

La tradición oral y el cuento fantástico en “La cruz del diablo” de G. A. Bécquer

Los mejores estudios de la prosa de G. A. Bécquer coinciden en señalar que las leyendas son un conjunto de ficciones, muchas de las cuales son propias de lo fantástico en literatura, con las cuales el escritor sevillano se propone recuperar y defender los valores nacionales ante la influencia extranjera, a través de la incorporación de elementos de las tradiciones orales a la literatura. Llama la atención, sin embargo, que la estrecha relación entre lo fantástico y la tradición no haya sido tratada más que indirectamente por la crítica.

No obstante esta vocación “nacionalista” del tradicionalismo de Bécquer, no es infrecuente que el lector moderno mire estas “leyendas” con condescendencia, si no con recelo, y las considere elaboraciones demasiado “literarias” de las tradiciones orales que les sirven de fuentes. A pesar de que la preocupación por lo nacional y la tradición es una de las más extendidas en la literatura en español, especialmente en la hispanoamericana, nuevas poéticas y convenciones literarias —y en gran medida los modernos estudios antropológicos y etnológicos sobre la cultura popular y la tradición oral— han inspirado en nuestros días una narrativa que no reconoce en Bécquer, precisamente, a uno de sus modelos literarios.

En la narrativa moderna vinculada de alguna manera a la oralidad es posible encontrar dos tendencias que muchas veces aparecen juntas y de manera complementaria en un mismo texto: la tendencia a querer dotar a la escritura de los efectos del lenguaje hablado y el afán por representar tanto los contenidos como las estructuras discursivas de la tradición oral con la mínima distorsión posible. La aspiración de esta narrativa por representar con “autenticidad” tradiciones culturales surgidas en la oralidad, se mide frecuentemente por la capacidad del texto para suscitar la ilusión de *mimesis* del discurso oral. El recurso tal vez más conocido para lograr este propósito es el de disimular la presencia de instancias mediadoras entre el lector y la tradición oral original hasta el punto de hacerlas

casi “desaparecer”. Desde esta perspectiva parecería muy razonable considerar, como es común hacerlo, que las leyendas becquerianas son algo así como una etapa ya superada de la representación de la oralidad a través de la literatura.

Contra esta opinión bastante generalizada en nuestros días, la representación literaria de la oralidad tradicional no es un proceso cuya capacidad de *mimesis* se incrementa con el arribo de nuevas técnicas narrativas. Lo que existe son distintas convenciones para incorporar la oralidad a la literatura que responden a lo que cada momento histórico considera como la “verdad” de la tradición oral que merece ser representada a través de la escritura literaria. Tanto de las leyendas de Bécquer como de las representaciones literarias modernas de la tradición oral popular, se puede afirmar lo que Augusto Raúl Cortázar señala en “El folklore y su proyección literaria”:

Las proyecciones se nos muestran como la imagen de fenómenos reflejada o expresada fuera de su ámbito cultural, espontáneo; son obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo, formas, ambiente o carácter trasuntan o reelaboran; están destinadas al público general, preferentemente urbano, al cual se transmite por los medios institucionalizados que la técnica y la civilización ponen en cada caso y en cada época a su servicio.¹

La finalidad de las reflexiones que se presentarán aquí es señalar, a propósito de “La cruz del diablo” (1860), que las leyendas becquerianas son menos el resultado de una visión limitada y estetizante de la oralidad y más una manera de hacer efectivos los valores de la tradición oral para los lectores del mundo moderno “racionalista y materialista”. Las urgencias de Bécquer no son reivindicar, como en la literatura moderna, sectores culturalmente marginados o representar la “otredad” del mundo de la oralidad primaria. Todo lo contrario, para Bécquer la tradición oral no es expresión de una diversidad cultural en España sino la depositaria de las esencias que constituyen lo español.

Quisiera empezar este trabajo haciendo una revisión breve de ciertas propuestas sobre las leyendas becquerianas a partir de las cuales ha sido llevado a cabo este análisis de “La cruz del diablo”. Los estudios de Arturo Berenguer Carisomo y Rubén Benítez sobre la prosa de Bécquer ya han señalado con claridad y exhaustividad que las leyendas becquerianas no intentan en forma alguna transcribir narraciones orales populares vigentes aún en la España del XIX. Sin embargo, tal propósito no le es ajeno en otros escritos. En la *Historia de los templos de España* (1858) y en “Cartas desde mi celda” (1864), Bécquer recogió con fidelidad casi de folklorista tradiciones de distintas localidades españoles (Benítez, *Bécquer* 92–103). En el caso de las leyendas, en cambio, sostiene Benítez, ciertas narraciones tradicionales españoles (pirenaicas, catalanas, etc.), europeas (inglesas,

alemanas, el *conte noir* francés) y hasta orientales, proporcionaron motivos fundamentales o accesorios que fueron recreados y estilizados (como en “El caudillo de las manos rojas” y en “La corza blanca”) o incorporados a una historia inventada (como en “El Miserere” y “La cruz del diablo”). A pesar de que su inclusión en la leyenda representa una revalorización, de intención muy romántica, del pasado y de la tradición oral popular, está claro que las leyendas becquerianas no pretenden sustituir a sus fuentes (Bécquer 104-8).

