

Vol. I, nº 2, otoño/autumn 2013, ISSN: 2014-7910

# BRUMAL

Revista de Investigación sobre lo Fantástico  
Research Journal on the Fantastic



Director / Director: David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Jefa de Redacción / Editor-in-Chief: Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona, España)

Redacción / Editorial Team: Ana Casas (Universidad de Alcalá, España)  
Flavio García (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Patricia García (Trinity College/Dublin City University, Irlanda)  
José Güich (Universidad del Pacífico, Perú)  
Dale Knickerbocker (East Carolina University, Estados Unidos)  
Raquel Velázquez Velázquez (Universitat de Barcelona, España)

Coordinador de la sección de reseñas / Coordinator of the Review Section:  
Borja Rodríguez Gutiérrez (Universidad de Cantabria, España)

Comité Científico / Scientific Committee: Ferdinando Amigoni (Università di Bologna, Italia)  
Roger Bozzetto (Université de Provence, Francia)  
Rosalba Campora (Università La Sapienza, Italia)  
Julio Checa (Universidad Carlos III, España)  
Luis Alberto de Cuenca (CSIC-Madrid, España)  
Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, España)  
Vicente Domínguez (Universidad de Oviedo, España)  
Jacques Finné (Université de Zurich, Suiza)  
Simone Grossman (Bar Ilan University, Israel)  
Jean-Philippe Imbert (Dublin City University, Irlanda)  
Jean Marigny (Université de Grenoble, Francia)  
Alicia Mariño (UNED-Madrid, España)  
Marisa Martins Gama-Khalil (Universidade Federal de Uberlândia, Brasil)  
Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, España)  
Vicente Quirarte (Universidad Nacional Autónoma de México, México)  
Carlos Reis (Universidade de Coimbra, Portugal)  
Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú)  
Clemens Ruthner (Trinity College, Dublín, Irlanda)  
Maria João Simões (Universidade de Coimbra, Portugal)  
Karin Volobuef (Universidade Estadual Paulista – Araraquara, Brasil)

Diseño y maquetación /  
Design and Layout:  
Esther Correa

Contacto / Contact:  
revista.brumal@uab.cat  
revista.brumal@gmail.com

*Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)*  
Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Despacho: B9/0094  
Departamento de Filología Española  
Facultad de Letras  
Edificio B  
Universitat Autònoma de Barcelona  
CP: 08193 Bellaterra (Cerdanyola del Vallès-Barcelona).  
Teléfono: +34 93 586 8079  
Fax: +34 93 581 1686  
<http://revistes.uab.cat/brumal>



# SUMARIO

---

## CONTENTS

### MONOGRÁFICO / MONOGRAPH

#### LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI

(Coord. Natalia Álvarez Méndez)

- 195 - 200    Presentación  
(Natalia Álvarez Méndez)
- 201 - 221    Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas  
(Vega Sánchez Aparicio)
- 223 - 244    La irrupción de lo fantástico. Una aproximación a la narrativa de Juan Jacinto Muñoz Rengel  
(Ana Abello Verano)
- 245 - 260    Luciérnagas bajo calaveras: lo fantástico en *Los demonios del lugar*, de Ángel Olgoso  
(Ana Sofía Marques Viana Ferreira)
- 261 - 284    Lo fantástico en el último cine español: Adopción, reinención y fusión del género a través de *Memorias del ángel caído*, *Fuera del cuerpo* y *La hora fría*  
(Gonzalo González Laiz)

285 - 307 Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga *Rec* de Jaume Balagueró y Paco Plaza  
(Rubén Sánchez Trigos)

309 - 326 El parpadeo del miedo: *Hay alguien ahí*  
(Paul Patrick Quinn)

327 - 348 ¡Pero si estuve aquí! (lo fantástico temporal en *Trazo de tiza*)  
(Alfredo Guzmán Masculino)

349 - 371 Extravíos en el laberinto. Poética de lo fantástico en la novela gráfica de Paco Roca  
(José Manuel Trabado Cabado)

