

Lo extraño en la prosa de Juan Ramón Jiménez*

Laia Olivé

<https://orcid.org/0000-0002-2868-7057>

Universidad de Valladolid

laia.olive@uva.es

laia.olive@outlook.com

RESUMEN

Este artículo revisa y redefine el concepto de lo extraño desde la teoría todoroviana en la *Introducción a la literatura fantástica* (1970), y lo analiza en determinados escritos en prosa de Juan Ramón Jiménez apenas estudiados donde está presente. La literatura extraña, la cual cuenta igualmente con escasa investigación, se tipifica por el “efecto extraño” que causa en los personajes y/o el lector: darse cuenta de las rarezas que se mezclan con nuestra cotidianidad. En la prosa juanramoniana, este efecto se manifiesta principalmente a través de la mirada compasiva del narrador hacia aquellos personajes que por su aspecto y/o comportamiento no encajan con su entorno. Observamos entre estos a niños, locos, enfermos, mujeres, forasteros, incomprensibles y “desconocidos conocidos”.

Palabras clave: lo extraño, lo fantástico, Todorov, Juan Ramón Jiménez

* Este artículo, debidamente modificado para adaptarlo al presente formato, contiene un fragmento de nuestra tesis doctoral (Olivé 2022).



The Uncanny in Juan Ramón Jiménez's Prose Work

ABSTRACT

This article reviews and redefines the concept of the uncanny from Todorov's theory in *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970) and analyses it in some barely studied prose writings by Juan Ramón Jiménez where it is present. Uncanny literature, which also lacks extensive research, is characterised by the "uncanny effect" it has on the characters and/or the reader: realizing the rarities that intermingle with our everyday life. In Jiménez's prose, this effect manifests mainly through the compassionate way in which the narrator sees some characters who do not fit into their environment because of their appearance and/or their behaviour. Among these, we observe children, madmen, sick people, women, foreigners, the incomprehensible and "unacquainted acquaintances".

Keywords: the uncanny, the fantastic, Todorov, Juan Ramón Jiménez

0. INTRODUCCIÓN

Pese a los ataques que ha recibido y recibe aún de la crítica y los achaques que estos le han causado, la *Introduction à la littérature fantastique* (*Introducción a la literatura fantástica*) de Todorov de 1970 continúa valiendo como obra de referencia en los estudios sobre lo fantástico y las manifestaciones artísticas colindantes: la ciencia ficción, lo maravilloso y lo extraño. En contraposición con las dos primeras, las cuales han sido y son amplia y repetidamente tratadas por la investigación, esta última ha ido empolvándose en el olvido de las teorías tambaleantes. Mientras las demás expresiones encuentran múltiples definiciones o no-definiciones entre los estudiosos e incluso sus escritores, la literatura extraña ha quedado rezagada, armada apenas por el tratado todoroviano y desarmada luego por otros investigadores. Por ello, no solo queda sin ser reforzada, sino también descartada. Además, y a diferencia de las manifestaciones apeladas, bajo las cuales gustan numerosos autores de etiquetar sus obras, hasta el momento no se ha forjado ningún grupo de escritores que quieran pertenecer o se sientan parte de lo extraño.

No obstante, existen algunos textos literarios que podrían encuadrarse dentro de los presupuestos de Todorov o, por lo menos, a partir de ellos y remodelarlos. Hacemos mención aquí, entre otros, de un buen puñado de escritos narrativos de Juan Ramón Jiménez cercanos a lo fantástico, pero fuera de ello por su falta de “efecto fantástico”, de *duda* en el lector (y quizás los personajes). En este artículo, nos proponemos analizarlos a la luz de lo extraño con un triple objetivo: visitar la literatura extraña a partir de los planteamientos de Todorov, mostrar su presencia en algunos textos en prosa juanramonianos y refrescar la investigación en torno a estos últimos, no tan tratados en el ámbito filológico.

1. LO EXTRAÑO SEGÚN TODOROV

Bien conocida es la definición todoroviana de lo fantástico como *duda* (“hésitation”) levantada en el lector ante un texto cuya realidad refleja la suya misma con la inclusión de un hecho “que no puede explicarse mediante las leyes de ese mismo mundo familiar”. Dos soluciones se le presentan al espectador ante este suceso: “[O] bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son”, dando lugar a lo extraño; “o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos”, lo cual compone lo maravilloso. Lo fantástico, para Todorov, se halla en el medio, en “el tiempo de esta incertidumbre”, pues decantarse por una u otra opción significa entrar en el terreno de una de las dos otras manifestaciones artísticas (2001a: 29; 2001b: 48)¹. El gran hallazgo de este académico,

¹ Cuando nos referimos al segundo y tercer capítulo del tratado de Todorov titulados “Définition du fantastique” y “L’étrange et le merveilleux” (“Definición de lo fantástico” y “Lo extraño y lo maravilloso”), citamos la reedición (2001a) de la versión original de 1970 y la traducción de Roas (2001b para el segundo capítulo y 2001c para el tercero). Para el resto del libro, apelamos solo a la edición francesa. Esta es la definición original: “Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s’expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l’événement doit opter pour l’une

a nuestro modo de ver, radica en el peso que pone en el lector como elemento decisivo para el surgimiento o no del “efecto fantástico” (creado por la vacilación entre la explicación, dentro o fuera de lo racional, de lo acaecido) (Todorov 2001a: 30; 2001b: 48-49), hipótesis seguida después por cuantiosos investigadores como Roas (2001). Es la reacción del lector ante el hecho extraordinario y no es este el que caracteriza a la literatura fantástica como tal, pues lo anormal se da igualmente en otras expresiones literarias como lo maravilloso.

Lo que desestabiliza esta proposición, empero, es que ata un lazo necesario entre la respuesta del lector y la de los personajes, acortando la vida de lo fantástico hasta el auge del psicoanálisis en el siglo XX, que lo reemplazaría (Todorov 2001a: 169). Según Todorov, esta literatura es producto del positivismo que afectó el siglo anterior (2001a: 176). Una vez finalizado y con el despliegue de los estudios psicoanalíticos, poner sobre la mesa los secretos del subconsciente humano que la literatura fantástica había traído a colación (por ejemplo, la locura) perdería su efectividad por acostumbramiento del lector y los personajes a ello (véase Todorov 2001a: 182). Si bien es cierto que los textos fantásticos desde el siglo XX pueden caracterizarse por una falta de incredulidad por parte de los personajes frente a lo extraordinario, la mantiene aún el lector. Es más, ahora, la impasividad de quien está en la narración puede incrementar o ser incluso el motivo de extrañeza, de efecto fantástico en el que la lee (véase Reisz 1989: 218, 220, 221; Roas 2001: 33-37).

