

*MIEDO DE NOEL CLARASÓ: ¿MÁS ALLÁ DEL TERROR,  
MÁS ALLÁ DE LO FANTÁSTICO?*<sup>1</sup>

Alfons Gregori  
*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza*

Yo no sabría trazar la historia de mi vida  
sin convertirla en un cuento.

NOEL CLARASÓ, *Miedo*

1. PRESENTACIÓN<sup>2</sup>

En 1948 Noel Clarasó publicaba una colección de cuentos atípica para esos tiempos de posguerra, que bautizó bajo el apabullante título de *Miedo*. Clarasó fue un autor bilingüe en una etapa especialmente desoladora de la historia catalana y española, un escritor altamente prolífico que cayó en el olvido en el paso a la democracia. Poca crítica existe sobre el autor y, más en concreto, sobre la obra mencionada. Roas y Casas (2008: 23) advierten que, en algunos de sus relatos fantásticos, Clarasó transita por «camino trillados», y no les falta razón. Por otro lado, Martínez-Gil (2004: 21) focaliza en el

1.- El presente artículo se enmarca en el proyecto de investigación «El componente ideológico en la literatura fantástica», financiado por el Narodowe Centrum Nauki (Centro Nacional de la Ciencia) de Polonia en base a la decisión DEC-2011/01/B/HS2/03615.

2.- Quisiera dedicar el presente estudio a Ricardo Chao y Teresa García Montes, por el arte de creer sin miedos y de pasar miedo sin acabárselo de creer.

aspecto a que recurrió más a menudo la crítica coetánea para definir a Clarasó: su vertiente humorística.<sup>3</sup> En este sentido, el objetivo del presente artículo consiste en analizar la vinculación de la obra de Clarasó con unas circunstancias personales y colectivas que le afectaron de lleno, examinando las inscripciones ideológicas y los elementos de comicidad que puedan presentar los textos de *Miedo*, como componentes de potenciación de significados en determinadas lecturas. Me centraré fundamentalmente en dos relatos: «Era una presencia muerta» y «Más allá de la muerte». En tiempos de escasez y de privaciones intelectuales e ideológicas, que vendrían acompañados de un pertinente e implacable realismo tremendista en lo literario, la obra de Clarasó parecía ir más allá del reflejo formal de unas durísimas condiciones de existencia.

Noel Clarasó fue hijo del escultor Enric Clarasó, perteneciente a la elite cultural catalanista de la generación anterior. De hecho, formó parte del grupo de artistas catalanes modernistas que, a caballo de Barcelona y París, irrumpieron con un ideario que colisionaba con los planteamientos de la burguesía acomodada del momento. En el grupo destacaron Ramon Casas y Santiago Rusiñol, siendo éste último también un importante prosista y dramaturgo del modernismo literario catalán. Así, participaron del movimiento de reivindicación catalanista que se había iniciado con la *Renaixença* y que continuaría con el *Noucentisme*. Sin embargo, a pesar de formar parte del núcleo del joven modernismo bohemio y rompedor con una obra emblemática del mismo, la escultura *Eva*, Clarasó padre colaboró con el *Cercle artístic de Sant Lluc*, sede del integrismo católico que posteriormente daría a luz la política de moralina idealizadora y anti-modernista típica del discurso *noucentista*.<sup>4</sup> La contribución artísti-

3.- «Noel Clarasó va escriure *Miedo* en castellà, ja durant la postguerra, però ho va fer en clau més d'humor que de por. De fet, la comèdia de fantasmes és típica de l'Europa dels anys trenta i de la postguerra» (Martínez-Gil, 2004: 21).

4.- J. F. Ràfols (1993: 239) dirá de su obra que se movía entre un anecdotismo inconsistente y una religiosidad amanerada.

ca de Clarasó a la construcción de un imaginario nacional catalán culmina con su monumento a Jaime I el Conquistador, en Palma. En 1936, cuando ya mayor se dedicaba únicamente a elaborar imágenes religiosas para iglesias y conventos, un grupo de descontrolados de las FAI entraron en su taller en el barrio barcelonés de Sarrià y le destrozaron los moldes de yeso (J.V., 1982: 40). De su padre, Noel Clarasó adoptará la fe cristiana, algo constatable en declaraciones públicas acerca de su experiencia espiritual. Con todo, observamos que Clarasó es crítico con el dogma impuesto a lo largo de los siglos por la jerarquía eclesiástica: «la religión católica se aparta de la palabra de Cristo» (Monroy, 1998: 239). Lo afirma en 1969, cuando las consecuencias de frases como esta resultaban más llevaderas que en la inmediata posguerra, en un libro titulado *Cien españoles y Dios*, es decir, en una selección de personalidades del momento que nos indica el elevado nivel de popularidad que tenía Clarasó en la España coetánea.<sup>5</sup> Adquirió esta fama, en buena medida, gracias a sus trabajos como guionista de cine y de televisión, ámbito en el cual colaboró en más de veinte producciones españolas entre mediados de los 50 y principios de los 70. Vale la pena destacar que fue coguionista, por ejemplo, de la película *¿Pena de muerte?* de Josep María Forn, que en 1961 planteó problemas al aparato de la censura franquista al querer denunciar, en la versión censurada, la crueldad del garrote vil y de la pena de muerte en sí. Sin embargo, la mayoría de las películas y series en que participó tenían como nexo de unión los problemas de relación entre personas de distinto sexo y la forma de lograr o afrontar el matrimonio.<sup>6</sup>