#### MISCELÁNEA / MISCELLANEOUS

373 - 389 El espacio y lo fantástico en la novela desde la teoría de los mundos posibles: una revisión de las tipologías semánticas de la ficción  
(Andrés Lomeña Cantos)

#### RESEÑAS / REVIEWS

391 - 395 Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*  
(Juan Molina Porras)

397 - 401 Matteo de Beni, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*  
(Teresa López Pellisa)

403 - 406 Antonio Lázaro-Reboll, *Spanish horror film*  
(Rubén Sánchez)

407 - 412 Marisa Martins, Flavio Garcia y Karin Volobuef (coord.), *Literatura Fantástica: Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*  
(Julio França)

413 - 418 NOTA SOBRE LOS AUTORES / ABOUT THE AUTHORS

MONOGRÁFICO

---

MONOGRAPH

LO FANTÁSTICO EN LA CULTURA ESPAÑOLA  
DEL SIGLO XXI

Coord. Natalia Álvarez Méndez

## PRESENTACIÓN

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ  
Universidad de León  
natalia.alvarez@unileon.es



*La realidad objetiva acaba de evaporarse*  
Werner Karl Heisenberg

La tradición fantástica española, desarrollada desde el Romanticismo hasta nuestros días, ha sido recientemente reivindicada por especialistas en la materia a través de diversos estudios monográficos y de antologías, hecho que, unido al aumento de publicaciones y de lectores de esta tendencia, ha contribuido a su popularización. El auge y el inicio de la normalización del género en la cultura española en las dos últimas décadas del siglo XX ya han sido reseñados por David Roas y Ana Casas (*La realidad oculta*, 2008; “Lo fantástico en España (1980-2010)”, 2010), pero es preciso ahora centrar la atención con más detalle en el cultivo de lo fantástico en aquellos escritores y artistas cuya producción o, al menos, la mayor parte de la misma, se ha iniciado en el siglo XXI. De tal modo, este monográfico pretende incidir, desde una perspectiva histórica y crítica, acompañada de una ineludible profundización teórica, no sólo en la vitalidad del género sino también en las peculiaridades de su poética en los últimos años –motivos, estructuras, lenguaje–, tanto en narrativa como en cine, televisión y cómic.

En ese contexto sobresale la nómina de escritores españoles que, aunque en casos excepcionales sacan a la luz libros en la década de los noventa, concentran la publicación de su narrativa de expresión fantástica desde el año

2000 hasta la actualidad. Entre otros, Carlos Castán, Ángel Olgoso, Fernando Iwasaki, Pedro Ugarte, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Miguel Ángel Muñoz, Care Santos, Ignacio Ferrando, Jon Bilbao, Óscar Esquivias, Patricia Esteban Erlés, Luis Manuel Ruiz, Óscar Sipán, Juan Jacinto Muñoz Rengel y Miguel Ángel Zapata. No cabe duda de que son conocedores de los grandes maestros literarios del género –europeos, estadounidenses e hispanoamericanos– y de los escritores españoles de generaciones anteriores que lo cultivan. A su vez, son conscientes del desarrollo de lo fantástico en los medios cinematográfico y televisivo, incluso en el ámbito del cómic. Con el peso de esa tradición, apuestan por la narrativa y, en muchos casos, por la brevedad del cuento y del microrrelato, reutilizando elementos tradicionales –los desórdenes del continuo espacio-tiempo, el doble, los fantasmas, las metamorfosis, etc.–. A ellos suman nuevos recursos, motivos, estructuras y formas de lo fantástico que hacen evolucionar al género sin que este pierda su capacidad de mostrar la complejidad del mundo y del individuo en la posmodernidad. Sin olvidar que lo fantástico se caracteriza por la transgresión de la realidad –delimitada como una construcción cultural marcada por la evolución del paradigma científico y filosófico que la concibe– y por el cuestionamiento de las leyes naturales que la rigen, inciden en sus definiciones y en sus inestables límites.