Otro punto que tocar en la hipótesis todoroviana se halla en la duración de tal vacilación, que el propio investigador reconoce (Todorov 2001a: 46-47; 2001c: 65) y que ha sido causa de malentendidos en estudios posteriores, probablemente debido a su

des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux” (Todorov 2001a: 29).

terminología un tanto imprecisa. Observémoslo al detalle. Si el efecto fantástico solo perdura hasta que se resuelve el secreto de lo sucedido, escasas obras podrán ser llamadas fantásticas: las que justamente no proporcionen una solución clara. Esto es lo que Todorov nombra “lo fantástico puro”, para el cual es condición que ocurra un evento anormal que no quede explicado y que se produzca el efecto fantástico en el lector y los personajes, esto es, que estos no den lo sucedido por sentado (véase Todorov 2001a: 46-49; 2001c: 65-68). Cuando la duda se resuelve a través de unas leyes que exceden las de nuestro mundo, nos hallamos en “lo fantástico-maravilloso”. Si, en cambio, la aclaración se adhiere a los parámetros de la naturaleza conocida, estamos ante “lo fantástico-extraño” (Todorov 2001a: 46; 2001c: 65).

Hay que ir con sumo cuidado con estos límites tan delgados para no caer hacia los extremos de lo maravilloso o lo extraño, como le sucede a Ceserani al afirmar que “el texto permanece en la ambigüedad de lo fantástico sólo durante un momento de la lectura”, puesto que después se resuelve, según el académico, “o bien en lo maravilloso o bien en lo extraño” (2005: 83). Tal postura es refutable en dos aspectos: el “momento de lectura” y el entendimiento erróneo de los conceptos de lo maravilloso y lo extraño. La noción de “tiempo de incertidud” (véase Todorov 2001a: 29; 2001b: 48) no nos parece adecuada por la confusión a la que puede llevar y lleva, como hemos visto, pues esta franja temporal no se restringe únicamente a la de la lectura, ni mucho menos a partes de ella. “Sería erróneo”, argumenta el mismo Todorov, “pretender que lo fantástico no puede existir más que en una parte de la obra. Hay textos que conservan la ambigüedad hasta el final, lo que significa también más allá de ese final. Cerrado el libro, la ambigüedad persistirá” (2001a: 48; 2001c: 67)². Si el texto presenta un elemento fuera de lo natural dentro de un mundo (el intratextual) que espejea el nuestro (el extratextual),

² En el original: “Il serait faux cependant de prétendre que le fantastique ne peut exister qu’ en une partie de l’œuvre. Il est des textes qui maintiennent l’ambigüité jusqu’à la fin, ce qui veut dire aussi : au-delà. Le livre refermé, l’ambigüité demeurera” (Todorov 2001a: 48).

durante, e incluso aun después de la lectura, el lector se verá conmovido por la pregunta de si lo leído podría suceder por igual en su realidad (véase Roas 2000: 21; 2001: 8; 2011: 34). Experimentará el *Unheimliches*: el sentimiento de no hallarse a salvo en la propia cotidianidad (Freud 1919). Así, concluimos que la literatura fantástica se determina como conjunto textual, ya que la duda configura todo el relato (con posibles descensos y aumentos, estos últimos sobre todo en el desenlace), y siempre *con posterioridad*, pues es solamente el final el que lo mantiene fijado en “lo fantástico puro” o lo redirige a un híbrido con lo maravilloso o lo extraño.

“Lo maravilloso puro” y “lo extraño puro” son de naturaleza distinta. En el primero, los elementos extraordinarios no asombran a los personajes porque son constituyentes del plano intratextual, son ordinarios allí (por ejemplo, en las historias de dragones y magos estos son comunes). A diferencia de lo fantástico a partir del siglo XX, ni tales hechos anormales ni su aceptación por parte de los personajes es motivo de interrogación en el lector, quien admite las normas de lo intratextual, imposibles en lo extratextual, durante la lectura. Por ello, decimos que “lo maravilloso puro” se delimita *con anterioridad*: ya desde un buen principio el texto nos predispone a leerlo en tanto que literatura no mimética mediante una serie de recursos que pueden ir desde la descripción de los personajes y de la situación (un lugar y un tiempo alejados del nuestro, por ejemplo) hasta la expresión del narrador (en fórmulas como “Érase una vez...”).

Lo extraño, por su lado, se enmarca en la literatura mimética: al igual que lo fantástico, copia el día a día de su lector. Y, como este, no se resuelve como tal hasta que se llega al último punto del texto. En sus obras, “se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una manera u otra, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos” (Todorov 2001a: 51-52; 2001c: 70)³.

³ En el original: “Dans les œuvres qui appartiennent à ce genre, on relate des événements qui peuvent parfaitement s’expliquer par les lois de la raison, mais qui sont, d’une

Sus sucesos obedecen a la física conocida hasta ahora por el hombre; no tienen carácter anormal como en lo maravilloso y lo fantástico. Sin embargo, lo que le acerca al segundo es la sorpresa del lector y los personajes ante la rareza que tiene lugar en el texto. Si bien es evidente la descompensación entre las tres literaturas propuestas por Todorov en cuanto a su tradición (lo maravilloso ha sido cultivado largamente; lo fantástico, a partir del siglo XIX; y, para lo extraño, si vamos a la *Introducción* todoroviana, no consta datación exacta), tal y como indica Lugnani, no la encontramos en el hecho de que tales literaturas sean discernidas por la contención o no de elementos extraordinarios o reacción del lector y los personajes. Tampoco concordamos con él cuando sostiene que lo fantástico se caracteriza por su oposición a “lo realista” (la literatura mimética) y lo extraño, a lo que él llama literatura de “lo normal”⁴ que, como afirma, no existe (Lugnani 1983: 41, 42, 54-55). Consideramos que tanto la literatura fantástica como la extraña son miméticas porque reproducen un mundo a imagen del extratextual con la intención, precisamente, de trastocar la concepción que el lector tiene de su mundo: lo fantástico, con su elemento extramuros de lo natural, gobernado por leyes distintas a las nuestras; lo extraño, mediante su componente desviado de lo habitual, pero aclarable a través de las normas de nuestra realidad⁵.

manière ou d’une autre, incroyables, extraordinaires, choquants, singuliers, inquiétants, insolites” (Todorov 2001a: 51-52).

⁴ Barrenechea, por su lado, sostiene que la literatura y su estudio aún no han designado “lo que no es a-normal”, y propone para ello el término de “lo posible” (1972: 393).