Se ha señalado también que las leyendas becquerianas no inventan un género en la narrativa española del siglo XIX: “el género nace en pleno Romanticismo como una manifestación de la revalorización romántica del pasado y de la literatura popular” (Benítez, Introducción 22). Las primeras leyendas literarias fueron escritas, curiosamente, en inglés sobre tradiciones españolas e imitando los aspectos formales del romance, como es el caso de *The Romance of History of Spain* (1830) de Joaquín Telésforo de Trueba y Cossío. Espronceda, en *El estudiante de Salamanca*, combina un asunto y unas técnicas del romance narrativo con elementos de la novela histórica. Más tarde, el Duque de Rivas, en sus romances, desarrolla asuntos de leyendas tradicionales dentro de un cuadro histórico. Finalmente, la leyenda literaria alcanza su máxima popularidad con las narraciones históricas en verso de Zorrilla, consideradas durante mucho tiempo como el modelo de leyenda (Introducción 21-27). La experimentación con formas “literarias” tradicionales, por otra parte, llevó inclusive a resultados tan distintos como los relatos folklóricos o *relaciones* de Fernán Caballero, en cuya obra, según indica Benítez, “no se trata ya de utilizar un asunto tradicional, o inventar otro, para ambientarlo en un pasado histórico, sino de auténticos cuentos populares provenientes de la tradición oral, transcriptos con técnicas realistas, fidedignas, sin los agregados de la fantasía del recopilador” (Introducción 22).

Las leyendas de Bécquer tienen algunas deudas con esta literatura del s. XIX, como las técnicas de descripción arqueológica, la atracción por lo terrorífico y la reconstrucción de una Edad Media compuesta de castillos, catedrales góticas, ruinas, caballeros, religiosos, cazadores, duelos nocturnos y encuentros amorosos. No obstante, Bécquer no imita la leyenda literaria previa ni en la reconstrucción histórica ni en el uso del romance como forma expresiva. Bécquer evitó en las leyendas las descripciones históricas minuciosas y el exotismo superficial y prefirió, en cambio, los toques de color y las miniaturas que crean un ambiente:

Salvo en “La promesa”, por su deuda con el romance, donde el desfile de los guerreros ocupa una parrafada extensa y quizá innecesaria, en casi todos los casos la descripción histórica funciona perfectamente en los límites del relato. El mundo de los nobles y plebeyos que asisten a la misa en *Maese Pérez el organista* está visto desde los ojos

del personaje narrador y sirve para caracterizarlo y aún para poner en su boca la opinión que el pueblo tiene de los grandes. (Benítez, Introducción 24)

Nada más alejado de las leyendas de Bécquer que entender la autenticidad y la fidelidad a la tradición como el resultado de la documentación y de su transcripción con técnicas "realistas". Si bien por un lado, en casi todas las leyendas trata de convencer al lector del fondo tradicional de su relato, Bécquer no propone que la estructura de su texto se corresponda con la de la narración tradicional popular en la que se origina. Como afirma Benítez: "Las leyendas de Bécquer no suelen transmitir tradiciones directas sin elaboración" (*Bécquer* 106). El tradicionalismo artístico de Bécquer, inspirado en el de Chateaubriand, es en gran medida una respuesta a la historia "científica" de corte positivista que prestaba demasiada atención a la documentación material (*Bécquer* 50-69). No es tanto un conflicto concerniente a los métodos sino al valor y a la trascendencia de los estudios históricos en la configuración del alma nacional. A la información veraz y documentada se le debe unir la reconstrucción artística del mundo espiritual del pasado que alimente a la España contemporánea con savia de sus propias raíces (el *Volksgeist* español).

De acuerdo con esta perspectiva becqueriana, las fábulas, las leyendas, los mitos, la poesía y, en general, el arte son más valiosos que otros documentos y fuentes para la supervivencia del pasado —de hecho, la tradición es la forma en la cual el pasado sobrevive. La finalidad de la representación literaria de la tradición en Bécquer es la de transmitir las creencias, las ideas y los sentimientos de la época que se expresaron en esas tradiciones, aunque ello suponga modificar los modos discursivos y lingüísticos de la tradición misma. Menos preocupado por documentar la existencia de la tradición oral, Bécquer intenta una "reconstrucción artística" que no debe entenderse simplemente como la re-escritura de la tradición oral de acuerdo a las convenciones de la lengua usada en la literatura. Su trabajo artístico se propone recuperar de la tradición oral una sensibilidad ante el misterio, la intuición y lo sobrenatural, desterrados del mundo moderno, y ofrecérselos al lector para que éste pueda volver a experimentarlos a través de su literatura.

Ahora bien, esta posición de Bécquer frente a la historia y la tradición es de la mayor importancia para la comprensión de la relación de ciertas leyendas con la tradición oral y para cualquier discusión del asunto de la "representatividad" o "autenticidad". Por un lado se sostiene, como Berenguer Carisomo en *La prosa de Bécquer*, que:

[Bécquer] no es allí un poeta popular, en lo estricto del vocablo «popular»; es, antes que nada, un artista de recursos propios, de acento personal, de técnica particularizada, pero, eso sí, en la entraña de muchas

de sus leyendas, será siempre posible encontrar el germen anónimo que les da la vida. No es ya sentido ni materias populares; es solamente punto de partida popular para realizar, luego, el libre juego de la propia inspiración. (23)