5.- Se trata de un libro a cargo del escritor catalán en lengua española José María Gironella, elaborado a partir de en una encuesta con ocho preguntas acerca de su relación con Dios y la Iglesia a cien figuras de la España del momento de un amplio espectro ideológico: Miguel Delibes, José María Pemán, Joan Manuel Serrat, Manuel Fraga, etc.

6.- Su argumento gira entorno a las cuestiones de género desde una perspectiva falocéntrica y de heterosexualidad normativa. En especial tratan la conquista amorosa y la experiencia matrimonial, bajo el costumbrismo y la moralina dominante en la época y que observamos en los siguientes

Clarasó inicia su carrera literaria en 1938 ganando el *Premi Crexells*, un premio de novela en catalán, con *Francis de Cer*, pero a causa del conflicto bélico, la novela queda inédita, hasta la actualidad.<sup>7</sup> En el jurado destacaban algunos escritores de primera línea de la literatura catalana: Mercè Rodoreda, Sebastià Juan Arbó o Alfons Maseres. Tras la Guerra Civil, Clarasó logrará cierta popularidad con la publicación de novelas humorísticas en castellano y su labor de articulista para el periódico *La Vanguardia Española*. En efecto, entonces optará básicamente por el castellano, seguramente por motivos crematísticos –motivos a su vez indisociables de la política de asfixia hacia el catalán del régimen dictatorial–, que lo conducirán a una desbordante poligrafía: libros de autoayuda, diccionarios de citas, libros de jardinería y botánica, novela psicológica y policíaca, teatro, artículos periodísticos, reportajes, etc. Asimismo, trabajó de traductor para el editor barcelonés Josep Janés (Samsó, 1995: 322). Más tarde, a mediados de los años 50, cuando empiezan a circular tímidamente algunas obras literarias en catalán moderno normativo, compaginará la actividad frenética en español con la publicación de novelas en su lengua materna, que curiosamente tendrán un perfil bastante más definido: novela psicológica con un tono de sutil comicidad, novelas que –hay que decirlo– hoy en día no se inscriben en el canon de posguerra de las letras catalanas. En todo caso, hay que

---

filmes de título casoso: *Viaje de novios* (1956), *Muchachas de azul* (1957), *Su desconsolada esposa* (1957), *Ana dice sí* (1958), *Una chica de Chicago* (1960), *Solteros de verano* (1962), *Detective con faldas* (1962), *Confidencias de un marido* (1963), *¡Arriba las mujeres!* (1965). Esta temática culmina en las tres producciones finales de Clarasó para la televisión, que tuvo que dejar a causa de su avanzada edad (aunque también su orientación amable, a-problemática, matizada por un humor fino y por un moralismo característicos, estaba dejando de coincidir con el nuevo paradigma que se instalaba en los ámbitos decisorios de lo socio-cultural), las series *Escuela de matrimonios* (1967), *Cristina y los hombres* (1969) y *Una mujer de su casa* (1972).

7.- Curiosamente, el premio no volvió a ser convocado hasta después de la muerte de Franco, en 1982, y lo ganó uno de los mejores escritores de literatura fantástica en catalán, Joan Perucho, con su novela *Les aventures del cavaller Kosmas*.

advertir que Clarasó también quiso publicar en catalán en los años más duros de la persecución lingüística del franquismo, justo el mismo año de la publicación de *Miedo*.<sup>8</sup> En definitiva, el escritor aquí tratado pertenece a la llamada tercera España,<sup>9</sup> dentro de la cual se situaría entre aquellos que se adaptaron al régimen de una forma más o menos colaborativa.<sup>10</sup>

## 2. MIEDO<sup>11</sup>

En las páginas iniciales de la colección de relatos que aquí se analiza aparece un texto narrativo sin firmar que parece responder a una ingerencia autorial con el fin de fijar las bases intencionales de los relatos posteriores. La voz narrativa se presenta como alguien acostumbrado a contar historias en público, creando un efecto de espacio compartido que incita al lector a sentirse parte del reducido

---

8.- Como afirma el investigador Joan Samsó (1995: 325), en 1948 la censura denegó el permiso de publicar *Francis de Cer*. Unos años más tarde, a principios de los 50, Clarasó colaboró con Joan Sales en el proyecto de éste de crear una revista infantil en catalán, *Antonet*, cuyo nacimiento abortaron fulminantemente las autoridades del régimen (Samsó, 1995: 369).