Participando de una poética específica (David Roas, *Tras los límites de lo real*, 2011), esta narrativa fantástica surgida en el siglo XXI se caracteriza, a su vez, por ángulos peculiares de visión de la realidad y de posicionamiento en el mundo. Las inquietantes fracturas y perturbaciones de nuestra cotidianidad se filtran mediante la presentación de la convivencia de órdenes o dimensiones que colisionan con las certezas del individuo y que ponen de relieve la problemática de la identidad y de la crisis del yo que aboca a su disolución. Asimismo, las nuevas vías de expresión de lo fantástico se ofrecen a través de mundos paralelos, bucles temporales, viajes en el tiempo, predeterminación, metalepsis, fantasmas, monstruos, metaficción, objetos imposibles, disolución de la identidad, el doble, presciencia, fusión de vigilia y sueños, metamorfosis y animalización, alteraciones de las capacidades cognitivas y un largo etcétera. Mediante transgresiones lingüísticas y una prosa cuidada –sea exacta, limpia, lírica o tamizada por el surrealismo, el humor negro, la ironía, la parodia, lo grotesco o el absurdo, según los casos–, se sorprende al lector con mínimas alteraciones que provocan la irrupción de lo fantástico en el contexto de un universo real.

La vitalidad del género en la actualidad se constata también en la expresión estética de lo fantástico en otras manifestaciones, como el cine, la televisión y el cómic. El cine emplea de forma destacada los motivos y las formas del género, con singularidades estéticas interesantes, tanto temáticas como técnicas, que se potencian a partir de mediados de los noventa del siglo XX con nombres como Elio Quiroga, Jaume Balagueró, Paco Plaza, Juan Carlos Fresnadillo, Alejandro Amenábar, Daniel Monzón, Norberto López, Morán y Alonso, Nacho Vigalondo, Juan Antonio Bayona, etc. Sobresalen, por un lado, los vínculos de lo fantástico con elementos de terror o de ciencia ficción, y, por otro, la unión de lo oculto, lo enigmático, lo extraño, lo invisible, lo oscuro, el mal, los diferentes planos de la realidad, el fantasma, el zombi, etc., con elementos sobrenaturales religiosos encuadrados en el catolicismo español. Precisamente, influenciado por el cine y también por los intereses populares, en el medio televisivo son varias las series que, con mayor o menor fortuna, participan a partir del año 2000 de la estética fantástica –*El internado, Luna, el misterio de Calenda, Los protegidos, Hay alguien ahí, Ángel y demonio, El Barco*–. Por su parte, en el cómic, concretamente en la novela gráfica de finales de los años noventa del siglo XX hasta la actualidad, se registran interesantes ecos fantásticos en títulos de Miguelanxo Prado, Andrés Leiva, Paco Roca, Luis Durán o David Rubín, entre otros.

\*\*\*

Los diversos artículos del presente monográfico proponen un acercamiento a lo fantástico en la cultura española del siglo XXI.

Los tres primeros acotan la narrativa fantástica aportando visiones teórico-críticas muy necesarias sobre destacados escritores. Vega Sánchez Aparicio se detiene en los relatos de Patricia Esteban Erlés y de David Roas y descubre los recursos con los que se enfrentan a la desconfianza provocada por la ausencia de certezas y por los fracasos cotidianos del hombre contemporáneo. De Patricia Esteban Erlés destaca el escepticismo al que se une la sensación de soledad, de desencanto, de decepción ante ámbitos familiares y domésticos monstruosos que descubren que el horror se encuentra en el interior del individuo. De David Roas reseña su mirada astuta, sarcástica, desengañada e irónica que retrata el absurdo de la humanidad caracterizado como una realidad terrorífica generada por los sinsentidos tanto sociales como individuales e ideológicos. La constatación de la originalidad y de la voz propia y reconocible de ambos escritores se completa con el análisis de las variadas referencias culturales y massmediáticas presentes en sus relatos, así como de los diversos motivos de lo fantástico que emplean en sus tramas.

