevan al lector a plantearse la racionalidad de lo que está leyendo, ¿es cierto lo que cuenta Leoncio? El autor lo soluciona sin dificultad, y deja abierta la decisión última sobre la verosimilitud de lo que está narrando, planteando la enfermedad de Leoncio. Puede ser que lo descrito no sea otra cosa que los desvaríos y las alucinaciones de un pobre melancólico febril.

Había por cierto una ilusión completa, la atmósfera estaba cargada, los grupos impelían a los grupos, como las olas bravías a las olas; allí los gritos, los lamentos, las carcajadas, las súplicas y aullidos, soltados todos a la vez por mil y mil gargantas, ya roncadas o agudas: voces que en revuelto desentonadas todas y sin freno, formaban un eco monstruo de lobo y hombre, de mujer y gato, el cual volvía a los oídos rechazado de su centro de vibración, como las ráfagas que rugen del huracán que azota (Ros de Olano, 1980: 81).

El mismo Leoncio propone la posibilidad de que todo se trate de «una ilusión completa». Y de esta duda que se plantea tanto en el lector como en el personaje principal del cuento sobre la realidad de lo que se está narrando nace la posibilidad de lo fantástico.

Según Todorov (1970), podemos describir lo fantástico puro como un acontecimiento inexplicable por las leyes de la naturaleza que incide sobre la base del ámbito real. La percepción de este hecho sobrenatural recae sobre los personajes del cuento, que se ven desbordados, y también sobre el lector; y ambos vacilan, se produce la duda. Se plantea la alternativa: o se trata de un producto de la imaginación, o el acontecimiento se produjo realmente y forma parte de nuestra realidad, lo que quiere decir que nuestra realidad está regida por leyes que desconocemos. Si esta duda dura hasta el final del cuento, estamos ante lo fantástico puro.

Si seguimos a Enric Cassany, lo que haría que *La Noche de Máscaras* pudiera ser englobado dentro de la categoría de cuento fantástico sería «la tentativa de negación de la realidad en términos absolutos. La extraordinaria aventura del protagonista es una especie de sueño vivido, una sucesión de maravillas que no buscan ninguna explicación en el terreno de la verosimilitud» (Cassany, 1980: 22). En realidad, y aquí azuzaríamos la polémica en cuanto a la clasificación genérica de este cuento, nos preguntamos si esta negación de la realidad es suficiente. Tal vez el calificativo «fantástico» en este cuento se refiera solo a una decisión subjetiva del autor, o a una no correspondencia entre lo que éste entendía por fantástico y lo que la teoría de la literatura ha definido como tal a lo largo de los últimos cien años. Dos de las acepciones que el diccionario de la RAE da de fantástico son: «Quimérico, fingido, no tiene realidad y consiste solo en la imaginación./ Pertenciente o relativo a la fantasía». Asimismo define fantasía como «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales». Nos sorprende que esta definición mundana y que poco tiene que ver con teorías literarias o clasificaciones genéricas destaque precisamente uno de los puntos que suponen el tema del relato: la idealización de la realidad.

Pero volvamos, antes de sacar conclusiones, a Todorov, y a su definición de lo fantástico puro. Los tres requisitos que Todorov postula para que lo fantástico puro pueda darse son: a) se debe mantener hasta el final la incertidumbre del lector (que surge por la ambigüedad del texto) en lo que

respecta a las explicaciones racionales o no racionales de sucesos sobrenaturales; b) el protagonista debe compartir dicha incertidumbre; c) el lector debe rechazar tanto una lectura poética como una lectura alegórica, que destruyen lo fantástico puro.

En su interpretación de la teoría acerca de lo fantástico de Todorov, Christine Brooke-Rose opina que los puntos b y c dependen de a, y la base de lo fantástico sería la incertidumbre del lector respecto de si lo que sucede de manera extraña es sobrenatural o no.

Si, en cambio, se acepta una explicación sobrenatural, estaremos ante lo maravilloso. Brooke-Rose defiende que lo fantástico puro no es tanto un «género evanescente como un elemento evanescente», puesto que la incertidumbre puede desaparecer en cualquier momento gracias a una explicación. (1988: 61) Asimismo afirma que si un género no se puede clasificar en ninguna categoría ya existente debe considerarse un género nuevo. Este puede ser el caso de algunos de los cuentos de Ros, clasificados como fantásticos hasta que se da con la categoría de estrambóticos.