No obstante, Benítez considera que existen ciertas leyendas, entre las cuales se encuentra "La cruz del diablo", en donde predomina "la imitación de relatos tradicionales" (*Bécquer* 177-93). Estas leyendas se presentan como tradiciones orales recogidas de informantes provenientes del lugar de los acontecimientos narrados, y su estructura discursiva guarda cierta relación con la de los relatos orales tradicionales. Como afirma Benítez, el supuesto origen popular de la leyenda "implica también un compromiso: el de mantener esa ilusión durante el transcurso de la historia, mediante procedimientos imitativos que el lector pueda reconocer como propios de una leyenda estructural" (Introducción 19). Efectivamente, la relación con la tradición popular está tematizada en las leyendas mismas. Ciertas leyendas becquerianas se presentan ante los lectores, inicialmente, como relatos orales tradicionales. Así, el epígrafe que encabeza "La cruz del diablo" reza de la siguiente manera: "Que lo creas o no, me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo te lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato" (113).

Algunas veces traen subtítulos como "leyenda india", "leyenda soriana", "leyenda toledana", etc. Sin embargo, el relato que sigue a continuación no es una tradición en sí misma, sino la narración de las circunstancias en las que el narrador escuchó contar la tradición que ahora él cita o repite. El procedimiento habitual es el del relato de viajero: el narrador encuentra en su camino un lugar o un evento extraño que llama poderosamente su atención y despierta su imaginación. Más adelante, algún habitante de la zona le contará una increíble historia relacionada con esa situación. El fondo de su relato siempre se origina en boca de la gente del pueblo y el proceso de transmisión oral está indicado de alguna manera. Variaciones de este procedimiento pueden encontrarse en "El Monte de las Animas," "Maese Pérez el organista", "El Miserere", "La rosa de Pasión" y "La cueva de la mora".

Benítez entiende que este recurso de atribuir el relato a otra instancia narrativa "es un recurso bastante común en escritores de pretensión realista, para facilitar en el lector, desde el comienzo, la aceptación del relato como verosímil" (Introducción 19). Esta afirmación, sin embargo, requiere ciertas precisiones.

En primer lugar, lo "verosimilizado" con este recurso, antes que la coexistencia de lo natural y lo sobrenatural en la ficción, es el origen popular de la historia. Atribuir en "La cruz del diablo" la narración de la peculiar y fantástica historia del señor del Segre a un lugareño no la hace más

“verosímil” para los lectores. Lo que este procedimiento del segundo narrador propone es que la historia no ha sido inventada por el narrador sino que es materia popular auténtica. En segundo lugar, el hecho de que esta historia sea narrada por un guía local a sus oyentes, sentados junto al ancho hogar del “más escondido y lóbrego de los paradores del Bellver”, es una indicación de que su relato ha tenido lugar en una situación comunicativa oral. Lo “verosimilizado” no es la ocurrencia de los hechos narrados sino la naturaleza tradicional de la historia y el carácter oral del relato que la transmite.

Benítez sostiene también que al ubicarlo “en la zona de Urgellet, y en la Edad Media, tiene mayor verosimilitud el relato, sobre todo para un público de españoles” (*Bécquer* 185). Debemos insistir, sin embargo, que lo que esta determinación espacial logra es hacer pasar la historia de este relato como propia de una tradición de origen popular —inspirada en acontecimientos que probablemente tuvieron lugar en esa zona—, pero esto no implica que el mundo de portentos narrados sea “verosímil” para el lector. Nuestra propuesta, como se explicará más adelante, es que la “verosimilización” del mundo ficcional narrado se logra a través de otros recursos. Más aún, por paradójico que parezca, esta “verosimilización” del texto como un relato con un contenido tradicional podría funcionar al mismo tiempo como un elemento de distanciamiento entre el mundo ficcional y el mundo “real” del lector, puesto que ubica la historia en el ámbito de la imaginación y la superstición populares, órdenes en donde lo sobrenatural es aceptado, pero fuera de los cuales no es creíble. Si esta última situación no ocurre en “La cruz del diablo” es porque la identificación del relato del segundo narrador con la tradición oral no se extiende en la misma medida a la estructura discursiva del mismo.

Al leer las leyendas de Bécquer con un poco de detenimiento, uno podría llegar a la equivocada conclusión de que, a pesar del recurso descrito anteriormente, el compromiso señalado por Benítez de mantener la ilusión de una “leyenda estructural”, es decir, dotar al discurso con las características del relato oral tradicional, es cumplido a medias y mal. En cuanto al contenido narrativo, “La cruz del diablo”, al igual que otras leyendas, no recoge una única base tradicional sino que es una suma de motivos tradicionales que hace más que evidente su relación con la narrativa oral:

Cuatro motivos aparecen desarrollados con claridad a lo largo de la leyenda: el de la cruz del diablo: símbolo cristiano que se transforma en símbolo infernal; el del mal caballero (según Bécquer mismo lo denomina) que regresa después de muerto para causar males a sus súbditos; el de la armadura diabólica o encantada; el de la oración milagrosa, la de San Bartolomé, contra las furias infernales. Este último motivo es el que parece tener contacto más directo con tradiciones catalanas. (Benítez, *Bécquer* 185)

Bécquer ha creado una historia con motivos similares a los de las narraciones tradicionales. Esta leyenda proyecta una imagen de cuento tradicional por la presencia de ciertos recursos: la ambientación geográfica e histórica, la imitación de motivos frecuentes en las tradiciones populares y el procedimiento de reiterar ciertos modos generales del narrar en situaciones comunicativas orales. Sin embargo, no abundan las características que sean específicas del relato oral tradicional.