9.- Véase *La tres Españas del 36* (1999) del historiador británico Paul Preston.

10.- Sin salirnos de Cataluña, esta postura lo separaría de otros miembros de esta tercera opción que fueron víctimas directas del franquismo, ya sea por haber sido ejecutados (Manuel Carrasco i Formiguera) o por un exilio obligatorio (el cardenal Vidal i Barraquer), así como de aquellos que optaron por un exilio interior más o menos esperanzado (Salvador Espriu).

11.- La edición de que disponíamos a la hora de realizar el presente estudio era la segunda, publicada en 1964, que desgraciadamente sufre deficiencias en múltiples aspectos. Por ejemplo, ni la presentación ni tres de los cuentos («Las tres citas», «Tú serás mío» y «Desdoblamiento») se encuentran en el índice interior. No obstante, en el índice de una de las solapas sí que aparecen todos los relatos del volumen, aunque con un cambio de orden, ya que «Más allá de la muerte» figura en el sexto lugar de la lista de la solapa, pero en realidad se halla en el octavo del volumen.

grupo de oyentes que siguen este relato introductorio. Se trata de una historia sobre amor no correspondido, en la cual el narrador termina convirtiéndose en un asesino confeso de una víctima inocente, una joven que se había enamorado de él. Lo hace rompiendo con la versión tradicional de la media naranja, para concluir que no existe la pareja ideal ni el amor completamente correspondido. La crueldad y el tono de la historia podían hacer pensar a los oyentes que se trataba de una historia de miedo para asustarles. Pero el narrador lo niega: «Me defendí y les dije que la muerte no da miedo, que nunca los muertos han tenido la intención de asustarnos, que la relación entre la vida y la muerte ha sido siempre de una extrema y casi tierna cordialidad» (Clarasó, 1964: 6).

En estos dos aspectos se hallan las dos bases que soportan la mayoría de los cuentos del volumen: respecto a la temática, la relación entre personas de diferente sexo; y respecto al tono, el desvanecimiento de las sensaciones de miedo o pavor en favor de reflexiones que van más allá del mero título del volumen. De hecho, en esta misma parte inicial, la voz autorial continúa su discurso con un par de digresiones que no parecen tener una estrecha conexión con el miedo: el recuerdo y su configuración posterior en la mente como algo plenamente distinto de lo sucedido en su momento, haciendo que una historia se convierta en tantas historias como testigos tenga; además, el recuerdo de lo sentido, de la emoción vivida, no se puede reproducir en el futuro del mismo modo en que se sintió en su momento. Por otro lado, la voz autorial alude al posible aspecto autobiográfico de lo relatado: «Yo no sabría trazar la historia de mi vida sin convertirla en un cuento» (Clarasó, 1964: 7); y también a los criterios de evaluación de la calidad literaria, afirmando que las buenas obras son aquellas en las que descubrimos «mucho más de lo que ha querido poner el autor» (Clarasó, 1964: 7). A pesar de que se trata de cuestiones que parecen algo dispersas, la conexión entre ellas puede venir justamente de una determinada lectura que se haga de algunos de los cuentos de mayor interés del volumen, una lectura que se basa en el componente ideológico de análisis y que está relacionada con la experiencia vital de Clarasó. En cualquier caso,

son cuestiones que tienen que ver con la recepción. Así, por un lado, tendríamos la recepción de *inputs* que pueden ser «sensaciones» o bien «recuerdos», y como tales *inputs* se configuran en la memoria del sujeto, y por el otro, la recepción de una obra artística como objeto. En ambos casos, la voz autorial enfatiza el aspecto creativo de la mente, es decir, nos advierte de la plasticidad que determina lo que podríamos denominar «las lecturas del mundo», moldeables en función del carácter subjetivo de la percepción humana.

Por otro lado, la cuestión de las dificultades de comprensión y de convivencia de las parejas, especialmente en forma de matrimonio, constituye un leitmotiv del volumen, localizable repetidamente en la mayoría de narraciones en forma de digresiones, a menudo de tono aforístico. Por ejemplo, en el primer relato, leemos lo siguiente: «Quizá las mujeres, aunque no lo digan, se consideran superiores a nosotros en algunas cosas. Quizá lo son» (Clarasó, 1964: 23). Esta clase de alteraciones del relato hacen aflorar una cierta comicidad procedente de la ironía, especialmente si se comparten las tesis algo machistas y caducas del narrador. Al mismo tiempo, esta misma voz del relato denuncia con un humor de tipología diversa (desde el sarcasmo amargo de lo trascendente a la ligereza de chistes banales) la imposible consecución de un matrimonio según establece la doctrina católica, es decir, aquella versión prescriptiva del matrimonio sacramental en que se idealiza la convivencia de la pareja, con formas de funcionamiento y objetivos absolutamente encorsetados, como la procreación. Se observa, pues, una coherente analogía entre, por un lado, lo doctrinal en la visión de la figura sobrehumana de Cristo y en la fijación de un sacramento matrimonial idealizado, y, por el otro, lo real de la palabra de Cristo del Nuevo Testamento y lo real de los eternos conflictos dialécticos entre los dos sexos en la vivencia cotidiana del matrimonio.<sup>12</sup> Con ello nos hallaríamos ante un autor que

