

# EL CUENTO, RETABLO IDEOLÓGICO Y ESTÉTICO DEL FIN DE SIGLO

María Pilar Celma Valero

Universidad de Valladolid

*En la literatura española de finales del siglo XIX se desarrolla extraordinariamente el cuento, con dos tendencias: una continuista, de base realista; y otra, innovadora, con especial atención a planteamientos de estados de conciencia y, en general, a otros de base humanista. Se analizan en este estudio tres temas muy significativos, que son un reflejo de los cambios ideológicos y estéticos de la época: los cuentos eróticos, los de temática ocultista y los que tienen como figura central un nuevo Cristo, humanizado y poetizado.*

No puedo acometer la empresa de hacer una revisión general sobre el cuento, como género, en el Fin de siglo, atendiendo a todos los temas, a todos los autores que lo cultivan, o a todas las novedades técnicas o estilísticas que se producen. Mi planteamiento es mucho más modesto y anuncio que solo voy a tratar tres temas, pero que espero sean suficientes para dar idea de cómo este género —que ha sido calificado tantas veces de proteico— responde a las nuevas concepciones ideológicas y estéticas del momento. No obstante, sí voy a partir de algunas consideraciones generales que permitan contextualizar los cuentos que voy a presentar.

1. El cuento es un género que conoce en este momento un auge sorprendente, hasta tal punto que da lugar a una empresa editorial sumamente fecunda: *El Cuento Semanal* (en realidad una colección de novelas cortas, ilustradas).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> *El Cuento Semanal* (1907-1912) fue fundado por Eduardo Zamacois —que pretendía aclimatar en España la *nouvelle française*— y publicó más de 200 novelas cortas de más de 100 escritores españoles. Se trataba de novela corta, coleccionable, que salía todos los viernes a 30 céntimos. En la portada, aparecía la caricatura del autor de la novela y en su interior, había ilustraciones a dos tintas, firmadas sobre papel *couché* de buena calidad.

2. En gran medida, ese éxito va asociado al auge de la prensa en la época. Es un género que se adapta muy bien a ese marco, no solo por su brevedad, sino también por su actualidad y por su viveza.
3. Por esa relación con la prensa de actualidad, el cuento refleja, en gran medida, las inquietudes y los gustos de los escritores y de los lectores del momento.
4. El cuento es como un laboratorio en el que los escritores van ensayando temas y formas, y, en algunos casos, esos relatos breves serán el germen de obras narrativas mayores.

Partimos, para el estudio del cuento en el fin de siglo, de dos trabajos sumamente útiles. El primero, de Ángeles Ezama (1992), se centra en el cuento publicado en la prensa en la década de 1890-1900. Después de abordar el estudio del cuento desde diversas perspectivas, concluye que “el cuento finisecular es un tipo de relato realista, que adopta como principio básico el de la verosimilitud, con tendencia marcada al reflejo de un ambiente urbano y burgués, y cuya finalidad es casi siempre aleccionadora” (Ezama, 1992, p.214).

El segundo trabajo es el de José Ramón González (2002), que da un paso más en el estudio del cuento en el Fin de siglo pues, al ampliar el marco cronológico, pone de relieve la evolución que se va produciendo con la irrupción de la gente nueva. Así establece dos modalidades: por una parte, ese cuento de corte “realista”, deudor de la narrativa de la Restauración, que se mueve “en el breve territorio que delimitan, por un extremo, un realismo levemente idealizador y, por el otro, un naturalismo testimonial que solo en momentos muy concretos se deslizará hacia posturas levemente radicales en lo social, en lo político o lo religioso” (Díaz Navarro y González, 2002, p.21). Por otra parte, los jóvenes escritores “apuntarán paulatinamente hacia un nuevo paradigma en el que destaca la importancia concedida a los espacios interiores y a un tipo de perspectiva y entonación que podríamos denominar, en sentido lato, líricas”. Así pues, esta nueva propuesta presta “una especial atención al mundo de la interioridad —movimientos del espíritu, estados de ánimo, sentimientos, percepciones individuales—, gozará de una mayor libertad estructural [...], será proclive a los finales abiertos [...] y empleará un vocabulario y una sintaxis densos, que buscan la evocación sin eludir los recursos propios del poema” (Díaz Navarro y González, 2002, p.21).