⁵ Al respecto, es interesante traer a colación la teoría de los modelos de mundo de Albaladejo, quien propone tres tipos: el “del mundo real objetivamente existente”; “el de lo ficcional verosímil”, “cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con éstas”; y “el de lo ficcional no verosímil”, “cuyas reglas no son las del mundo real objetivo ni son similares a éstas, implicando una transgresión de las mismas” (1998: 58-59). En el segundo tipo se halla lo extraño, mientras que lo fantástico, según el mismo Albaladejo (1998: 59), tiene cabida en el tercero. El investigador probablemente se refiere a los textos que nosotros consideraríamos dentro de lo maravilloso, puesto que describe la “ficción fantástica” como constructora de “estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de constitución semántica de éste” (1998: 59). Encuadramos, a pesar de ello y de que nosotros no la tomemos como no mimética, la literatura fantástica

Lugnani advierte de la inadecuación de los términos sugeridos por Todorov como definitorios de géneros literarios apelando a lo mencionado arriba, pero obviando la cuestión de los géneros. Para nosotros, tal problemática gira precisamente en torno a ellos y a su clasificación. Es esta una cuestión que nace con las distinciones de Platón y Aristóteles entre poesía épica, dramática y lírica, si bien ninguno de los dos se refiere a ellas como “géneros”, y que se retoma en el Renacimiento y, sobre todo, en el Romanticismo, en especial con la tripartición hegeliana emparejada a la de los griegos. Hoy se tiende a comprender el conjunto como literatura y a asimilar la poesía con la lírica, la cual formaría, junto con la narrativa y el teatro, los géneros literarios. Bajo ellos yacen expresiones más concretas como lo fantástico. La mutabilidad de este último entre distintas expresiones artísticas ha sido el rompecabezas de sus estudiosos, quienes han optado por un amplio abanico de conceptos para definirlos. La confusión es tal que algunos académicos, incluso, usan distintos términos en un mismo trabajo, como hacen con “género” y “categoría” Lugnani (1983: 41, 42) y Campra (2001: 155, 174). Otros, con el tiempo y el estudio, perfilan sus apreciaciones: es el ejemplo de Roas, quien al principio lo asume como género (2000) y luego lo determina como categoría (2001 y 2011). Estos dos vocablos son los que gozan de más prevalencia en el campo filológico actual; “género”, con su vinculación a la tradicional separación dentro de la literatura, y “categoría”, por la flexibilidad que le subyace y le permite amoldarse en las variadas expresiones literarias y también artísticas.

No obstante, el uso del término “género” para lo fantástico nos parece inadecuado por hallarse en una posición derivada de las que

entendida a partir de Todorov (1970) dentro del tercer tipo de modelo de mundo gracias a la “*ley de máximos semánticos*” expuesta por Albaladejo luego y desde la cual “el tipo de modelo de mundo depende del nivel semántico máximo” (1998: 61-62, la cursiva es del autor). Dentro de las cinco secciones posibles a partir de la combinación de los elementos semánticos de diferentes tipos de modelos de mundo, lo fantástico, que contiene elementos del segundo y del tercer tipo, se encontraría a causa de esta ley en el tercer modelo de mundo (Albaladejo 1998: 61-62). Véase también Ariza Trinidad (2023: 343-378) para un estudio detallado sobre los mundos posibles en la literatura fantástica.

constituyen los géneros literarios. A pesar de la dependencia implícita en “categoría”, tampoco nos decantamos por este término porque no remite tan directamente a su derivación de “género” y porque se la suele acompañar del adjetivo “estética” (véase González Salvador 1984: 208; Pérez 1994; Morales 2000: 48), con el cual se elimina de su definición el requerimiento del “efecto fantástico”. Por este motivo, proponemos el término de “género” (del griego γένος, “tipo”, “lo que genera”, de la raíz indoeuropea *gen-, “dar a luz”)⁶ para los grupos literarios más generales (narrativa, drama y lírica), que configuran los géneros literarios. Con respecto a los grupos que se encuentran en su interior, descartamos el concepto recurrente de “subgénero”, ya que algunos de estos surgen en varios géneros literarios u otras artes. Por contra, adoptamos el vocablo empleado por Aristóteles no en *Περὶ ποιητικῆς* (la *Poética*), sino en el capítulo 8 del libro X de *Τὰ μετὰ τὰ φυσικά* (la *Metafísica*, 1057b39-40 y 1058a1-5)⁷, de “especie” (con procedencia del latín *species*, “aspecto característico” desde la raíz *spek-, “ver”) debido a la concreción implícita en él que permite discernir entre las distintas especies de un mismo género (por ejemplo, las especies narrativas del realismo y lo fantástico son parte de la narrativa, mas diferentes entre sí). Además, consideramos que su condición de especificidad posibilita que especies como lo fantástico se den en diversos géneros literarios y también artísticos.

⁶ Para las definiciones de los términos griegos, véase Liddell y Scott (1996); para los latinos, véase Lewis y Short (1879).

⁷ “[L]lamo género”, afirma Aristóteles, “a aquello en relación con lo cual ambos se dicen una misma cosa, que tiene diferencia no accidentalmente, ya sea como materia ya de otro modo. Pues no sólo es preciso que se dé lo común, por ejemplo, que ambos sean animales, sino que, además, esta misma animalidad debe ser otra para cada uno de los dos, de modo que uno sea, por ejemplo, caballo, y el otro, hombre, por lo cual este elemento común es recíprocamente otro en cuanto a la especie”. En el original: “[T]ὸ γὰρ τοιοῦτο γένος καλῶ ὁ ἄμφορ ἐν ταυτὸ λέγεται, μὴ κατὰ συμβεβηκὸς ἔχον διαφορὰν, εἴτε ὡς ὕλη ὃν εἴτε ἄλλως. οὐ μόνον γὰρ δεῖ τὸ κοινὸν ὑπάρχειν, οἷον ἄμφορ ζῷα, ἀλλὰ καὶ ἕτερον ἐκατέρῳ τοῦτο αὐτὸ τὸ ζῷον, οἷον τὸ μὲν ἵππον τὸ δὲ ἄνθρωπον, διὸ τοῦτο τὸ κοινὸν ἕτερον ἀλλήλων ἐστὶ τῷ εἶδει” (Aristóteles 1998: 520-521).

2. LO EXTRAÑO REVISITADO

La fragilidad con la que Todorov reviste su propuesta de lo extraño tiene dos causantes: la difuminada delimitación con lo fantástico y lo maravilloso, reconocida por él mismo y reiterada por Molino (1980: 21), y la vaguedad e incongruencia de su definición que, como hemos visto, contiene eventos “de una manera u otra [...] increíbles, extraordinarios”, pero “que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón” (Todorov 2001a: 51, 52; 2001c: 70). Estas debilidades son resaltadas, luego, por otros académicos, como hemos observado, e incluso llevan a algunos a la conclusión de que lo extraño no existe (véase Bellemin-Noël 1971: 107). Su reducida aplicación en ejemplos confirma la poca solidez del planteamiento inicial, pues el mismo Todorov solamente analiza uno, *The Fall of the House of Usher* (*La caída de la casa Usher*) de Poe (1839 [véase 1984: 231-245]), aunque afirma que la mayoría de las obras del estadounidense forman parte de esta especie, junto con las novelas de Dostoievski y la literatura de horror, de entre cuyos textos destaca los de Ambrose Bierce (Todorov 2001a: 52, 53; 2001c: 71, 72). Después de él, pocos se han atrevido a probar su tesis sobre lo extraño para estudiar algún texto en específico⁸. Y es que la propuesta todoroviana, pese a sus aciertos y a su gran aportación al abrir un campo nuevo de investigación, necesita ser revisada para seguir indagando sobre tal especie literaria.