12.- Es decir, se puede establecer una analogía entre esa concepción idealizada del matrimonio y la crítica del autor a la religión católica como discurso dogmático alejado de la realidad, por lo que la palabra de Cristo neo-testamentaria, que necesariamente debe aplicarse a la cotidianidad porque si

continuaría siendo «tercera España» en la España de Franco, y que usaría lo fantástico como género secundario, semi-oculto, marginal, para expresar unas opiniones que podrían resultar de alto contenido en la inmediata posguerra.

### 2.1. «ERA UNA PRESENCIA MUERTA»

Este es el título del primer relato como tal del libro, encabezado por un lema con aires de querer impactar al lector: «Si la presencia de los muertos queridos está en nosotros, ¿por qué no ha de poder estar también fuera de nosotros?» (Clarasó, 1964: 9). Como el motivo fantástico del texto consiste en la supuesta presencia de los cadáveres de las dos difuntas esposas en las camas que compartieron con su viudo, a pesar de haber sido correspondientemente enterradas en su momento, el lema puede ser interpretado en convergencia con la historia principal del texto, es decir, como un cuento de apariciones. Al ser «muertas queridas», no se puede dejar de advertir que la narración trata también sobre las relaciones de pareja —entre sí y con los extraños— a través de un matrimonio determinado. El marido es la voz narrativa del relato, y son habituales sus referencias a las dificultades de comprensión entre los esposos, referencias que suenan al fino y sutil tono humorístico que caracterizará a Clarasó en textos posteriores. Al mismo tiempo, en la puerta del dormitorio donde se producen las apariciones hay una pintura de un hombre y una mujer, pero la puerta es desproporcionada respecto a las dimensiones del vestíbulo donde se observan, como si se quisiera indicar la desproporción entre la importancia que se da al tema del matrimonio y su importancia real, o bien se quisiera subrayar la idealización que ha sufrido en el discurso dominante de países como España. Es decir,

---

no formaría parte del cuerpo doctrinal que él mismo rechaza, se identificaría con sus aproximaciones a la realidad matrimonial en forma de texto de creación.

el lema advertiría sobre el paralelismo entre el recuerdo reforzado por el sentimiento como presencia interior espiritual y la visión de lo querido como presencia exterior, quizás también «espiritual». Sin embargo, cabe añadir una lectura complementaria, o sea, el lema como una reivindicación de la memoria histórica hacia las víctimas del lado de los vencidos de la Guerra Civil, que era la mayoría de la población catalana. La presencia espiritual interior encajaría también en este caso con el recuerdo emocional de los muertos, pero la pregunta del lema adquiriría un tono de denuncia ante la imposibilidad de exteriorizar el recuerdo de esos muertos en forma de tumbas y otros elementos que dan cuerpo al ritual de la muerte en la sociedad occidental. A tal lectura se adecua, además, la aversión que siente el narrador cuando se hacen referencias a su padre como «cadáver», explicitando de este modo el dolor ante la incapacidad de expresar públicamente la estimación hacia aquellos que ya no están, y que lucharon contra el régimen o forman parte de un espacio cultural que las nuevas instituciones reprimen u ocultan de forma totalitaria.

Esta segunda interpretación, que otorgaría una dimensión ideológica al relato, se basa en una serie de elementos que, configurados en su conjunto, parecerían responder a una expresión metafórica con miras a superar la censura, al tiempo que hubieran conllevado una mayor dificultad para captar al lector coetáneo, que de buenas a primeras ya debe superar el «choque» con un libro de género algo excéntrico en esos años de dura posguerra.

Vayamos a los elementos mencionados. Al inicio del relato descubrimos que el objeto que une al matrimonio con el viudo es un molino de este último, que, al ser viejo e inutilizable, la pareja quiere comprar como terreno, mientras que el viudo se empeña en querer vender absurdamente como bien de producción. Tal empecinamiento puede evocar a las dos almas hispánicas que popularmente se han extraído de la obra magna de Cervantes: el Quijote, la orgullosa hidalguía en busca del ideal heroico, que menosprecia lo material y que es capaz de ver gigantes donde solo hay molinos, frente al sentido común y el pragmatismo de un Sancho que, en este caso, también se adaptaría a la auto-imagen del pueblo catalán como gran valedor del *seny*.