Así pues, las notas que definen el nuevo enfoque del cuento en los primeros años del siglo XX son la atención puesta en el mundo de la interioridad, una mayor libertad estructural, los finales abiertos y el lenguaje "especial", evocador, más próximo a la poesía. Por supuesto, la gran aportación de la literatura de ese momento a la narrativa breve está en esa segunda modalidad. Pero, aun en el caso del cuento de corte realista, no se puede desestimar su importancia como reflejo de una situación cambiante. En este sentido voy a referirme solo a un tema, el de las relaciones amorosas y la consideración de la mujer. Y para ello, voy a atender a un *corpus* rico y variado, el de los relatos de tema erótico. Hay que tener en cuenta que el erotismo era, de alguna manera, una toma de postura frente a la hipócrita moral de la sociedad burguesa. Hay toda una corriente de novela erótica, que ha merecido importantes estudios.

Sin duda, en el tema del amor, es *La Vida Galante* (1898-1905) la revista más significativa y, aunque dominada siempre por un tono festivo, no se oculta una crítica implícita de la situación; de hecho, su director, Eduardo Zamacois, era socialista y republicano (había colaborado ya en *Germinal*). Aparentemente los relatos insertos en esta revista no presentan grandes novedades: reproducen situaciones amorosas habituales, con un enfoque tradicional. Pero, en su conjunto, suponen una cierta provocación porque rompen los convencionalismos y buscan un concepto del amor más pleno e igualitario para ambos sexos. Así, satirizan determinados valores tradicionales y contribuyen a difundir nuevas actitudes sociales: se contempla con la misma naturalidad —y se justifica— el adulterio femenino que el masculino; del crimen pasional se resalta su aspecto más grotesco; se aprecia un nuevo tipo de mujer, decidida y activa, etc. Unos pocos relatos pueden dar idea de la propuesta subliminar de los mismos.

El primero de ellos no supone en realidad ninguna propuesta, pero lo he elegido porque refleja muy bien la situación de la que se parte. En *¿Cuál de las dos?*,<sup>2</sup> Eduardo Zamacois hace un sutil diagnóstico del típico triángulo burgués: el marido, su esposa y la amante. Todo entre una y otra está en oposición: la propia concepción de la mujer —madre/

2 *La Vida Galante*, n.º 58, 1899.

amante—, el ambiente —orden riguroso/encantador desorden— y la actitud —reproche/alegría y desenfado—. De relieve queda la insatisfacción de ambos cónyuges, pero solo al varón parece aquí ofrecérsele una alternativa a la monotonía.

Enseguida, sin embargo, encontramos otros textos en que el adulterio femenino es contemplado con la misma naturalidad que el masculino. En *¡Cobarde!*,<sup>3</sup> de Juan Pérez Zúñiga (firmado bajo el seudónimo de D'Artagnan), unas amigas conversan desenfadadamente sobre la aventura de una de ellas. Desde el principio sabemos que la protagonista es casada, pero no hay la más mínima censura. A instancia de sus amigas, relata cómo va sucumbiendo ante la galantería de un admirador. El final es humorístico, porque cuando ella accede a sus pretensiones, el amante retrocede aduciendo el verdadero y puro amor que siente por ella. El calificativo que las comadres le prodigan al enterarse es el de “estúpido”. No obstante, antes de llegar a este desenlace humorístico, el texto ofrece algunas claves que ponen de relieve un cambio de consideración de la mujer. Casada con un hombre mayor, la joven esposa es fácil presa para cualquier donjuán de turno: “Una frase derritió la nieve que las desilusiones amontonaron sobre mi corazón...” Se hace referencia al “convencionalismo estúpido” que limita la espontaneidad verbal entre los enamorados. Además, la protagonista abandona el pudor y la pasividad de seducida, para relatar emocionadamente sus sensaciones: “...Y al contacto de sus labios secos y ardorosos, sentí la sensación de un hierro candente que abrasaba a mi piel”. La consumación o no carece aquí de interés. Lo que realmente importa es el cambio de actitud de la mujer y la ausencia absoluta de valoración moral del hecho mismo.