Para una óptima comprensión de lo extraño, resulta imprescindible conocer, en primer lugar, el significado de este término. Resuena en él el prefijo *extra-*: “fuera”. Tanto en literatura como en nuestra cotidianidad, “extraño” significa “que es de fuera”, pero no en cuanto a procedencia geográfica (lo cual sí se refleja en el inglés *stranger*, con esta acepción y la de “extranjero”), sino con relación a lo habitual en algún conjunto más o menos homogéneo,

⁸ Excepto un artículo publicado ocho años tras la aparición de la *Introducción a lo fantástico* de Todorov de Lipman Brown (1978), que se ocupa de *El balneario* de Carmen Martín Gaité (1955), no hemos podido hallar ningún otro estudio que investigue una obra literaria a la luz de lo extraño todoroviano.

sea el comportamiento humano, animal o natural. Un lector ávido es visto como extraño entre su familia desinteresada por los libros, por ejemplo, al igual que una nevada en primavera. Este contraste resulta clave para diferenciarlo de la literatura fantástica, ya que esta última se tipifica por resaltar lo *físicamente* imposible, que fuera de los textos parece solamente poder tener lugar en la mente (lo fantástico), por encima de lo posible, que ocurre de forma semejante en el plano extratextual (lo real); en cambio, la literatura extraña, según proponemos, subraya lo que no encaja *moral* ni *socialmente* (lo extraño) entre lo que un grupo de hombres tiene por pautas (que vamos a llamar “lo común” por resonar en tal palabra la de “comunidad”). Ambos quieren hacer temblar nuestra percepción y, por ende, confianza en la cotidianidad en que nos movemos: lo fantástico, manifestando unas leyes que no son suyas y que remiten, quizás, a otro plano; lo extraño, poniendo en el centro de nuestra atención lo que no termina de seguir estas normas y se deja a un lado, pero quedándose siempre en la misma realidad. Aquí reside la pieza esencial de esta literatura; en que no sugiere otro orden, como hace la fantástica, sino que trata el nuestro y nos enseña su parte desordenada, a veces fea, que normalmente no vemos porque no miramos.

Gracias al modo de presentar su elemento fuera de lo normal, podemos constatar los diferentes relieves de lo real que muestran ambas especies literarias. Aunque a las dos les sea posible desenvolverse en uno o varios eventos o personajes extraordinarios, y de hecho lo realicen, la literatura fantástica prefiere usualmente hacer hincapié en los sucesos; mientras que, por su parte, la extraña, en los personajes. La razón de esto habita en su intención de naturaleza distinta. Dado que lo fantástico quiere subvertir nuestra concepción de la realidad y su estabilidad física, enfatiza los sucesos extraordinarios, los cuales puedan derivarse de un ser inexistente en nuestro mundo, como un vampiro o un monstruo. En cambio, a lo extraño le interesa desabrochar los nudos de lo social y moralmente aceptado, por lo que tiende a mostrarnos personajes *humanos* que se salen de los bordes de comportamiento establecidos (por ejemplo,

dementes o vagabundos). Claro está que tales figuras suelen llevar a cabo acciones en los textos extraños, pero no son tanto los acontecimientos, sino los personajes como hombres inadaptados lo que se quiere poner en el punto de mira. Por tener que crear un “efecto fantástico” o “efecto extraño” (que el lector se percate de aquellos componentes de su día a día que parecen no cuajar con él), tanto la literatura fantástica como la extraña suelen darse con más asiduidad dentro de la narrativa que, además, les permite margen de desarrollo de lo ocurrido y/o de sus figuras. Cabe remarcar igualmente que un mayor efecto requiere, por lo general, brevedad, con lo que ambas tienden al cuento y al microrrelato. Sin embargo, y como veremos en Juan Ramón, lo extraño también aparece en textos en prosa de carácter más bien lírico, ya que su efecto se puede focalizar en la descripción de un personaje y constituir, por ello, una especie de retrato⁹.

3. LO EXTRAÑO EN LA PROSA DE JUAN RAMÓN JIMÉNEZ

El vasto reconocimiento de Juan Ramón como lírico, y la tardía y póstuma publicación de la mayor parte de su obra artística en prosa han rezagado la investigación sobre esta última. No obstante, hay que señalar que los escritos prosaicos de Jiménez no distan de los versificados ni en calidad ni cantidad¹⁰. A una mayor comprensión y difusión de estos textos puede conducir su estudio filológico, al que este artículo espera alentar. Uno de los puntos más interesantes, desde nuestra perspectiva, de la prosa artística juanramoniana radica en el hecho de que no todos sus componentes son líricos (como los más conocidos, *Platero y yo* de 1917; y *Espacio*, redactado

⁹ Entre los cuantiosos retratos líricos y en prosa de Jiménez, algunos como “Ricardo Rubio”, número XXX de *Un león andaluz* (escrito probablemente en 1915) y XX de *Libro de retratos* (escrito en 1942), se podrían concebir dentro de lo extraño (Jiménez 2005b: 1071, 1072; 2005c: 83-84).

¹⁰ La proliferación juanramoniana en prosa queda demostrada por la acurada edición de Espasa Calpe llevada a cabo por Blasco y Gómez Trueba (2005), y que citamos aquí. Esta abarca ampliamente su obra artística en cuatro tomos de muy parecida extensión: los dos primeros incluyen el verso y los dos últimos, la prosa.

en 1941, 1942 y 1954, y publicado en este último año)¹¹, sino que algunos se aproximan, en gran medida, a la narrativa, especialmente a los relatos. No olvidemos que el poeta de Moguer escribió unos *Cuentos largos*, irónicamente cortos (compuestos probablemente en 1906, y entre 1913 y 1927). En lo que sigue, observaremos algunos de sus textos de este cariz, a la par que otros más inclinados hacia la lírica.

Los escritos juanramonianos que tratan lo extraño constatan la tendencia de esta especie literaria hacia la caracterización de sus personajes más que de sus hechos. Un ejemplo de ello lo brinda el *Cuento largo* XXII, que narra cómo una niña extranjera llega en un barco de carga a España con una tarjeta en el pecho en la que se puede leer: “Sabe hablar algunas palabras en español. Quizá alguien español la quiera”. Un hombre la adopta junto a su familia y todos se ríen de su mala pronunciación. La niña se pone enferma y, aunque el médico no le encuentra nada, se siente morir. Una noche, sin que nadie la oiga, dice: “«Me muero. ¿Está bien dicho?»”. Al día siguiente la hallan “muda, muerta en español”. Es cierto que hay acontecimientos en esta narración (la llegada de la niña, la adopción, la burla de la familia adoptiva, la enfermedad y su muerte) y que algunos son un tanto raros (no sabemos de dónde viene ni cómo termina en el barco), incluso penosos (su fallecimiento parece inducido por la soledad, fruto de la distancia que hay entre ella y su entorno). Sin embargo, lo más llamativo del cuento es el personaje de la niña, inadaptada en su lugar de llegada; extranjera, mas también extraña a él. Ya el principio del relato lo pone de manifiesto, pues explicita que tiene “los ojos de otro color que los suyos” (Jiménez 2005c: 890). No es ella en ese sitio ajeno, entre esa familia impostada ni en esa lengua que apenas conoce. Y su exclusión de todo ello es, según parece sugerir el texto, la causa de su muerte.