En este punto conviene distinguir entre el acto de narrar oralmente, en general, y la tradición oral, en particular, propia de la oralidad "primaria" definida por Walter Ong como un estado cultural:

'Primary' orality: the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print . . . Today primary oral culture in the strict sense hardly exists since every culture knows of writing and has some experience of its effects. Still, to varying degrees many cultures and subcultures, even in a high-technology ambience, preserve much of the mind-set of primary orality. (11)

La tradición oral popular es propia de este estado mental y cultural que es la oralidad primaria. Su relación con el medio oral no se limita a la transmisión del mito y otras creencias de boca en boca sin ayuda de la escritura o la imprenta. Implica también que el discurso no ha sido fijado de la manera que la escritura permite: en un texto invariable y único, sino en una serie de procedimientos de composición que permite reconstruirlo en cada ocasión en la que se narra la tradición. Lo que se repite oralmente no es un texto, un conjunto de palabras, sino una serie de fórmulas y de temas. Otro aspecto derivado de la naturaleza oral de la narrativa tradicional es que la composición y transmisión de la tradición sin la ayuda de la escritura determina ciertos aspectos de su estructura discursiva: "A narrator in an oral culture, as has been seen, normally and naturally operates in episodic patterning" (Ong 149). El principio *in medias res*, por ejemplo, cumple distintas funciones en la narrativa escrita y en la narrativa oral tradicional. En la primera, introduce al lector de lleno a la acción como parte de una estrategia narrativa; en la segunda, el narrador no tiene otra opción: "The climactic linear plot is only possible in a literate culture . . . You do not find climactic linear plots ready-formed in people's lives, although real lives may provide material out of which such a plot may be constructed by ruthless elimination of all but a few carefully highlighted incidents" (Ong 143).

Por último, la transmisión de la tradición oral forma parte de una situación comunicativa en la que el narrador no tiene la intención de transmitir su visión particular del mundo sino la que comparte con sus receptores. La creatividad del compositor no se manifiesta en la originalidad de su argumento sino en su interacción con la audiencia. Esta interacción social

entre los miembros de una comunidad, por otra parte, cumple varias funciones —como la difusión del sistema de creencias o las noticias de la comunidad, la educación de sus miembros más jóvenes, ser el espacio de una socialización de nivel superior al de la familia, etc.— que hacen de la narración oral algo más que la transmisión de “literatura”:

In primary oral cultures narrative is widely functional. Oral cultures use stories of human action to store, organize, and communicate much of what they know. They cannot generate more or less abstract categories . . . narratives of this sort are often the roomiest repositories of an oral culture's lore. (Ong 140)

A pesar de la convención de que le leyenda misma —“La cruz del diablo”— es un relato oral hecho por el guía, su discurso no corresponde al de la tradición oral popular ni en el nivel lingüístico, ni en su estructura discursiva, ni en la interacción social que se cumple a través de ella entre la audiencia del guía-narrador. Es más, en el propio cuento está indicada esta diferenciación entre el relato oralmente narrado del guía y la tradición oral popular por razones que tienen que ver con el efecto fantástico que la leyenda becqueriana persigue. Paradójicamente, es en el discurso mismo de este guía, habitante de la región, que el lector moderno percibe como muy grande la distancia que separa los textos becquerianos de las tradiciones originales. No es difícil llegar a la conclusión de que es una representación poco “verosímil” de la tradición oral popular. El lenguaje del narrador ofrece sólo ciertas marcas de una lengua y un estilo populares que, a pesar de lo que sostiene Benítez, son de una efectividad discutible:

Ese guía narrador, a través de sus expresiones y comentarios, crea la ilusión de un relato popular. Habla con lenguaje demasiado cuidado para su condición de campesino, pero emplea también ciertas frases proverbiales que bastan para esa finalidad: “haciendo, como suele decirse, de tripas corazón”; “aquello era el cuento de nunca acabar”, etc. (*Bécquer* 192-193)

Manuel García-Viñó también ha indicado esta dualidad de registros lingüísticos pero, en lugar de encontrar el efecto de “verosimilitud” como una virtud del texto, lo acusa de restarle intensidad al relato:

Lo que ocurre es que un lenguaje a veces voluntariamente popularizado —la leyenda la narra un lugareño, entre trago y trago de vino— rebaja considerablemente la tensión e intensidad de algunos episodios. Hay veces en que Bécquer, aunque confiese haber recibido la leyenda de alguien, la traduce, por así decirlo, a su lenguaje peculiar; pero hay otras, como ésta, en que prefiere transcribir —o hacer como que transcribe— recreando el decir sencillo de la gente del pueblo, con lo que gana en espontaneidad lo que pierde en temperatura estética (96)

Abundan los pasajes en “La cruz del diablo” con los que puede mostrarse lo poco espontáneo y “natural” que es el lenguaje de este segundo narrador: “Como dejo dicho, nada se oía en derredor del castillo, excepto el eco de las blasfemias, que palpitaban perdidas en el sombrío seno de la noche, como palpitan las almas de los condenados envueltas en los pliegues del huracán de los infiernos” (120).