El adulterio femenino no solo es aceptado desde la perspectiva de la mujer, sino que, en un caso, es el propio marido el que lo asume, lo justifica y lo procura. En *El sacrificio de Isaac*,<sup>4</sup> Ramón Asensio Más nos presenta a un hombre cuya tragedia no es el adulterio, sino el convencimiento de que su mujer no le ama. Lo demás es solo una consecuencia lógica. Pero el concepto que el protagonista tiene del amor —felicidad

3 *La Vida Galante*, n°25, 1899, p.334.

4 *La Vida Galante*, n°135, 1901.

de la amada y sacrificio propio— le lleva a solicitar el adulterio de su esposa ante el propio contrincante. Aquí, si llegara el caso —la amenaza de hecho es efectiva—, el crimen pasional se daría en el caso de que el amante abandonara a la esposa. El marido puede soportar la traición, que considera justificada si no hay amor, pero defiende la felicidad de su amada hasta el sacrificio de uno de los valores más incuestionables para esa sociedad, el honor.

Antonio S. Briceño presenta también un nuevo tipo de mujer. El relato *En el silencio*<sup>5</sup> tiene un fondo humorístico que no logra acallar, sin embargo, su intención más profunda: minar la concepción amorosa finisecular en su tipo más característico, el donjuán. El conquistador requiebra a una joven, que le rechaza, pero que le anima, no obstante, a seguir intentándolo con una promesa poco usual:

...Si usted logra hacer vibrar mi *cuerda sensible*, obtendrá como prólogo del poema de las recompensas algo que quizá le subleve moralmente, pero que a mí lo mismo se me da... y es: comenzaré entonces haciendo un papel *activo* y no el *pasivo* que me corresponde como mujer.

Con semejante acicate, el conquistador pasa a poner en práctica, uno a uno, todos los recursos que conoce, que se verán abocados al fracaso, uno tras otro. La estructura narrativa, muy bien trabada, se adapta a los distintos pasos que el donjuán ensaya: un baile, un paseo por el bosque, una partida de caza, una cena en saloncito reservado, una sesión de música, “en el templo” y, por último, los celos. Agotado y desanimado por sus fracasos, el donjuán se queda dormido en el sofá y entonces...

De pronto el roce tibio de unos labios en los suyos le despertó, abrió los ojos y vio ¡oh suprema ventura! que la linda parisiense se inclinaba hacia él con los brazos abiertos y le ofrecía el anhelado don de su ser, con la fisonomía trasfigurada, como al conjuro de algo muy poderoso que la hacía omitir la convencional pasividad de su sexo...

5 *La Vida Galante*, n°30, 1899, p.408.

El papel activo de la mujer en el juego amoroso llega al extremo en el relato *Agonía*.<sup>6</sup> Eduardo Zamacois nos presenta las distintas versiones que de unos mismos hechos tienen tres protagonistas: el amante, mero observador; el marido enamorado, enfermizo y pasivo; y la esposa, hermosa, vigorosa y activa. La protagonista no se conforma con el adulterio y le asegura al amante que será suya totalmente; pero su libertad no la alcanzará de manera criminal: "El morirá y morirá entre mis brazos, con sus yertos labios apoyados sobre los míos, bendiciéndome... ¡Morirá de amor! Todas las noches, aunque no quiera, le sirvo una buena dosis del dulce veneno" (p.399). El testimonio del marido tñe el relato de matices tragicómicos:

Pues bien, ella es quien me da el brazo para conducirme desde el comedor al dormitorio, quien me desnuda, quien me tibia el lecho acostándose antes que yo [...] ¡Ay! ¿Qué quieres? Reconozco que estos excesos de cariño me son perjudiciales, pero ella me quiere tanto que no sabe reprimirse, y yo tampoco acierto a regatearle amor  
(p.400).

En este cuento conviene destacar como novedad técnica el perspectivismo, muy marcado, y el final abierto, pues sabemos las intenciones y la visión de la situación de los distintos personajes, pero no llega a producirse el desenlace.

Todos estos relatos presentan escenas amorosas, en las que no se omiten detalles sobre las sensaciones eróticas de sus protagonistas. Quizá muchos lectores se escandalizasen por estos pasajes juzgados de inmorales. Y, sin embargo, la verdadera amenaza al orden social establecido estaba en la tímida instauración de un nuevo tipo de mujer, unas nuevas relaciones de pareja y una nueva moral.