¹¹ Para todos los textos juanramonianos seguimos la datación detallada en la edición de Blasco y Gómez Trueba, que contiene los libros del autor citados en este artículo (Jiménez 2005a-c).

Este ejemplo da cuenta de la respuesta que lo extraño suele suscitar en Juan Ramón: la compasión. Sus textos recogen una serie de personalidades que, por una razón u otra, se quedan al margen de la sociedad, y los ponen delante de nuestros ojos, los rescatan del olvido de las miradas que nunca o casi nunca se fijan en ellos. Las palabras con las que los dibujan no imbuyen desprecio o mofa, sino que inducen a afligirse por ellos. Así lo refleja, sobre todo, el título de *Ala compasiva* (compuesto entre 1916 y 1935), que refiere a un conjunto de textos repletos de personajes de esta índole, el cual Jiménez pensó nombrar también *Libro compasivo*, *Hombre compasivo* o *Mano amiga*: todos ellos símbolo de recogimiento comprensivo (González 2005: 732)¹². La reacción suele concernir al lector, aunque en ocasiones también se hace explícita en el narrador, como veremos a continuación. En cuanto a los personajes que aparecen en lo extraño juanramoniano, podemos dividirlos de la siguiente forma: (1) niños, (2) locos, (3) enfermos, (4) mujeres, (5) forasteros, (6) incomprensibles y (7) “desconocidos conocidos” (término que tomamos de Jiménez 2005c: 748). A veces, tal y como hemos notado en el relato de la niña extranjera, se toca más de un tema a la vez. La enormidad de textos de la mano de Jiménez conteniendo de tales personajes es tal que, por cuestiones de espacio, nos resulta imposible abarcar aquí en su totalidad. Sin embargo, esbozaremos en lo que continúa los trazos principales de estas figuras proveyendo algunos ejemplos.

Un papel determinante en toda la obra juanramoniana, tanto en verso como en prosa, lo tienen (1) los niños. Su interés genuino por la belleza y el momento presente los acerca a Jiménez¹³, pero la muerte repentina de algunos también aflige los versos de sus primeros libros líricos, como muestran sus *Rimas* y *Arias tristes*

¹² En el yo lírico de *Platero y yo* observa Cardwell, de manera pareja, “una inmensa simpatía hacia aquellos que no viven en armonía consigo mismos y con la realidad” y una “presentación de los desafortunados” que ofrece “un testimonio preocupado” (1988: 44). Similar “preocupación moral y social del poeta frente a los pobres, los indefensos y los desgraciados” halla en este libro Predmore (1982: 62).

¹³ Juan Ramón vincula al poeta con el infante señalando del primero que “[su] vocación de eterno está, como en el niño, en [su] gran amor a lo presente” (Jiménez 1967: 378).

(ambas escritas entre 1900 y 1902 [Jiménez 2005a]); cuestión que también traen a colación algunos de sus textos en prosa. Además del cuento analizado antes, encontramos otro ejemplo en “La fantasma”, XVIII de *Platero y yo*, que relata cómo el mayor entretenimiento de una niña avivada, disfrazarse de fantasma, la lleva a morir de repente, de forma espeluznante y casi ridícula, así vestida y por causa de un rayo. La voz que lo cuenta detalla el gran impacto que genera en él y sus acompañantes el estruendo del rayo al caer, como anunciando el desastre que encontrarían luego en la niña muerta, y que los deja en otro lugar y enajenados los unos de los otros hasta que lentamente van “tornando a [sus] sitios”, “a la realidad” (Jiménez 2005b: 478-479).

En vinculación a lo extraño, los niños se despliegan por su incapacidad de adaptación al entorno, por ejemplo, porque su lengua no es la que se habla en el sitio donde se encuentran, como hemos estudiado en la narración sobre la niña extranjera. No obstante, a veces, el hecho de ser de fuera atrae a los lugareños. “La niña forastera”, XLVI en *Piedras, flores y bestias de Moguer* (escrito probablemente en 1908, aunque existen notas sobre proyectos al respecto desde 1910 a 1930), “[t]iene otras cosas, otro peinado, otras maneras, otro modo de hablar y juega a otras cosas que, desde luego, [les] parecen mejores que las [suyas]”¹⁴. La novedad y la incógnita que rebosan despierta deseo en el narrador, “un instantáneo amor” que hasta se cree correspondido (Jiménez 2005b: 877). Parejo efecto erótico tiene en el narrador, niño también, el de la mujer “de otra parte que venía a bañarse a Moguer” y que “tenía el encanto de lo extraño”, en “La forastera del baño”, escrito XXV de *Entes y sombras de mi infancia* (quizás compuesto en 1908 y editado en 1927) (Jiménez 2005b: 775-776). Y todo lo contrario sucede con “esas niñas feas y mal vestidas” descritas en “Cosas tristes”, texto III de *Hojas doloridas* (redactadas entre 1898 y 1904), “que pasan por un mundo lleno de flores, sin flores; bajo un cielo azul, sin cielo en las pupilas;

¹⁴ El yo narrador se refiere aquí a “nosotros” (“nos parecen mejores que las nuestras”), el cual podemos interpretar como los niños de su pueblo.

en silencio, como muertas, sin cuerpo para encerrar los encantos y las dulzuras de sus almas divinas” (Jiménez, 2005b: 20). Otras veces es la falta de inteligencia lo que relega a estos niños extraños a un costado, pese a no darse ellos cuenta. De esta manera le acontece al “niño tonto” en el fragmento XVII de *Platero y yo* que ni siquiera sabe hablar, que es “todo para su madre, nada para los demás”, y al que se rememora una vez ya fallecido (Jiménez 2005b: 477-478). Más suerte parece tener el “niño idiota y sin madre” que habita en un manicomio en “Los locos”, también de *Hojas doloridas*, número V, quien encuentra en uno de ellos una madre, un señor que, a pesar de ser “furibundo”, se encariña de él y “le guard[a] sus postres, le limpi[a] la frente con su pañuelo, le llev[a] de la mano por el jardín” (Jiménez 2005b: 29).