Y nos conduciría igualmente a la picaresca —castellana—<sup>13</sup> de querer vender un molino inservible en contraposición a la prudencia del matrimonio, que se demuestra a lo largo del relato en ocasiones diversas.

En el relato aparece también la muerte del padre, el cual se repite en el otro cuento que analizaré. Se trata de la muerte de un referente emocional sin par, pero también de un referente cultural, de todo un mundo que cae en el olvido por culpa de las garras del franquismo.<sup>14</sup> En la obra, la cuestión se plantea acerca del padre del narrador, quien afirma: «La muerte de mi padre me había impresionado mucho y tardé algún tiempo en recuperar mi estado normal». Significativamente, en el fragmento donde se sitúa este comentario se alude a la fuerza bruta: la mujer saca a colación el tema de la muerte del padre porque pretende «desarmar» a su marido, el narrador, mientras que el viudo le interrumpe «con violencia». Una violencia que se da justamente por ambos lados, por parte de aquella persona con la que se convive (la esposa) y del Otro, del cual no se quiere ser ni amigo (el viudo). Una violencia, en definitiva, como la sufrida por la tercera España a la que pertenecía Enric Clarasó, el padre del autor. Paralelamente, al evocar la muerte de su progenitor, al narrador le entra el miedo en el cuerpo, cosa que dificulta la entrada en el dormitorio donde el viudo afirma haber visto a sus dos ex-esposas. Estaríamos delante de la evocación del miedo creado por la desaparición de toda una realidad previa, un *hórror vacui* respecto al mundo previo del dinamismo cultural y el dialogismo de discursos, reduciéndose todo ello a la realidad gris, tétrica, asfixiante de la posguerra: un abanico cultural perfectamente definible como «cadavérico», la España surgida del enfrentamiento de las dos Españas.

13.- De hecho, el viudo es descrito en el texto como un tipo fantasmal, de «mal agüero».

14.- La notable ascendencia del padre sobre el hijo se desvela, por ejemplo, al saber que Noel firmó bastantes de sus obras bajo el pseudónimo de Noel Clarasó Daudí, es decir, usando los dos apellidos de su padre, obviando el de su madre, Serrat. Pocos años antes de morir, Clarasó hijo dedicará su esfuerzo a elaborar una biografía en catalán del padre escultor, que salió publicada en 1982 en la popular colección «Gent Nostra».

Hay que tener en cuenta que las características de dos figuras muy importantes en el relato: las dos ex-mujeres, cuyos cadáveres provocan el pánico del viudo. La primera se llamaba Elvira, y con ella se casó en una fecha anterior, pero cercana, al 12 de abril de 1929, siendo la fecha de la muerte el 12 de abril de 1930. Como sabemos, la Segunda República española se proclamó el 14 de abril de 1931, pero las elecciones que llevaron a esa victoria fueron el 12 de abril. Por lo tanto, respecto a la fecha de la segunda boda, hay el cambio de una cifra por la siguiente (de 1930 a 1931): una leve modificación cosmética que se repite, como veremos, en el siguiente cuento que analizaré. En todo caso, la referencia temporal es importante, y como si se tratara de una advertencia al lector, el viudo acaba exclamando: «¡No debió haberme pasado por alto que era el doce de abril» (Clarasó, 1964: 23). Al mismo tiempo, los términos con que el viudo evoca su matrimonio con Elvira son positivos. En referencia a todo esto, no podemos olvidar que, según el relato, el tiempo de narración se sitúa en otro año significativo: 1936. Constituye otro aspecto clave la disposición de las camas, ya que hay dos —igual que hay/había dos Españas. Elvira dormía en la cama de la izquierda, siendo pues una sugerente referencia a las izquierdas españolas: la izquierda sensata, la que podría haber proporcionado felicidad a sus seguidores e incluso a España en general, murió con la victoria de los partidos republicanos en las elecciones del 12 de abril del 31, que se empeñaron en seguir unos planteamientos radicalizados que el autor podría considerar como desencadenantes de una serie de sucesos que llevaron a la Guerra Civil. Con Isabel, la segunda esposa, dormía en otra cama, la cama de la derecha, ya que ella se negó (comprensiblemente) a disfrutar del lecho de una recién fallecida. La boda con ella se hubiera producido más tarde, significando una reprobación de la izquierda en el poder («Isabel me salvó», dice el viudo), para entablar un pacto con otras fuerzas políticas. La fecha de la muerte de Isabel, un 12 de abril, es la misma que en el caso de Elvira: una sensación de desaliento ante la fuerza trágica del destino se apodera del relato. En este sentido, el carácter quijotesco del viudo que hemos visto antes podría resultar la causa de este destino

irremediable, un «mal agujero» que convierte a la derecha y a la izquierda del país en fuerzas irracionales basadas en un idealismo ciego, pertinaz y fatal.