Este lenguaje está más de acuerdo con un ideal de lengua “literaria” que con la lengua “natural” de un guía de la localidad; lengua esta última que, por otro lado, nunca es un “decir sencillo de la gente del pueblo”. No bastan unas cuantas frases proverbiales para convertir un pasaje como el siguiente en el discurso “verosímil” de un hombre de pueblo:

El tiempo pasó; comenzaron los zarzales a rastrear por los desiertos patios, la hiedra a enredarse en los oscuros manchones y las campanillas azules a mecerse colgadas de las mismas almenas. Los desiguales soplos de la brisa, el graznido de las aves nocturnas y el rumor de los reptiles que se deslizaban entre las altas hierbas, turbaban sólo de cuando en cuando el silencio de muerte de aquel lugar maldecido.... (120-21)

El problema de la representación del lenguaje del guía narrador no es, por otra parte, simplemente un problema de registro lingüístico. Cada lenguaje implica una manera de percibir e interpretar el mundo y la perspectiva que orienta el relato del guía tampoco es propia de un campesino de la localidad. Lo menos que podemos decir es que no tiene la mentalidad del hombre de campo iletrado. Todo lo contrario, es perfectamente consciente de aquello que es verosímil para sus oyentes —los viajeros— y de aquello que lo es en el interior del mundo que la tradición representa:

Cuanto queda repetido, si se le despoja de parte de fantasía con que el miedo abulta y completa sus creaciones favoritas, nada tiene en sí de sobrenatural y extraño.

¿Qué cosa más corriente en unos bandidos que las ferocidades con que éstos se distinguían, ni más natural que el apoderarse su jefe de las abandonadas armas del señor del Segre?

Sin embargo, algunas revelaciones hechas antes de morir por uno de sus secuaces, prisionero en las últimas refriegas, acabaron por colmar la medida, preocupando el ánimo de los más incrédulos. (123)

El análisis hecho hasta aquí no pretende señalar ciertas “incoherencias” o “defectos” de la técnica narrativa becqueriana sino mostrar que el objetivo de la “verosimilitud” literaria en sus leyendas no es la representación de la tradición oral misma en sus particularidades discursivas y lingüísticas. Paradójicamente, Benítez agudiza el problema al intentar una clasificación de las “leyendas tradicionales” en “aquellas que transmiten un relato tradicional muy transfigurado en su elaboración, aquellas que sólo contienen

motivos tradicionales adscriptos a una narración ficticia; aquellas que no presentan contacto alguno con la tradición pero imitan temas o motivos propios de otras tradiciones similares” (Bécquer 107-8). El problema con esta clasificación es que acepta que el nivel de identidad y “fidelidad” que mantienen con la tradición oral es un criterio válido para diferenciarlas aunque, contradictoriamente, se reconoce que esto no es importante en la estética de Bécquer. Plantear que algunas de las leyendas fueron hechas “a imitación de relatos tradicionales” implica llevar la cuestión de la “representatividad” de la leyenda becqueriana al terreno equivocado. Una clasificación de las leyendas de acuerdo a las relaciones de sus mundos ficcionales con el mundo “real” del lector —como en las tipologías de textos literarios ficcionales de Tzvetan Todorov, Ana María Barrenechea o Susana Reisz— tal vez sería más apropiada para evitar esta contradicción.

Sólo si nos mantenemos dentro de los ideales becquerianos del valor de la tradición y de la “recreación artística” de esos valores entenderemos que el parecido con los relatos tradicionales es un aspecto de “La cruz del diablo” que forma parte de un propósito más complejo. La atribución de la narración de la leyenda a otra instancia narrativa es sólo un aspecto del delicado juego que, por un lado, debe darle cierto efecto de “autenticidad” —resultado de una “ilusión” de oralidad y de procedencia popular— pero, por otra parte, debe distanciarla de los modos discursivos del relato tradicional —en donde el lector racionalista acepta lo fantástico o lo maravilloso como una simple convención ficcional resultado de la excesiva imaginación popular o de las supersticiones— para “verosimilizar” el mundo ficcional narrado.

Al hablar sobre los recursos de “verosimilización” de un relato como “La cruz del diablo” debe tomarse en consideración que algunas leyendas de Bécquer se ubican en el ámbito de la literatura *fantástica* y otras, en el de la literatura *maravillosa*. A continuación presentaremos una apretada definición de estos dos tipos ficcionales de acuerdo a las propuestas de Susana Reisz sobre literatura *fantástica* y otros tipos de ficciones (144-64). La literatura *fantástica* y la literatura *maravillosa* tienen en común el presentar, coexistiendo en un mismo mundo, eventos u objetos *posibles e imposibles* —naturales y sobrenaturales, “reales” e “irreales”— de acuerdo a la noción de realidad en vigencia para el autor y los receptores del texto, pero no se diferencian por grados de “irrealidad” o de “ficcionalidad”. Cuando esta coexistencia se revela como problemática para los receptores, y eventualmente para los personajes, el texto se ubica dentro de lo *fantástico*. Si esta coexistencia no es problemática para ninguno de los dos, el texto se ubica en el ámbito de lo *maravilloso*. Lo fantástico, asociado con reacciones de miedo y desconcierto, tiene la cualidad de cuestionar la noción de realidad vigente y recordarle al lector el carácter convencional de la misma. Recupera una dimensión trascendente de la realidad en donde

lo imposible, lo sobrenatural, el milagro, lo irracional o lo insólito tienen cabida sin que ninguna explicación racional o natural pueda dar cuenta de ellos.