Pero, como ya he anticipado, la gran aportación del cuento del Fin de siglo, en oposición a la narrativa realista, es sobre todo la de los relatos que restan la atención a la anécdota externa, para reconcentrarse en la descripción de estados interiores, de planteamientos más personales,

<sup>6</sup> *La Vida Galante*, n.º29, 1899, p.398.

incluso existenciales, todo ello en consonancia con los cambios ideológicos y sociales que se producen en el cambio de siglo.

Para entender por qué y cómo se produce este cambio de focalización, conviene volver la vista a la situación ideológica que se vivía en el Fin de siglo. El dominio positivista, con un criticismo absoluto y un espíritu analítico al que nada escapaba, había minado las creencias tradicionales, así, la religión se independiza de la fe y se convierte en un mero objeto de estudio. Al cuestionar la autenticidad e interpretación tradicional de los libros sagrados, el cristianismo queda socavado en sus mismos cimientos, en sus dogmas más queridos. Importante papel desempeñó en este sentido el filólogo, historiador y exégeta Ernesto Renán, cuya revisión de la historia del pueblo judío, de la vida de Jesús y de la primitiva Iglesia, reduciendo lo sobrenatural a material legendario o meramente humano, conmocionaron la sociedad, aún autodefinida como cristiana. Con la exégesis positivista de los textos sagrados, las concepciones religiosas —aceptadas sin reserva hasta ese momento— o se niegan, o se las cuestiona profundamente: los libros sagrados quedan reducidos a colecciones de mitos y leyendas, curiosamente coincidentes con los de otras culturas y religiones muy alejadas de la judeocristiana; los milagros se equiparan a los ejemplos simbólicos y alegóricos de la tradición didáctica, o bien se reducen, mediante un proceso de explicación científica, a sucesos normales de la experiencia humana; Jesús es, en esta misma línea, un gran hombre, mártir de una doctrina de la igualdad y de la justicia. Pero que el positivismo no contemplara la dimensión espiritual humana no significaba que, en la realidad vital, el hombre hubiera conseguido liberarse de sus interrogantes metafísicos. El positivismo colmaba las aspiraciones intelectuales del hombre, le halagaba con la fe en el poder de la razón, pero no suplía sus ansias trascendentales, ni conseguía responder a sus más íntimas preguntas. En este panorama, dos son las vías, a través de las cuales el hombre del Fin de siglo trata de encauzar aquellas ansias. La primera se inscribe en la vía del ocultismo, con un auge espléndido de diversas espiritualidades, que podemos llamar exóticas; la segunda, se cifra en lo que, en palabras de Hans Hinterhäuser (1980) —el autor que con mayor profundidad ha estudiado el fenómeno—, se denomina “el retorno de Cristo”; es decir, la revitalización de la figura evangélica en las distintas literaturas europeas del Fin de siglo.

Prueba del interés despertado en España por el misterio, en general, y por las doctrinas esotéricas, en particular, es la revista *Sophia*, promovida por el movimiento teosófico. En ella están representadas tendencias muy diversas, como el espiritismo, distintos fenómenos paranormales, como la telepatía o la telequinesia —fenómenos que también el positivismo empieza a considerar objeto de estudio—; explicaciones procedentes de un vago teosofismo o de un no menos vago misticismo de ciertas religiones orientales —budismo y brahmanismo, principalmente—; astrología, cábala, etc. En realidad, en *Sophia* tiene cabida todo aquello que está en el umbral del misterio, porque para el inquieto hombre del Fin de siglo es preferible el arcano, plagado de preguntas sin respuestas, que la seguridad de la nada. Las historias insertas en *Sophia*, que se relatan como verídicas, están pendientes aún de una revisión que las contextualice en nuestra historia literaria, considerándolas como lo que son, relatos fantásticos. No obstante, como este corpus podría plantear la duda de si ha de ser considerado como relatos verídicos o como “cuentos” literarios, no voy a detenerme en ellos. Pero sí considero necesario dar una pequeña muestra de algunos cuentos de tema ocultista. Voy a referirme a dos, ambos escritos por un muy joven Pío Baroja. El primero se titula *Parábola*<sup>7</sup> y tiene claramente un valor ejemplificador y un carácter simbólico. Comienza con una localización espacial y temporal, que distancia el relato del realismo ambiente:

Y era en la isla de Ceilán, en el séptimo siglo antes de la venida del Cristo, en la séptima encarnación de mi alma, en el tiempo en que Sakyamouni predicaba por el mundo y enseñaba la Ley, ley de gracia para todos los hombres. Y era en la isla de Ceilán...