El viudo describe el trauma de descubrir el cadáver de su primera mujer de tal manera que el narrador lo compara con la descripción de la imagen de un cuadro. Esta frase podría resultar baladí si no fuera porque el espacio de lo fantástico del relato, esa habitación cerrada y conteniendo unos personajes simbólicos que serían el terrible resultado del enfrentamiento ciego entre las dos Españas, puede evocar otro espacio cerrado que también representaba el enfrentamiento entre las dos Españas, aunque en un tono de denuncia y de advertencia al mundo por haber sido elaborado durante la Guerra Civil misma. Me refiero al *Guernica* de Picasso, en cuyo espacio cerrado claustrofóbico penetra, a través de una abertura, una luz que ayuda a iluminar tanto el interior (ese acto de denuncia y advertencia) como una cara aterrorizada que contempla el terrible espectáculo de violencia. Picasso invitaba al mundo a ver el microcosmos de actuación del fascismo, que se podía reproducir por Europa y el mundo, como acabó sucediendo. En la obra del malagueño vemos el sufrimiento de un pueblo que, tras el golpe contra su democracia, cae fulminado en medio de la exaltación acrítica y amoral de la violencia como forma de resolución política. En Clarasó, la guerra ha dejado paso solo al resultado final: los cadáveres.

A estas alturas del relato, cuando se desvelan una serie de posibles evocaciones a la historia trágica de España, se produce un alusión que contribuye a establecer una nueva conexión más con la realidad: el narrador dice que puede escribir diez horas seguidas, deduciéndose que su profesión es la de escritor. Resulta significativa también la determinación posterior del viudo de cambiar los muebles y la pintura de las paredes, como si se tratara de una alusión al deseo de borrar y cuenta nueva que se daba en una buena parte de la sociedad, deseosa de refugio en la severa paz del silencio. Por todo ello, parece pertinente una analogía entre el espacio más macabro del relato con la España saliente de la Guerra Civil. No olvidemos que, al final, el viudo pide a alguno de los cónyuges que entre para

mirar y confirmar que las camas están vacías y que todo está en orden. El deseo de sublimar lo ya hecho con un acto de valentía imposible. Ninguno de los participantes parece querer arriesgarse a volver a ver los cadáveres, el recuerdo de la tragedia.

Paralelamente, la discusión sobre quien debería abrir la puerta, que ocupa una buena parte del texto, constituye, a mi entender, el momento cumbre de la comicidad en el relato. El fragmento que funciona como traca final, está conformado por una elevación del tono teatral, por ciertos elementos metaficciones, por supuestas alusiones biográficas poco convincentes y por digresiones sexistas de carácter digresivo: «Mi mano se resiste a escribir lo que sucedió después. Todo lo que sucedió. No hace falta escribirlo todo. Este es un sencillo cuento de miedo que tanto puede ser verdad como ser mentira. No es la historia de mi vida y no he de entrar en detalles íntimos. Ya se sabe que la mujer está en el mundo para hacer felices y para hacer desgraciados a los hombres» (Clarasó, 1964: 35). A esto sigue el fenómeno más extraño de la narración: la muerte súbita de la mujer (víctima de los comentarios de su marido, el narrador, y víctima física por motivos desconocidos), que el narrador intenta racionalizar explicándola como el resultado del castigo por haber tenido una aventura con el viudo, castigo infligido supuestamente por las dos mujeres, que pasan así de ser apariciones cadavéricas a ángeles vengadores.

## 2.2. «MÁS ALLÁ DE LA MUERTE»

Varios de los relatos que componen *Miedo* están ambientados en localizaciones de la zona de los Pirineos, en concreto «La bruja de Llo», que es un municipio de la Cataluña francesa, en la comarca de la Cerdeña; «El Jardín de Montarto», que alude a una montaña aragonesa; y «Más allá de la muerte», que sucede entre Salardú y el macizo del Besiberri, en el sur del Valle de Arán. Los Pirineos aparecen, pues, como ese espacio de extrañamiento de lo catalán, donde se

pueden mantener ciertas creencias vinculadas con lo sobrenatural.<sup>15</sup>

El relato «Más allá de la muerte» se abre con una referencia a la identidad del ser humano: «Es muy difícil saber lo que somos, pero el problema no se acaba aquí; hay lo que hemos sido antes y lo que seremos después» (Clarasó, 1964: 117). Unos recién casados viajan hasta la zona de Salardú, en el Valle de Arán, decidiéndose el esposo a salir por su cuenta de madrugada para escalar el macizo de Besiberri. Al no volver, se organizan grupos de rastreo. Pero esa misma noche éste se aparece a su mujer, Eulalia, en la habitación del hotel, con el equipamiento de montaña y «una vaga luz fantasmal» (Clarasó, 1964: 120). Mantienen un diálogo en el que el aparecido le confirma su muerte accidental y le pide que le espere, ya que tiene previsto volver. Tiempo después, Eulalia dará a luz una niña, hija póstuma del difunto, a la que también llamará Eulalia.