En el caso de “La cruz del diablo”, el guía narrador presenta como efectivamente acaecido un *imposible* para la mentalidad moderna, escéptica y materialista: una fuerza sobrenatural se ha apoderado de las armas del señor del Segre y les ha dado vida. El diablo ha tomado posesión de ellas y ha agrupado alrededor suyo a un grupo de desesperados con los cuales se dedica a saquear y matar entre las poblaciones campesinas. El momento cumbre en donde lo sobrenatural se hace presente sin ninguna duda, y sin que pueda ser explicado de ninguna otra manera, es aquel momento durante el juicio al misterioso capitán de los malhechores en el que:

La indignación llegó a su colmo, hasta el punto de que uno de sus guardias, lanzándose sobre el reo, cuya pertinacia en callar bastaría para apurar la paciencia de un santo, le abrió violentamente la visera. Un grito general de sorpresa se escapó del auditorio, que permaneció por un instante herido de un inconcebible estupor.

La cosa no era para menos. El casco, cuya férrea visera se veía en parte levantada hasta la frente, en parte caída sobre la brillante gola de acero, estaba vacío..., completamente vacío. (129)

El mundo en donde éste y otros *imposibles* sobrenaturales tienen lugar es la lejana Edad Media, y el medio por el que son transmitidos, un relato oral. Para que esta coexistencia de *imposibles* y *posibles* problematice la noción de realidad de los lectores, es necesario que este mundo se muestre compatible en alguna medida con su mundo, y que el relato no sea tipificado como un género tradicional popular en donde se acepta la legalidad de lo sobrenatural como una convención (Reisz 149). La posibilidad de que efectivamente haya ocurrido lo que la mentalidad racionalista considera un *imposible* es sutilmente introducida gracias a que el mundo del lector está evocado a través del narrador y del guía.

De acuerdo con ciertas reflexiones de Bécquer expresadas en otros textos; es necesario visitar los lugares en los que la tradición vive para poder acercarse intuitivamente a su verdad. En las distintas leyendas, el narrador primario aparece como viajero que recorre calles, encrucijadas, templos, sendas escondidas, cuevas, ruinas; busca tesoros enterrados o investiga hechos misteriosos; y que, delante de estas manifestaciones del espíritu popular, reacciona con estados emocionales peculiares. En “La cruz del diablo”, al igual que en otras leyendas, el narrador primario que empieza el texto reacciona con una especial sensibilidad delante de la cruz que ha encontrado a la vera del camino:

Un mundo de ideas se agolpó a mi imaginación en aquel instante. Ideas ligerísimas sin forma determinada, que unían entre sí como un

invisible hilo de luz, la profunda soledad de aquellos lugares, el alto silencio de la naciente noche y la vaga melancolía de mi espíritu.

Impulsado de un pensamiento religioso, espontáneo e indefinible, eché maquinalmente pie a tierra, me descubrí y comencé a buscar en el fondo de mi memoria una de aquellas oraciones que, cuando más tarde se escapan involuntarias de nuestros labios, parece que aligeran el pecho oprimido y, semejantes a las lágrimas, alivian el dolor, que también toma estas formas para evaporarse. (114)

Esta reacción ante la cruz es similar a la de otros narradores, en otras leyendas, ante ruinas, monumentos y paisajes, y a la del propio Bécquer en otros textos, como el siguiente pasaje que Berenguer Carisomo toma del "Solar de la casa del Cid":

La tradición es un elemento importantísimo y del cual no puede prescindirse del todo, so pena de caer en un escepticismo acaso más peligroso que la misma credulidad. Lo que precisa es saber desembarazar la tradición del follaje de exageración que la adorna y la ofusca; lo que falta es ir a respirar su atmósfera en los lugares en que nació y vive aún en la fantasía del pueblo, y poder apreciar los quilates de verdad que encierra, adquiriendo el convencimiento de la intuición que se siente, aunque no se razona, y hace tanto peso en el ánimo como el más auténtico de los comprobantes. (698)

Según Benítez, en Bécquer "paisaje y ruinas aparecen fundidos, como un símbolo de la trascendencia del mundo y de la historia, y de la caducidad temporal del hombre" (Introducción 15), y de la contemplación de ellos salta a la evocación histórica o a la fantasía. Es esta sensibilidad ante el misterio lo que caracteriza a los narradores de las leyendas y lo que introduce a los lectores a la historia de portentos que será narrada. Esta es la aproximación de un poeta que descubre las maravillas prisioneras de la realidad. Su sensibilidad es la intermediaria con el paisaje y el misterio y permite crear, aún antes de narrar la tradición misma, cierto ambiente pre-dispuesto a lo sobrenatural.

Tales narradores, sin embargo, no son unos exaltados faltos de sentido común. Representan con claridad al hombre moderno, racionalista y urbano, que, por ejemplo, reacciona con cierto escepticismo previsible ante las creencias supersticiosas del guía sobre la cruz del diablo: "Yo permanecí un rato mirándole en silencio. Francamente, creí que estaba loco..." (115). Su actitud ante la paradoja que supone esta "cruz del diablo" es bastante verosímil: un poco de escepticismo expresado con una sonrisa, pero al mismo tiempo curiosidad por el mundo de las creencias y costumbres populares: "¡La cruz del Diablo! ¡Nunca ha herido mi imaginación una amalgama más disparatada de dos ideas tan absurdamente enemigas!... !Una cruz... y el diablo! ¡Vaya, vaya! Fuerza será que en llegando a la población me expliques ese monstruoso absurdo" (116).