A continuación, el narrador nos explica su historia en primera persona: su alma se había reencarnado en el cuerpo de un paria. Durante el descanso del duro trabajo, otro esclavo lee las sentencias de Buda, pero el paria no halla consuelo en ellas. Sus deseos de vivir y de alcanzar la felicidad le hacen primero desear la libertad. Alcanzada esta, su vida llena de miserias le hace aún sentirse desgraciado. Después anhela la riqueza,

<sup>7</sup> *Revista Nueva*, I, n.º 11, 1899, p.499.

pero cuando la consigue, sigue sintiéndose infeliz, ansiando entonces el poder. Cuando consigue ser poderoso, entonces aspira a ser sabio, pero comprueba que tampoco el estudio le satisface; al contrario, constata que “en la mucha sabiduría hay mucha molestia y quien añade ciencia añade dolor”. Aún recorre el mundo buscando no se sabe qué, pero, sin encontrar la dicha, regresa a la isla de Ceilán y vuelve a ser un paria, para esperar tranquilo “la hora de la muerte, la dulce hora de perder la personalidad en el crepúsculo del pasado y de fundirse en la augusta inconsciencia, como un rayo de sol en las masas azules de los mares”. Finalmente, la voz del autor añade un comentario, sobre la utilidad de esta parábola, comparable a las de *Zarathustra* y *Jesús Ben Sirach*.

Todo el texto se inscribe en un neoespiritualismo, que supone una abierta reacción frente al racionalismo positivista, pero, a la vez, se sirve de conceptos que se habían divulgado gracias a los estudios propiciados por el comparatismo religioso, tales como la referencia explícita a conceptos como el de reencarnación o el karma, así como la referencia a una Ley positiva, predicada por un determinado profeta; no obstante, la alusión a *el Cristo*, junto a *Sakyamuni* (una de las encarnaciones de Buda), amplía la referencia desde una religión particular a una religión universal, en la que se inscriben personajes pertenecientes a diferentes religiones. En cuanto al estilo, en correspondencia con el contenido, se utiliza un lenguaje cargado de reminiscencias bíblicas —la distribución en versículos, el comienzo con el imperfecto de apertura y la conjunción copulativa que, al enlazar con algo anterior, parece situar el discurso en una tradición atemporal...— y de valores simbólicos; así, el número siete representa la suma del tres y del cuatro; es decir, del cielo sobre la tierra; el siete simboliza el orden perfecto. Es evidente que Baroja aquí se aprovecha de elementos procedentes de religiones exóticas, cuyo conocimiento general estaba en el ambiente (reencarnación, Karma, Nirvana), pero los adapta a su peculiar visión del mundo y de la vida. La esperanza en el Nirvana se tiñe aquí del más absoluto nihilismo: “...meditaciones que abren al asceta las puertas de la misteriosa ciudad de la Nirvana, en donde se es sin ser, y en donde se duerme el eterno sueño del aniquilamiento...”

La consideración de los personajes representativos de distintas religiones en un plano igualitario es también un signo de los tiempos, que

hay que asociar al desarrollo del comparatismo religioso. Tampoco es ajena a la ideología del momento la asimilación del saber y el dolor, tema romántico (Lord Byron al fondo) actualizado por gran parte de los escritores del Fin de siglo. En conclusión, este cuento-parábola se distancia del interés y de la forma de la primera modalidad que vimos, el cuento de base realista, del que parte el Fin de siglo, para abrirse a nuevas vías en la narrativa breve del Fin de siglo.