Aunque no aparecen de manera tan recurrente entre las páginas juanramonianas, (2) los locos son parte de sus personajes extraños. En el relato anterior y asimismo titulado, protagonizan una serie de “idilio[s] doloroso[s]” como el del niño y el hombre-madre. Como refugiándolos del desprecio que se les suele guardar, el narrador los alaba por su maña artística y laboral, otorgándoles más amabilidad y sentimiento que a los cuerdos. Sin embargo, es consciente de que “los hemos arrojado de la vida a un rincón lejano” y de que sus rostros y su presencia, “carne y quizás espíritu”, nos provoca miedo y, por ende, rechazo. “La locura”, escribe, “es la sombra más triste de la vida” (Jiménez 2005b: 27-29). Esta, o quizás la demencia por su relación con el deterioro senil, es planteada igualmente en las mismas *Hojas doloridas*, en el texto IV, que a su vez constituye el número CVII de *Recuerdos* (escritos, tal vez, entre 1897 y 1924), en un relato casi olvidado que lleva por título “La corneja”. En él, una mujer residente de un sanatorio a quien gusta imitar el canto de esta ave se escapa. La hallan de madrugada en el bosque, con “la cara amarilla y el cabello cano erizado, y los ojos fijos y muy abiertos”, lo que causa horror a quien la mira, mientras ella quiere iniciar su canto. Más tarde se anuncia su muerte. Lo más sobrecogedor del texto es la comparación que se hace entre la anciana y el animal por su cantar nocturno, que evoca la soledad y la muerte,

pero también por el aprisionamiento en el que se hallan las dos: la mujer por vivir en el sanatorio y la corneja en tanto que pájaro que podría formar parte de la colección del doctor. De hecho, él empareja a ambos seres sosteniendo, tras escuchar a lo lejos el cantar de la demente, que es “el ejemplar más raro de [su] colección”. La locura y el desamparo de la vieja contrastan con la actitud casi macabra del hombre, quien comunica lo citado y luego el fallecimiento de la mujer con una sonrisa (Jiménez 2005b: 22-27; 2005c: 1065-1070).

Similarmente, contamos entre los entes peculiares con (3) los enfermos, notorios por su estrecha proximidad con la muerte y la imposibilidad del gozo de la vida que les impone el dolor físico y, tal vez, el conocimiento de que pronto dejarán la vida. Por estos dos motivos, los que sufren de males corporales se salen de las convenciones aceptadas por la sociedad, ya que son un vivo recordatorio de la inminencia del fallecer. Así sucede, por ejemplo, en “La vieja”, texto XXXII de *Ala compasiva*, cuya protagonista anciana, aunque estaba “ya convaleciente y empezaba a hacer pinitos”, se encuentra en la mayor soledad rodeada de gente: “Nadie en su casa la quería de veras”. Es cierto que la cuidaban, pero era “[s]ólo un formalismo de cariño y atención”, porque, “[e]n realidad, deseaban que se muriera de una vez para heredarla y libertarse” (Jiménez 2005c: 764). Quedémonos con el postrer punto: su familia quería dejar de “cargar” con ella, ya que, con los cuidados que precisaba, la vida de la anciana se había vuelto un apéndice de la de los demás, impidiéndoles hacer su camino con independencia. Nadie más que el narrador muestra un ápice de lástima por ella. “La pobre”, relata él, no se hacía a la idea de ser marginada por sus supuestos seres queridos, y, “como una niña mimosa, [...] en su inconciencia, a la distracción jeneral llamaba la atención de todos con voz finjida”. Entonces, “cuando conseguía que la miraran”, se daba aires de misterio, “creyendo que su vida interesaba como la de un niño que empezaba a andar”. Sin embargo, sus intentos fueron fallidos, ya que, al fin y al cabo, terminó “yendo, por el impulso de todos, al cementerio” (Jiménez 2005c: 764), es decir, a la muerte.

De todos modos, las figuras que más a menudo se ven afectadas por dolencias en las páginas del moguereno no son las mayores, sino las más jóvenes; esto es, los niños. Sus ganas de vivir contrastan con la muerte que los acecha, como ocurre en XLVI de *Platero y yo*, “La tísica”. Ella “[e]staba derecha en una triste silla, blanca la cara y mate, cual nardo ajado”, se describe en este texto. El médico le recomendó ir al campo, pero la chica decía ser incapaz de hacerlo: “—Cuando yego ar puente —[l]e dijo [al yo lírico]—, [...] m’ahogo...”. Luego “[l]a voz pueril, delgada y rota, se le caía, cansada”, como a quien está en la recta final del vivir. Justo este hecho causa compasión en el sujeto narrador, de la cual, a su vez, puede contagiarse el lector siguiendo sus palabras. Cabe remarcar, además, la clara idealización que envuelve a esta muchacha enferma, pues “[l]a niña, con su hábito cándido de la Virgen de Montemayor, [...] transfigurada por la fiebre y la esperanza, parecía un ángel que cruzaba el pueblo, camino del cielo del sur” (Jiménez 2005b: 498-499).

Que sea del sexo femenino el personaje extraño de este cuento no parece decisivo, pero sí lo resulta en otras ocasiones. En la obra de Jiménez, (4) las mujeres suelen presentarse en clave enigmática para el yo lírico o narrador que, si lo muestra, se manifiesta en masculino y atraído por ellas. Pues “el hombre no puede comprenderla. Es un secreto desentrañable, un cofre cerrado que sólo muestra su encanto: la belleza”. Ella es “inconsciente” y él, al abrazarla, cree por un momento que “empieza a entrever allá en el fondo de sus ojos”, hasta que se desploma la ilusión, como describe “La mujer”, XXV de *Paisajes líricos* (escritos entre 1907 y 1908) y CIII de *Baladas para después*, producidas entre 1903 y 1908 (Jiménez, 2005b: 129, 221, 222). Absorta en ella, la voz de los textos juanramonianos que tratan sobre la mujer tienden a idealizarla desnuda o incluso en sueños¹⁵. En otras ocasiones, son los problemas de comunicación

¹⁵ La idealización de la mujer desnuda surge, por ejemplo, en “Balada del amor desnudo” y “Balada de la amada desnuda”, textos XXV y XXXIV de las *Baladas para después* (Jiménez 2005b: 181 y 186). En sueños, aparece en “En mi sueño”, poema sin clasificar, número C, probablemente redactado entre 1913 y 1920, y XXII en *Viajes y sueños*, producidos entre 1903 y 1949 (Jiménez 2005b: 376; 2005c: 616); en “Balada

en una lengua que no es la suya lo que enajena a la mujer, como le sucede a “La inglesa enamorada” en el texto así titulado, número XII, de *Ala compasiva*, incomprendida por el hombre al que quiere y el cual no logra “llegar a la tristeza” a pesar de llorar ella ante él (Jiménez 2005c: 752).

(5) Los forasteros, como la que hallamos en el texto anterior, también resaltan en lo extraño del poeta moguerense, tal y como ya hemos podido notar. Además de los mencionados, traemos a colación “El griego triste”, escrito III de *Ala compasiva*. Este personaje se encuentra en un sanatorio francés y, puesto que no entiende ese idioma ni tiene a quien comprenda el suyo, intenta comunicarse por señas, sin conseguirlo. Tanto este señor como los demás extranjeros en estos textos cuentan con una imposibilidad de adaptación causada por el desconocimiento total o parcial de la lengua del lugar que habitan. De todos modos, y según hemos podido apreciar en los otros ejemplos, a nadie parece preocuparle, pues incluso los dos criados que esperan al griego, “hombres por fuera”, sonríen ante el llanto desesperado del hombre (Jiménez 2005c: 748).