Han pasado veinte años y ambas viven cómodamente en Barcelona, en el seno de una familia aristocrática. A partir del relato de su madre (que no incluye el episodio espectral), Eulalia emprende el viaje a Salardú con unos amigos para conocer la zona donde murió su padre, y se alojan en el mismo hotel. Al querer ocupar la habitación que su madre veinte años atrás, descubre que está ocupada por un enigmático joven. Eulalia se cuela en su habitación y encuentra un DNI cuya fotografía le recuerda la de su padre, muy borrosa. Pero lo que más le llama la atención es una fecha: el joven nació el mismo día de la muerte de su padre, el 18 de julio de 1926.

A través de la voz narrativa, Clarasó nos vuelve a presentar una sugerente cuestión de fechas que, a partir de una mínima modificación cosmética, aluden a eventos significativos de la década anterior: en este caso, en vez de 1926, ese 1936 nos da la fecha del alzamiento nacional, que no puede ser más relevante en relación con la muerte

15.- Clarasó (1978a: 61) confiesa en uno de sus artículos que el primer libro de poemas que cayó en sus manos, y que releyó repetidamente en su juventud, trataba justamente de los paisajes pirenaicos, en concreto los versos del poeta de influencia maragalliana Joan Guasch recogidos bajo el título *Pirinenques* (1910).

te física y simbólica del padre. Otra vez la muerte del progenitor. En ese momento «Eulalia siente una presencia rara a su alrededor» (Clarasó, 1964: 125).

Poco después, los dos jóvenes se acaban conociendo y se enamoran. La madre, entonces, tiene un extraño presentimiento. El chico, Evaristo, también confiesa a su novia que emprendió el viaje a Salardú por una quimera que le nació de golpe –descubriendo sus dotes ocultas de escalador–, que reconoció y sabía el nombre del dueño del hotel y que en la montaña soñó que una mujer dormía a su lado, alguien que se parecía a Eulalia, y entonces a ella se le escapa que podía ser su madre. A pesar de retrasar el gran momento, al final Eulalia debe aceptar que su madre conozca a Evaristo. Eulalia esconde las peculiares coincidencias entre su novio y el padre al que nunca conoció, pero la madre también esconde a su hija que su esposo le prometió volver. El narrador subraya, pues, que de los tres «Evaristo es el único que no tiene secretos». Cuando se conocen, el chico y Eulalia madre se reconocen, se funden en un abrazo, Eulalia hija muere al tirarse del balcón, y, al subir el cadáver, la madre y Evaristo todavía están abrazados.

Hay que destacar que se trata de unos relatos en los que el tono que toma la narración es más seria, más ceñida al relato de hechos inexplicables. Casi no hay digresiones, y domina a menudo el estilo indirecto libre. Los acontecimientos fluyen como una serie de determinaciones que el destino ha fijado sin alternativa posible. Ahora bien, en el contexto del volumen y por el distanciamiento extremo que se toma el narrador, hay escenas algo acartonadas, sobre todo la escena final, que puede tomarse perfectamente como una parodia. Con todo, hay diversos aspectos que no podemos dejar de lado. Por un lado la fecha de la muerte y «reencarnación» del padre alpinista. El inicio de la Guerra Civil el día en que se desarrolla el golpe de estado militar en la Península constituye el principio del fin de aquel mundo de esperanza y vitalidad cultural que significó la República, o que hubiera podido significar la República si no se hubiese descarrilado por todos lados. El tema del regreso (del mundo de los muertos), claro está, constituye un intento de mantener el deseo vital

y conservar así ciertas esperanzas de cambio respecto al franquismo imperante. Pero la espera no puede sino llevar al desastre, porque aquello que esperamos para el futuro, en realidad pertenece al pasado, como demuestra Evaristo, provocando con su atracción por la madre el desenlace fatal del relato. Una lectura del texto desde una perspectiva ideológica conduciría a diversas preguntas abiertas: ¿de qué hay que tener nostalgia? ¿Qué debemos recordar y revitalizar del pasado para vivir más plenamente sin acabar muriendo bajo el peso de ese mismo pasado?