El segundo relato de fondo ocultista se titula *Medium*<sup>8</sup> y su autor es también Pío Baroja. El narrador cuenta una experiencia infantil que marcó toda su vida: la constatación de que un espíritu ajeno puede habitar el propio cuerpo. La experiencia narrada es, en síntesis, la siguiente: el protagonista se hace amigo de otro niño que tiene una hermana misteriosa, capaz de mover los objetos sin tocarlos. En su casa se producen hechos anormales: suena la campanilla sin que nadie la toque, las cosas se mueven de un sitio a otro, se dibujan sombras en las paredes... La madre regala al amigo una cámara fotográfica y el protagonista retrata a la familia. Al revelar los negativos comprueban que sobre la figura de la hermana "se veía una sombra blanca de mujer de facciones parecidas a las suyas. En la segunda prueba se veía la misma sombra; pero en distinta actitud, inclinándose sobre Ángeles, como hablándole al oído". Este relato presenta tres motivos de interés, que nos permitirán enseguida centrarnos en las claves del ocultismo finisecular: en primer lugar, la referencia a ciertos fenómenos paranormales, a los que se concedía gran credibilidad en la época y que serán objeto de importantes estudios; en segundo lugar, la causa a la que se atribuyen dichos poderes, que aquí parece ser la fuerza de un espíritu ajeno que habita en el cuerpo de la hermana (espiritismo); y, por último, el modo en que se produce la constatación de esas experiencias, gracias a una cámara fotográfica. El relato de esos hechos sobrenaturales está, no obstante, enmarcado por dos referencias a la posible locura del narrador, locura negada por él insistentemente, pero que, de ser aceptada, explicaría esos hechos paranormales como fruto de una imaginación enfermiza. Pero ese estado patológico podía ser también la consecuencia del trauma producido por esos sucesos paranormales: el hecho es

---

8 *Revista Nueva*, I, n.º 5, 1899, p.225.

que, al comenzar a contar su experiencia infantil, la mente del narrador se vuelve lúcida, relatando con perfecta trabazón lógica y sin titubeo alguno. Parece, así, que el autor prefiere dejar la cuestión de la locura —y, en consecuencia, la veracidad de los hechos narrados— en la ambigüedad y que sea el propio lector quien decida por sí mismo creer o no creer.

En este cuento sí se refieren hechos, sí hay algo de anécdota (no acciones, sino más bien situaciones marcadas por el estatismo), pero, además, lo poco que sucede está condicionado por la doble alusión a la locura del protagonista; es decir, a un estado patológico. Y el final es también abierto: no sabemos si lo relatado forma parte de la mente enferma o si esa locura es la consecuencia de la tensión vivida por aquellos hechos.

La segunda vía espiritualista en la narrativa breve finisecular es lo que podemos llamar el mesianismo, o, en palabras de Hinterhäuser, el retorno de Cristo.<sup>9</sup> Resulta elocuente el importante número de relatos que, en España, en los años en torno al cambio de siglo, recrean, de diferentes maneras, este tema, heredado de la tradición cristiana. Como hemos visto, después de la revisión positivista, la revitalización de la figura de Cristo no podía realizarse ya dentro del marco de las convenciones del cristianismo tradicional.

Conviene tener en cuenta dos factores para contextualizar la visión de Cristo que nuestros escritores tuvieron. En primer lugar, están inmersos en una sociedad que se declara oficialmente católica, pero cuya praxis moral dista mucho del ideal cristiano: esta sociedad repele tanto al escritor movido por intereses sociopolíticos, como al acuciado por inquietudes idealistas y estéticas. En segundo lugar, aunque los jóvenes intelectuales se rebelan contra esta sociedad seudocristiana, no pueden ignorar —ni ideológica ni afectivamente— su sustrato personal cristiano; es decir, aun cuando disientan del dogmatismo católico y repudien la práctica social seudocristiana, no pueden ni borrar de su conciencia unos contenidos religiosos que son parte integrante de su acervo cul-

<sup>9</sup> Una primera aproximación a este tema la realicé en (1993): "La adaptación de la herencia cristiana: el mesianismo finisecular", en *Proyección histórica de España en sus tres culturas (Castilla y León, América y el Mediterráneo)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp.275-283.

tural, ni pueden evitar un cierto afecto hacia aquello que en su infancia —añorada edad pura— constituyó una fuente de emotividad. De estas dos peculiaridades dependerá el especial tratamiento del mesianismo de la España finisecular.

El idealismo de la nueva literatura permite romper las cadenas de la verosimilitud y nos presenta al mismo Jesús en persona. Los cuentos que vamos a ver se pueden dividir en dos grupos. Los primeros presentan el milagro de la visita de Jesús al mundo actual y tienen una clara intención de denuncia y de propaganda socializante. Los segundos reconstruyen muy libremente un pasaje de la vida de Jesús, con una intención humanizadora y poetizadora; Jesús-hombre aparece así mucho más cerca de nosotros.