Como deja entrever su nombre, (6) los incomprensibles se tipifican por las acciones que realizan, y que escapan al entendimiento del que los describe y, en consecuencia, del que los lee. En algunos textos juanramonianos, el narrador entabla conversación con alguien que parece fuera de lugar, como si estuviera esperando algo o a alguien. Es el caso de “Paisaje de ventana”, número XV, de *Cerro del viento* (libro compuesto tal vez entre 1915 y 1936, y publicado en 1963, 1965, 1969 y 1973), retrato de un hombre “en el campo, en la llovizna, solo, las manos en los bolsillos”, el cual el sujeto narrador, entendemos por el título, ve por la ventana. Cuando este último entra de nuevo en la habitación, se lo encuentra “allí de pie, pálido, como esperando”. El narrador le pregunta si desea algo o ver a alguien al inicio y al final del diálogo, a lo que el señor responde

de la dulzura del sueño”, CLXVII dentro de las *Baladas para después* (Jiménez 2005b: 252, 253); o en LXXXVIII de *Viajes y sueños* titulado “Sueño de tipo neutro” (Jiménez 2005c: 656).

que no busca a nadie y, de un modo más bien nervioso, cambia de tema: habla del mal tiempo y pide un cigarro y una cerilla. Ante la comunicación casi absurda y fallida entre ambos, el extraño se va, y más tarde es visto de nuevo por el primero “quieto en un campo verde, solo en el viento y en el agua, las manos en los bolsillos, como esperando...” (Jiménez 2005c: 1127-1128). La duda sobre la identidad y los propósitos del hombre no queda disipada. Algo parecido ocurre en XXII de *Edad de Oro* (quizás redactado entre 1913 y 1920, aunque algunos textos fueron publicados en 1920, 1932, 1933, 1948, 1994 y 1999). El que lo protagoniza es “pequeñísimo, casi invisible”, según el narrador, y destaca entre el frío y el vacío de una plaza grande de noche. Nada quiere cuando el narrador le inquiera, ni sabe este qué está mirando. Pese a su firmeza, como imitando a un adulto, parece inspirar en el que narra una preocupación por él, aunque el último no interviene más. El niño, entonces, se queda “en la plaza grande y sola, desdeñando toda protección” (Jiménez 2005c: 835, 836).

Una figura hay, empero, difícil de categorizar e inquietante en especial por su capacidad de camuflaje entre lo ordinario, y, más aun, porque prácticamente todo lector puede identificarse con ella. Hablamos de (7) los “desconocidos conocidos”, nombre que cogemos del cuento VIII así llamado, pero en singular, de *Ala compasiva*. Allí se lo personifica en un señor de comportamiento dulce y amable que, sin embargo, despierta desconfianza en el narrador. “Uno de esos hombres de quienes casi se entrevé lo desconocido, oscuro y solitario, en donde vive”; “[u]n hombre que [l]e parece que h[a] visto antes, y que antes siempre habría visto antes, que siempre h[a] visto antes” y al que trata severamente sin saber por qué (Jiménez 2005b: 748). Estos seres son también los que quedan pintados de negro en su trabajo (“carboneros, cavadores, ladrilleros”) en “Amaneceres”, texto LXXVII de *Recuerdos*, anónimos entre ellos y para los que los ven de lejos, a quienes “[les] parecen malos” aunque los malos sean estos, y los primeros sean buenos (Jiménez 2005b: 1056). El ser y el parecer se confunden, y el estar entre los otros puede llegar a levantar dudas acerca de la propia

identidad. Así le sucede a la voz narrativa de “Estrañeza”, poema en prosa sin clasificar CVII y LXXI en *Viajes y sueños*, la cual está en un teatro “conocido desconocido” donde “[t]odos parecen todos, pero en realidad nadie es nadie”. Tal es el desconcierto del protagonista que se pregunta por sí mismo en la calle y, ya en su hogar, piensa: “[A]unque parece la casa, no parece la casa” (Jiménez 2005b: 378, 379; 2005c: 642). Y es que la rareza nos rodea, se halla en lo común sin que normalmente nos demos cuenta y, de este modo, puede llegar a hacernos sentir extraños a nosotros mismos. De esta forma lo muestra “Las palabras”, poema en prosa sin clasificar, números CXIV y XXXII, en *Cuentos largos*. En él, una mujer ya mayor da un cambio sorprendente y se vuelve “extrañamente bella y distinta”. Sin embargo, cuando se acerca “a lo [suyo]”, del narrador y sus compañeros¹⁶, esto es, a lo *común*, se va adaptando hasta que, un día, se dan cuenta de que “e[s] lo mismo que [ellos]” (Jiménez 2005b: 382; 2005c: 902, 903). Así es el sentimiento que despierta lo extraño: “[V]uelve al hombre extraño a sí mismo”, “pero un extraño que sería, paradójicamente, nosotros mismos” (Vax 1965: 13, traducción propia)¹⁷.

4. CONCLUSIÓN

Pese a la poca consistencia que ofrece el ensayo todoroviano sobre lo extraño, hemos visto en este artículo que su propuesta puede ser aplicada con efectividad una vez revisados sus puntos débiles. Rescatamos de su teoría la diferenciación que hace respecto a lo fantástico y lo maravilloso: mientras que la literatura fantástica gira en torno a la duda que suscita, en los personajes y/o en el lector, un evento fuera de las leyes físicas y que en la maravillosa no levanta ningún tipo de sospecha por ser parte de su mundo, lo extraño surge en aquellos textos en los que se presenta un suceso raro, pero explicable dentro del margen de nuestra naturaleza. La necesidad

¹⁶ De nuevo, remite a un “nosotros”: en el original, leemos “a lo nuestro”.

¹⁷ En el original: “Le sentiment de l'étrange rend l'homme étranger à lui-même” y “[l]'étranger est donc étranger, mais un étranger qui serait, paradoxalement, nous-mêmes”.

de resolución o no de lo anormal hace que lo extraño y lo fantástico sean determinables *con posterioridad*. Dado que en lo maravilloso se aceptan sus premisas ya al principio, decimos de él que se define, en cambio, *con anterioridad*. Además, consideramos estas tres manifestaciones como “especies narrativas”, o sea, subgrupos dentro del “género literario” de la narrativa por su tendencia al desarrollo de eventos que generan un efecto de *duda* en el lector y, a veces, en sus personajes. Aunque ambos presenten un elemento ajeno a lo habitual, lo fantástico quiebra lo *físicamente* posible a través de un hecho que rebasa cualquier razonamiento. Como la realidad intratextual en la que tiene lugar refleja la extratextual, el lector se pregunta si tal suceso podría ocurrir igualmente en la suya y vacila sobre su concepción de ella: le sobreviene el *Unheimliches*, pues no se siente seguro donde creía estarlo. Lo extraño, por su parte, hace hincapié más bien en lo peculiar de uno o varios personajes *humanos*, pues quiere mostrar con ejemplos aquellos seres que, por un motivo u otro, no encajan en la estructura *social y moral* conocida. Nos hace titubear sobre su orden enseñándonos lo que parecería no encuadrarse en ella y, sin embargo, contiene, aunque normalmente no lo apreciamos.