Esta teoría se reafirmaría en las palabras de Baquero Goyanes que dice acerca de los textos de Ros de Olano «Los de Ros no son propiamente cuentos fantásticos, aunque en ellos aparece la fantasía creadora, sobretodo verbal, sino estrambóticos, como bien precisó el autor al titularlos así cuando se publicaron» (1992:44). Podríamos considerarlo fantástico, según Baquero Goyanes, si tenemos en cuenta que no sucede en él nada que pueda considerarse demasiado real. También se pregunta si el cambio de terminología, de fantástico o estrambótico, supone un simple «capricho terminológico» o comporta un cambio de estilo. Nosotros proponemos que ni lo uno ni lo otro sería apropiado; el cambio en la terminología se debería a la toma de conciencia de un nuevo género inclasificable entre los existentes hasta el momento: lo estrambótico, lo extravagante, irregular y sin orden.²

Si aplicamos estos tres criterios básicos que plantea Todorov para distinguir lo fantástico puro, a «La Noche de Máscaras», nos encontramos con que el único criterio que se cumpliría más o menos sería el primero. Respecto al

² Definición DRAE, pero también definición que el propio Ros daba de sus cuentos.

segundo, el protagonista —Leoncio— no parece en ningún momento realmente asaltado por la duda de si lo que ve es cierto o son visiones; es más, ni siquiera se extraña mucho de que el coronel lleve un espejo en el velo del paladar, de que María pueda encender el ponche con su dedo índice, o de que el portero del baile muera de un ataque de risa.

Y, por lo que respecta al tercer requisito o criterio, creo que es imposible no caer en la tentación de la lectura poética o alegórica de la obra, sobretodo teniendo en cuenta toda la problemática romántica que ésta esconde, y la forma narrativa, que cae tantas veces en las digresiones y el subjetivismo lírico.

Nosotros somos de la opinión de que no es lo más apropiado considerar «La Noche de Máscaras» como un cuento fantástico, como pretendía su propio autor, sino más bien un cuento con elementos fantásticos. Pero no sólo los elementos fantásticos son importantes, pensamos que tanta importancia como éstos tienen los elementos maravillosos del cuento. Todo el universo del salón de baile parece pertenecer a un mundo que supera la razón, lo que allí sucede no provoca ninguna reacción particular en los actantes, y ni siquiera en el lector. Éste, desde las primeras líneas que describen el baile, reconoce la convención y la acepta. Por esto, el elemento fantástico se ahoga bajo las convenciones de lo maravilloso. El lector se debate entre lo fantástico (la duda) y lo maravilloso (aceptar la convención); la deformación de la realidad, lo grotesco y la reducción al absurdo de muchas situaciones, ayudan al lector a decantarse hacia un dejarse llevar por el flujo de los acontecimientos y aceptarlos como parte de ese mundo que no acepta el raciocinio.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV (1988): *Teoría de los géneros literarios*, (comp. Miguel A. Garrido Gallardo). Madrid: Arco/Libros.
- BAQUERO GOYANES, Mariano, (1992): *El cuento español. Del Romanticismo al Realismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Biblioteca de Filología Hispánica).
- BROOKE-ROSE, Christine, «Géneros históricos/ Géneros teóricos», en AAVV (1988): *Teoría de los géneros literarios*, (comp. Miguel A. Garrido Gallardo). Madrid: Arco/Libros.
- GIMFERRER, Pere (1985): *Los raros*. Barcelona: Planeta.
- PONT, Jaume (1989) «Sobre los «cuentos estrambóticos» de Antonio Ros de Olano», en *Homenaje al profesor Carlos Seco*. Madrid: Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid y Facultat de Geografia i Història Universitat de Barcelona.
- (1996): «Género fantástico y grotesco romántico en *La noche de máscaras*, de Antonio Ros de Olano», en *De lo grotesco*, (eds. Rosa de Diego y Lidia Vázquez). Vitoria-Gasteiz.
- (1997): «La narrativa fantástica de Antonio Ros de Olano: naturaleza demoníaca y grotesco romántico», en *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, (ed. Jaume Pont). Lleida: Edicions Universitat de Lleida.
- ROS DE OLANO, Antonio (1980): *Cuentos estrambóticos y otros relatos*, (Enric Cassany [pról.]). Barcelona: Editorial Laia.
- (1968): *Cuentos estrambóticos*, Madrid: *Revista de España*, III, num. 9.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions de Seuil (Coll. Points).