Del primer grupo selecciono el titulado *Cristo en la tierra*, de Antonio Palomero,<sup>10</sup> texto de clara denuncia social. Un obrero, que ha sido despedido por la huelga, abandona la ciudad lleno de odio; en su camino se le aparece Jesús que le trae su mensaje de amor; Juan lo reconoce rápidamente, pero le confiesa su irremisible odio, nacido de la situación de desigualdad e injusticia padecida. Entonces Cristo, que se declara amor, lo abandona y se encamina hacia la ciudad; pero a su regreso de esta —sin que se nos digan los horrores que ha visto—, Jesús solo le dice al obrero “¡Odia!”; y se aleja, amenazando “con su crispado puño a la ciudad que era la muerte y que aparecía en el fondo negra, muy negra”. Antonio Palomero, periodista de filiación socialista-republicana, aprovecha para dar su particular visión del mundo actual y la adaptación que debe sufrir el mensaje evangélico. Palomero recrea el tópico de la ciudad enemiga, materialización de la idea de que el progreso aliena y deshumaniza; la ideología que subyace en este tema es el prerrafaelismo inglés y, en concreto, las teorías de William Morris; por otra parte, es evidente la otra ideología latente: la comprensión y justificación del odio por parte de Cristo no es sino la sanción de la lucha de clases proclamada por Carlos Marx.

Otro texto, titulado *Cristo solo*, de Enrique de Mesa,<sup>11</sup> nos presenta también el retorno de Cristo a la tierra. Ahora sí es reconocido pública-

<sup>10</sup> *Germinal*, n.º 10, 1897, p. 6.

<sup>11</sup> *Alma española*, n.º 21, 1904, p. 6.

mente y su visita supone primero un motivo de regocijo general entre los que se autoproclaman cristianos. Pero comienza a pedir cuenta a los distintos grupos sociales y el regocijo se torna en frialdad; primero lo abandonan los sacerdotes; luego los soldados, los ricos y, al final, hasta los pobres, cuya miseria les ata también con la angustia del mañana; ni para ellos es ya válido el mensaje evangélico, que justifican así su dependencia: “Odiamos a los ricos, pero somos sus siervos. Para ellos son nuestro trabajo y nuestra vida; los desperdicios de su mesa para nosotros. Ellos nos dan los harapos que nos cubren”. Y, abandonado por todos. Cristo se quedó solo y “el Hijo de Dios lloró como los hijos de los hombres”.

Constituyen el segundo grupo dos relatos centrados en la recreación de un pasaje concreto de la vida de Jesús. La intención que subyace es resaltar la humanidad de Cristo, para acercarnos más su persona. El primer texto, *La parábola del leproso*, de Francisco Villaespesa,<sup>12</sup> destaca además por su intención poetizadora. Jesucristo, camino de Bethelehem, predica la caridad y es escuchado por una multitud de humildes y por los tres discípulos que lo acompañan. Pero sus palabras cobran pronto vida al cruzarse su camino con un leproso: Mateo, Pedro y Juan le van ofreciendo alguna de sus pertenencias, pero se mantienen distanciados. Jesús no le da cosas; se aproxima a él, “cogió entre sus manos sagradas la cabeza monstruosa del leproso, inclinó la frente, y le besó en los labios”. Estos son los hechos. Como se ve, la anécdota es mínima. Pero una serie de claves explican mejor su intención y su filiación modernista: aquí el tema no es, como en el grupo anterior, la justicia, sino la caridad; paralelamente, todo va orientado a resaltar la humanidad de Jesús: no se menciona su divinidad —si bien tampoco se niega—, de todos los nombres de Cristo, aquí se opta por el de Rabí; su imagen está muy distanciada de la “estampa” tradicional —“Sus ojos ardían como soles entre la sombra oscura de las pestañas. Sobre su túnica blanca con franjas cenicientas flotaban desmelenados los cabellos...”—; el nimbo que le rodea no depende ahora de su naturaleza divina, sino que es natural, efecto del sol; el entorno cobra protagonismo, en simpatía con la imagen del maestro —“Atravesaron campos sembrados, viñe-

<sup>12</sup> Revista Ibérica, n.º 1, 1902, p.27.

dos en flor donde las tórtolas gemían, jardines cubiertos de lirios”—; en contraste, hay una cierta recreación morbosa en la descripción del leproso. En suma, en este texto, lo afectivo y lo poético se imponen sobre lo ideológico.