Paralelamente, además de ser retratada como lugar inhóspito, la zona pirenaica ejerce un papel de frontera. En este sentido, fue el principal paso de huida por vía terrestre para los miles y miles de exiliados de la contienda civil. Ciertamente es que la familia Clarasó no se exilió, pero sí muchísimos de sus amigos y conocidos, la mayor parte de la elite intelectual del país, aquellos de la España roja y separatista o de la tercera España que se jugaban la vida en ello. No está de más, entonces, pensar que este ámbito de frontera constituye un punto y final de algo importante: el fallecimiento simbólico de una forma de existencia, al tiempo que permitiría igualmente un retorno, que puede resultar tan fantasmal y fatal como el que viven en sus carnes los protagonistas del relato de Clarasó. En efecto, cabe subrayar el hecho que es la descendiente la que acaba muriendo, es decir, la víctima de los acontecimientos es la joven Eulalia, que podría representar a toda esa generación perdida —física o culturalmente— por culpa de la contienda civil. La cita que abre el cuento toma entonces una dimensión identitaria vinculada a lo ideológico: lo que fuimos, en esa catalanidad democrática y plural en convivencia con otros pueblos de España, y lo que seremos, que es algo difícil de predecir en circunstancias tan adversas como lo era la primera posguerra del franquismo.

### 3. A MODO DE EPÍLOGO

Resulta muy interesante la alusión directa que nos ofrece el mismo Clarasó a unos versos extraídos del poema *Canigó*, del gran poeta romántico catalán, el sacerdote Jacint Verdaguer. El texto aparece en un artículo publicado en 1978 en *La Vanguardia* y es citado en una especie de ortografía prefabricada, retrayéndonos a los tiempos de la publicación de *Miedo*, cuando esta era la única ortografía autorizada y solo se permitía que salieran a la luz pública autores afines al régimen en lo religioso y lo moral. Las palabras del poeta en boca de Clarasó —que declara que los cita de memoria— toman sin duda una nueva dimensión tras los acontecimientos de la Guerra Civil y tras la publicación de «Más allá de la muerte»<sup>16</sup>: «Lo que un segle bastí l'altre lo aterra —mes sempre resta el monument de Déu —y la tempesta, el torb, l'odi y la guerra —al Canigó no el tiraran a terra, —no esbrancaràn l'altívol Pirineu» (1978b: 57).

### BIBLIOGRAFÍA

- CLARASÓ, Noel (1964): *Miedo*, M.Y.N.E., Barcelona, 2ª ed.
- (1978a): «El pro y el contra: un poeta», *La Vanguardia*, 5 de abril, p. 61.
- (1978b): «El pro y el contra: La Atlántida», *La Vanguardia*, 4 de octubre, p. 57.
- (1982): *Clarasó*, Nou Art Thor, Barcelona.

16.- Verdaguer fija en la literatura catalana moderna el espacio pirenaico como ámbito de permanencia de lo sobrenatural, en concreto de un maravilloso pre-cristiano en proceso de desaparición por el avance de la Historia, objetivada en la Reconquista y la consiguiente creación de las nuevas entidades políticas cristianas. El Canigó es una montaña ubicada en la Cataluña francesa que Verdaguer alzó literariamente como símbolo patriótico de los orígenes nacionales del pueblo catalán.

- J. V. [Josep Vallverdú] (1982): «L'escultor Enric Clarasó, vist pel seu fill Noel», *La Vanguardia*, 1 de abril, p. 40.
- MARTÍNEZ-GIL, Víctor (2004): «Introducció», en Víctor Martínez-Gil (ed.), *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*, Cercle de Lectors & Galàxia Gutenberg, Barcelona, pp. 9-44.
- MONROY, Juan Antonio (1998): *Obras completas*, T. II, Clie, Terrassa.
- PRESTON, Paul (1999): *La tres Espanyas del 36*, Plaza & Janés, Barcelona.
- RAFOLS, J. F. (1993): *Modernisme i modernistes*, Destino, Barcelona.
- ROAS, David, y Ana CASAS (2008): «Prólogo», en David Roas y Ana Casas (eds.), *La realidad oculta: cuentos fantástico españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia, pp. 9-52.
- SAMSÓ, Joan (1995): *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública (1939-1951)*, T. II, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

## FLIRTEOS CON LO FANTÁSTICO EN LA NARRATIVA DE FRANCISCO AYALA

David Viñas  
*Universitat de Barcelona*

Una mecanógrafa termina su jornada laboral y sale a la calle. De camino a casa, va mirando escaparates y se detiene ante el de una tienda de modas. Contempla un maniquí que le lleva a acordarse del que tiene su hermana, que es modista, en casa. Por varias razones, el de su hermana le gusta más. Sigue caminando, con cierta prisa, hasta que otro escaparate llama su atención. Se detiene un momento. Se fija en otro maniquí. Continúa andando. Llega a una peluquería. Entra. El peluquero le anuncia cómo será el peinado que va a hacerle:

Voy a hacerle un rizado flexible. Cables enrollados. Señorita: podrá electrocutar a los hombres. La voy a convertir en una mujer peligrosa. O mejor: en una mujer fatal. (Ayala, 1993: 153)

Poco después, insiste:

No exagero; cualquier hombre que la mire se quedará de piedra. Mi ondulación es permanente. (Ayala, 1993: 153)