El narrador comparte con los lectores cierta mentalidad racionalista y escéptica. De hecho, el narrador es al mismo tiempo el representante de la mentalidad de los lectores y el receptor al que el guía tiene que convencer de la autenticidad de su relato. El narrador primario es el presentador de la situación comunicativa en la que el relato tiene lugar, además de reproducir el relato mismo del guía:

El vaso de saúco, ora vacío, ora lleno, y no de agua, como cangilón de noria, había dado tres veces la vuelta en derredor del círculo que formábamos junto al fuego, y todos esperaban con impaciencia la historia de la cruz del Diablo, que a guisa de postres de la frugal cena que acabábamos de consumir se nos había prometido, cuando nuestro guía tosió por dos veces, se echó al coletto un último trago de vino, limpióse con el revés de la mano la boca y comenzó de este modo: —Hace mucho tiempo, mucho tiempo, yo no sé cuanto, pero los moros ocupaban aún la mayor parte de España... (116)

Ciertamente el acto de narrar se lleva a cabo como una comunicación oral, lo cual determina la estructura del discurso del guía, y el contenido de este relato está tomado de la tradición oral, pero el relato no es una narración oral popular porque no está dirigido a unos campesinos sino a un público al cual es necesario convencer de la ocurrencia de lo sobrenatural. Debemos recordar que afirmar el carácter oral de la tradición popular no se limita a señalar que es un conjunto de textos que se transmiten de boca en boca sin ayuda de la escritura, sino que implica incluir el discurso en una situación comunicativa oral, con participantes que comparten ciertas creencias sobre el mundo, y que cumple con un propósito específico en el espectro de las interacciones sociales de esa comunidad. El relato oral del guía tiene lugar en otro contexto que no es el de la cultura oral popular.

La situación comunicativa oral en la que el guía hace su relato no es igual a la situación comunicativa oral en la que la tradición se transmite al pueblo. El relato oral del guía es ya una “elaboración” de la tradición oral preparada para unos oyentes muy particulares. La manera como el guía narrador mismo va aceptando y presentando los prodigios sobrenaturales, haciéndolos “verosímiles”, es compatible con la actitud de sus oyentes y, por extensión, con la de los lectores. Así, por ejemplo, en un momento en el que el alcaide de la prisión de donde se escapan por sí solas las armas, dice, para justificar la curiosidad que lo llevó a abrir la celda: “tanta era mi fe en que todo no pasaba de un cuento” (131).

La inclusión de tradiciones y cuentos populares dentro del relato del guía cumple también con la función de “verosimilizar” la historia que él narra por contraste, en la medida en la que el relato del guía se esfuerza por diferenciarse de ellos. En el interior de su relato, cada vez que menciona las tradiciones y relatos populares, es para señalar su carácter exagerado y fantástico:

A pesar de todos los cuentos que a propósito de la armadura se fraguaron, y que en voz baja se repetían unos a otros los habitantes de los alrededores, no pasaban de cuentos, y el único mal positivo que de ellos resultó se redujo entonces a una dosis de miedo más que regular, que cada uno por sí se esforzaba en disimular lo posible, haciendo, como suele decirse, de tripas corazón. (121)

Los relatos populares son, de acuerdo al guía narrador, textos en los cuales la "fantasía abulta y completa sus creaciones favoritas" (123). La perspectiva del narrador podría ser también la del lector. Sin embargo, aquello que un narrador "confiable" había presentado unos momentos antes como "fantasías" empiezan a presentarse como una aterradora posibilidad. Durante las noches, se vieron luces misteriosas entre las ruinas del castillo y una banda de malhechores apareció y comenzó a azotar la región: "Desde ese momento las fábulas, que hasta aquella época no pasaron de un rumor vago y sin viso alguno de verosimilitud, comenzaron a tomar consistencia y a hacerse de día en día más probables" (121).

El guía narrador no reconoce su propio relato dentro de la familia de relatos tradicionales a los cuales hace referencia. Más allá del problema de si su lenguaje es "verosímil" o no de acuerdo con su extracción campesina, ni la estructura de su discurso ni la perspectiva que dirige su narración son propias de una tradición popular. Por el contrario, su presentación de los hechos está organizada de acuerdo con la evolución de una mentalidad racionalista que sucumbe ante la realidad portentosa de los acontecimientos. A lo largo del texto hay distintas huellas de este proceso gradual, como cuando al capturar a uno de los bandidos dice: "algunas revelaciones hechas antes de morir por uno de sus secuaces, prisionero en las últimas refriegas, acabaron por colmar la medida, preocupando el ánimo de los más incrédulos" (123).