Un paso adelante en la humanización de Cristo lo da Julio de Lemos en *Jesús*,<sup>13</sup> quien en su relato presenta a Jesús hombre, en el momento mismo de la tentación carnal: Jesús se siente atraído por María Magdalena y se plantea la posibilidad de amar él también como el hombre que es; parece sucumbir en un abrazo, pero súbitamente la aparta de sí y le insta a que se aleje de él y le deje cumplir el plan de su vida; pero la tensión del momento, la lucha entre sus dos naturalezas, pueden con él y cae desfallecido; entonces Magdalena le cubre de besos. El relato se interrumpe en una situación de clímax, con un final abierto a la ambigüedad y a la libre interpretación del lector. En este texto, el milagro se invierte: no es ya el efecto de lo divino sobre lo humano, sino el poder de lo humano sobre la divinidad —“milagrosamente vencido por la fuerza de la materia”—. Esta muy libre recreación de la relación entre Cristo y la Magdalena gira claramente en la órbita del Simbolismo: una atmósfera asfixiante rodea la acción; Magdalena no es la pecadora arrepentida, sino la mujer fatal modernista, “loca de deseo, sedienta de sensaciones lascivas...”; en ambos protagonistas se destaca su estado, momentáneo o patológico, de locura. El léxico adolece de originalidad, agrupado en tres campos semánticos típicos de la poesía simbolista: la naturaleza, aquí asociada a exotismo —palmera, yermo, olivares, claveles...—; la sensualidad lúbrica —cortesana, ardiente pecadora, subyugar, lujuria, senos, orgía, sensaciones lascivas, voluptuosidad...— y los estados de alienación —sonámbulo, sueño inefable, enloquecer, alucinación, insensible, histérico, loco...— A pesar de la ambigüedad final, es evidente que el texto escandalizaría a esa sociedad que se declaraba cristiana y que se atribuía a sí misma la salvaguardia de la moral social.

Cristo Dios, hombre, anarquista, utópico. Cristo que sufre, que ama, que odia. Cristo victorioso. Cristo tentado. No cabe duda de que los hombres del Fin de siglo proyectaron en la figura mesiánica sus rebeldías, sus ideales, sus temores, su poesía.

<sup>13</sup> *Revista Ibérica*, n.º 4, 1902, p. 115.

He empleado en el título de este estudio una metáfora para dar idea de lo que, en mi opinión, nos ofrece el cuento, viéndolo como “retablo ideológico y estético” de fines del XIX. La metáfora no es casual: un retablo es una obra artística, de carácter religioso, en la que se conjugan diversas artes (arquitectura, escultura, pintura...); que representa una suma de escenas, al servicio de una interpretación global (por tanto, con un contenido ideológico). Eso exactamente ofrece el cuento de principios de siglo: se presenta como un muestrario, desde distintas perspectivas, de las inquietudes ideológicas (nueva moral, ansias insatisfechas, dolor espiritual asociado a la falta de sentido de la vida, ataraxia y nihilismo, presencia de fuerzas paranormales —más allá de la mera realidad visible—, evangelismo socialista...) y de estados anímicos (locura, odio, dudas y tentaciones...) y como un muestrario de las nuevas propuestas estéticas, basadas fundamentalmente en el simbolismo y en el sincretismo sensorial (construcción arquitectónica, plasticidad de la escultura, cromatismo de la pintura...)

El fondo religioso de este retablo no está solo en la materia, en esas nuevas vías de espiritualidad (ocultismo y mesianismo) que venían a sustituir a la religión tradicional, tan malparada por el criticismo positivista, sino en la propia concepción del arte como tal, convertido en una nueva religión.

## BIBLIOGRAFÍA

- DÍAZ NAVARRO, Epicteto, y José Ramón GONZÁLEZ (2002): *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza.
- EZAMA, Ángeles (1992): *El cuento de la prensa y otros cuentos*, Zaragoza, Universidad.
- HINTERHAUSSER, Hans (1980): *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, Taurus.