Una vez montado el aparato teórico, hemos procedido a analizar algunos textos de la obra en prosa juanramoniana, hasta ahora no tan tratada por la investigación, que abarcan los siguientes personajes extraños: niños, locos, enfermos, mujeres, forasteros, incomprensibles y “desconocidos conocidos” (véase Jiménez 2005b: 748). Determinadas figuras, según hemos observado, reúnen características de más de una categoría, como una niña extranjera o una mujer loca. Todos ellos resaltan aquello que queda marginado de e, incluso, por una comunidad, y la soledad que llevan estos consigo y que los puede llevar a la muerte. Su enajenación involuntaria o pasada por alto, y la tristeza desesperada de algunos puede suscitar compasión y empatía a quienes los vemos desde fuera. Sin embargo, la distancia con ellos se reduce a casi nada en los “desconocidos conocidos”; seres aparentemente comunes, pero con algún rasgo que denota perversión, tal vez maldad. Son hombres con los

que nos mezclamos en el día a día y que, al interactuar con ellos, nos hacen ver que son como nosotros: nos hacen ver extraños a nosotros mismos.

Este artículo ha querido, por un lado, reabrir las puertas de la investigación a la literatura extraña, abiertas primero por el estudio de Todorov y prácticamente del todo cerradas tras las revocaciones académicas debidas a la falta de fijeza de sus fundamentos. Por ello, espera avivar el diálogo con otros trabajos al respecto que contribuyan a un mayor entendimiento de lo extraño. Por otro lado, la posterior puesta en práctica de nuestro planteamiento de esta literatura en textos en prosa de Juan Ramón Jiménez apenas tratados por el ámbito filológico aún tiene también como objetivo estimular su lectura y estudio, así como sacar a la luz una faceta hasta hoy poco observada del moguereno: su notable habilidad narrativa, la cual lo convierte en un valioso e interesante prosista y, nos atrevemos a decir, cuentista, por añadidura a su merecido reconocimiento como poeta lírico.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás
1998 *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ARISTÓTELES
[1970] 1998 *Metafísica*. Ed., Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- ARIZA TRINIDAD, Eva
2023 “Relaciones de accesibilidad de los mundos posibles de lo fantástico”. *Lexis*. XLVII,1, 343-378. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.011>
- BARRENECHEA, Ana María
1972 “Ensayo de una Tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la literatura hispanoamericana)”. *Revista Iberoamericana*. XXXVIII, 80, 391-403. <<https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/2727/2911>>. Consultado: 30 de agosto de 2023.

BELLEMIN-NOËL, Jean

1971 “Des formes fantastiques aux thèmes fantastiques”. *Littérature*. 2, 103-118. <https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1971_num_2_2_2515>. Consultado: 30 de agosto de 2023.

CAMPRA, Rosalba

2001 “Lo fantástico: Una isotopía de la transgresión”. En *Teorías de lo fantástico*. Ed., David Roas. Madrid: Arco/Libros, 153-191.

CARDWELL, Richard A.

1988 “Introducción”. En *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Ed., Richard A. Cardwell. Madrid: Espasa Calpe, 13-54.

CESERANI, Remo

2005 *Lo fantástico*. Madrid: Antonio Machado.

FREUD, Sigmund

1919 “Das Unheimliche”. *Imago*. 5/6, 297-324. <https://doi.org/10.11588/diglit.25679.17>

GONZÁLEZ, José Ramón

2005 “Introducción” a *Ala compasiva*. Vol. II. Obra en prosa. Tomo 4. En *Obra poética*, de Juan Ramón Jiménez. Eds., Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe, 731-743.

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana

1984 “De lo fantástico y de la literatura fantástica”. *Anuario de Estudios Filológicos*. 7, 207-226. <<https://dehesa.unex.es/handle/10662/3684>>. Consultado: 30 de agosto de 2023.

JIMÉNEZ, Juan Ramón

1967 Ética y ética estética. (Crítica y complemento). Selección, ordenación y prólogo de Francisco Garfias. Madrid: Aguilar.

JIMÉNEZ, Juan Ramón

2005a *Obra poética*. Vol. I. Obra en verso. Tomo 1. Prosa. Eds., Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe.

JIMÉNEZ, Juan Ramón

2005b *Obra poética*. Vol. II. Obra en prosa. Tomo 3. Prosa. Eds., Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe.

JIMÉNEZ, Juan Ramón

2005c *Obra poética*. Vol. II. Obra en prosa. Tomo 4. Eds., Francisco Javier Blasco Pascual y María Teresa Gómez Trueba. Madrid: Espasa Calpe.

MOLINO, Jean

1980 “Trois modèles d’analyse du fantastique”. *Europe*. 611, 12-26.

MORALES, Ana María

2000 “Las fronteras de lo fantástico”. *Signos Literarios y Lingüísticos*. 2, 2, 47-61.

LEWIS, Charlton Thomas; y SHORT, Charles

1879 *A Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon Press. Consultado: 30 de agosto de 2023. <<https://logeion.uchicago.edu/>>.

LIDDELL, Henry George; y SCOTT, Robert

1996 *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press. <<https://logeion.uchicago.edu/>>. Consultado: 30 de agosto de 2023.

LIPMAN BROWN, Joan

1978 “«El balneario» by Carmen Martín Gaité: Conceptual Aesthetics and «l'étrange pur»”. *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*. 6, 3, 163-174.

LUGNANI, Lucio

1983 “Per una delimitazione del «genere»”. En *La narrazione fantastica*. Eds., Remo Ceserani y otros. Pisa: Nistri-Lichi, 37-73.

OLIVÉ, Laia

2022 “Juan Ramón Jiménez, traductor del misterio: Hacia una tipología de símbolos poéticos”. Tesis doctoral. Universidad de Valladolid. <https://doi.org/10.35376/10324/59786>

PÉREZ, Violeta

1994 “Lo fantástico como categoría estética”. *Anthropos*. 154/155, 21-24.

POE, Edgar A.

[1965] 1984 “The Fall of the House of Usher”. En *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, de Edgar A. Poe. Harmondsworth: Penguin, 231-245.

- PREDMORE, Michael P.
1982 “Introducción”. En *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez. Ed., Michael P. Predmore. Madrid: Cátedra, 11-70.
- REISZ, Susana
1989 *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- ROAS, David
2000 “La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX”. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona.
- ROAS, David
2001 “La amenaza de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico*. Ed., David Roas. Madrid: Arco/Libros, 7-44.
- ROAS, David
2011 *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- TODOROV, Tzvetan
[1970] 2001a *Introduction à la littérature fantastique*. París: Éditions de Seuil.
- TODOROV, Tzvetan
[1970] 2001b “Definición de lo fantástico”. En *Teorías de lo fantástico*. Ed., David Roas. Madrid: Arco/Libros, 47-64.
- TODOROV, Tzvetan
[1970] 2001c “Lo extraño y lo maravilloso”. En *Teorías de lo fantástico*. Ed., David Roas. Madrid: Arco/Libros, 65-81.
- VAX, Louis
1965 *La séduction de l'étrange*. París: Presses Universitaires de France.

Recepción: 08/01/2023
Aceptación: 31/08/2023