A pesar de que durante el proceso de "verosimilización" la tradición popular es desautorizada, el triunfo de lo fantástico finalmente obliga a reconsiderar esta opinión inicial. Vistos en retrospectiva, los prodigios sobrenaturales no quedan "verosimilizados", pero sí revalorizados, a pesar de su carácter exagerado, como portadores de una "verdad" esencial. De alguna manera anticiparon o vislumbraron lo que después se convirtió en realidad; la mentalidad tradicional popular es más susceptible ante el carácter trascendente de la realidad:

La nueva se divulgó con la rapidez del pensamiento entre la multitud que aguardaba impaciente el resultado del juicio, y fue tal la alarma, la revuelta y la vocería, que ya a nadie cupo duda sobre lo que de pública voz se aseguraba; esto es, que el diablo, a la muerte del señor del Segre, había heredado los feudos de Bellver. (129)

El relato del guía no es un discurso que pretenda "mimetizar" la estructura discursiva de una tradición oral, y ni siquiera con exhaustividad la de

un discurso oral de un hablante campesino. Es, en cambio, un discurso que está destinado a convencer a sus oyentes, en base a cierto lenguaje, cierta organización del texto y cierta estrategia narrativa. El relato del guía narrador es precisamente el factor que presenta la coexistencia de *imposibles* sobrenaturales y el mundo de lo *posible* de una manera que es problemática para los lectores. Sus esfuerzos están dirigidos a desbaratar el escepticismo y la incredulidad de sus oyentes —y lectores— mostrando cómo una a una van cayendo las especulaciones y explicaciones racionales y naturales de los portentos.

Al revés de a lo que nos tiene acostumbrados la narrativa moderna al lidiar con la oralidad, en la que el autor pretende cederle la palabra al “hablante”, es el autor quien le presta su lenguaje y su perspectiva al supuesto “hablante” para que, precisamente, la identificación de su relato con las formas narrativas tradicionales no interfiera con el efecto típico de lo fantástico: la problematización de los códigos de lo *posible* y lo *imposible*. Como bien señala Benítez: “Bécquer silencia pocas veces su propia voz; se dirige al lector en primera persona, se hace responsable de la veracidad de un suceso, interviene con juicios y comentarios. Está metido además en la historia con sus ideas, sus gustos, su sensibilidad” (*Bécquer* 89).

En Bécquer, el interés por la tradición no es exclusivamente consecuencia de la conocida vocación romántica por el pasado y por la “naturalidad” de las formas narrativas populares. Como afirma Berenguer Carisomo, el tradicionalismo de Bécquer proviene de un romanticismo más profundo:

Es un intento, todavía balbuciente, de encontrar las raíces vivas de España. No es sólo el placer literario romántico de complacerse mediante la nota de color, estímulo para una nueva experiencia estética; es la conciencia, todavía vaga, pero presente, de que esas costumbres, esos paisajes, ese ser vivo de la tradición significaban un aliento nacional, un rasgo ineludible en la esencia de lo español. (111-12)

Esta sensibilidad hacia lo español que amenazaba con desaparecer lo lleva a consagrarse, como en una especie de culto, a la veneración del pasado, a “los antiguos usos de nuestra vieja España”. Ciertamente Bécquer idealizaba ciertos aspectos de la tradición y cultura populares. Sin embargo, esta idealización no fue el resultado de la incomprensión de la tradición oral ni de su incapacidad para transmitirla con “autenticidad” o “fidelidad”. En leyendas como “La cruz del diablo” muestra con toda evidencia su sensibilidad y respeto a las concepciones del mundo y de la vida depositadas en la tradición oral. Más aún, encuentra un lugar para ellas en el mundo moderno. La preocupación de Bécquer por la tradición —que lo llevó, por ejemplo, a luchar por la conservación de los lugares históricos y por el apoyo gubernamental a escritores y artistas dedicados a preservar o reproducir los monumentos artísticos— se manifiesta en muchas formas. Con sus leyendas no busca rescatar del olvido y preser-

var intactas un conjunto de narraciones populares que amenazan con desaparecer —propósito que, como ha sido señalado antes, asignó a otros textos—, sino dar expresión literaria al aspecto más importante que Bécquer encontraba en la tradición. En ella se manifiesta un espíritu capaz de adivinar la trascendencia del hombre y del mundo en un medio caracterizado por el cambio de las costumbres y las sensibilidades en un siglo "prosaico" y "burgués". Este espíritu es el que Bécquer busca transmitir con su obra. "La cruz del diablo", y el grupo de leyendas que ella representa, no es un texto que simplemente recoja las "fantasías" del pueblo, sino que tiene sus propios procedimientos para despertar en el lector la receptividad a lo sobrenatural que caracterizó a los siglos pasados.

Jorge Marcone
University of Texas, Austin

NOTA

1. Augusto Raúl Cortázar, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 57 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968) 1346, citado en Benítez, *Bécquer* 107.

OBRAS CITADAS

- Benítez, Rubén. *Bécquer tradicionalista*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica-Gredos, 1971.
- . ed. Introducción. *Leyendas, apólogos y otros relatos*. De Gustavo Adolfo Bécquer. Barcelona: Labor, 1974. 7-43.
- Berenguer Carisomo, Arturo. *La prosa de Bécquer*. Buenos Aires: Hachette, 1947. Edición corregida y aumentada. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1974.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. "La cruz del diablo." *Leyendas, apólogos y otros relatos*. Ed. Rubén Benítez. Barcelona: Labor, 1974.
- García-Viñó, Manuel. *Mundo y transmundo en las "Leyendas" de Bécquer*. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica-Gredos, 1970.
- Ong, Walter. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. New York: New Accents-Methuen, 1982.
- Reisz, Susana. "Ficcionalidad, referencia y tipos de ficción literaria." *Lexis* III (1979): 99-170.