En el siguiente artículo, Ana Abello Verano explora la obra de Juan Jacinto Muñoz Rengel en su conjunto. En primer lugar, explicita los cimientos que soportan la construcción fantástica de sus tramas y sintetiza la riqueza significativa y simbólica de las referencias culturales que introduce en sus relatos, así como los puentes de conexión espectaculares alcanzados gracias a los recursos de la intertextualidad y la intratextualidad. Posteriormente, analiza los diversos resortes de dicha estética proyectados en las anomalías de la naturaleza del mundo y en las perturbaciones de la naturaleza del yo. Incide, asimismo, en la relevancia de la integración de problemas filosóficos históricos y en los vínculos con la ciencia ficción, mecanismos que otorgan a la poética del escritor malagueño una voz propia en nuestras letras actuales.

El último texto centrado en la narrativa aborda la conexión de lo fantástico con otras categorías cercanas como lo abyecto y el absurdo. Ana Sofía Marqués Viana Ferreira acude a la obra de Ángel Olgoso, a sus microrrelatos y, de modo concreto, a *Los demonios del lugar*, para demostrar cómo el texto breve fantástico puede erigirse en un género abarcador de otras modalidades. Los distintos niveles de transgresión, los ambientes extraños, las diversas formas de introducción de lo misterioso y las sugerencias góticas, contribuyen a suscitar terror en el seno de un imaginario fantástico que no se puede desligar de lo abyecto. Propone una interesante clasificación tripartita de procedimientos de inclusión de lo fantástico, relacionados en muchos casos con un tono absurdo o con el humor negro que se derivan de la percepción de la inestabilidad del mundo y de la soledad del hombre presentado como un títere atrapado o acosado por lo siniestro.

Los dos artículos siguientes están dedicados al estudio de lo fantástico cinematográfico. Gonzalo González Laiz ofrece una perspectiva global de la presencia del género en el último cine español. Tras una definición de lo fantástico y un resumen de la historia del género en las décadas anteriores, cataloga las diversas tendencias que se aprecian en el nuevo fantástico español tras su resurgir en los años noventa del siglo XX. Para lograrlo establece una triple división: películas que adoptan características del cine clásico estableciendo homenajes; otras que, sin olvidar las claves tradicionales, reinventan con originalidad el género; y títulos que juegan con la fusión genérica. El objeto de estudio es muy amplio, aunque ello no le impide detenerse en los elementos tanto temáticos como técnicos más sobresalientes de cada una de las citadas tendencias, poniendo de relieve sus características esenciales. Por su parte, Rubén Sánchez Trigos opta por un corpus más reducido, concretamente la saga de proyección internacional *Rec*, de Balagueró y Plaza, analizando cómo

desarrolla la visualización y la tematización de lo fantástico y lo sobrenatural. A una necesaria definición del zombi y a su evolución en las representaciones fílmicas del monstruo, le acompaña una revisión de lo fantástico en el cine de terror posmoderno y en el cine de terror español actual. Interesante resulta el planteamiento gracias al cual –incidiendo en sus estrategias formales, narrativas y temáticas– profundiza en la singularidad de la saga frente al cine de terror norteamericano y el cine de zombis del siglo XXI.

A continuación, Paul Patrick Quinn se centra en la presencia de lo fantástico en la serie de televisión española *Hay alguien ahí*, partiendo de necesarios marcos conceptuales. Siendo consciente de la proliferación de series televisivas que, por la influencia cinematográfica, fusionan temas vinculados al miedo, al terror, al suspense, a lo policiaco y lo fantástico, determina el modo en que *Hay alguien ahí* presenta un relato audiovisual encuadrado en la vertiente posmoderna de lo fantástico. Si la serie logra provocar el parpadeo epistemológico y ontológico del miedo es, según Paul Patrick Quinn, porque las fisuras de la realidad enlazan con la problemática familiar, sociopolítica y económica de la actualidad, y se concretan en motivos como los fantasmas, la casa encantada, los exorcismos, la nigromancia, el doble, la posesión, el zombi, el viaje en el tiempo y la *mise en abyme*.

Finalmente, los dos artículos restantes plantean la expresión de lo fantástico en el cómic. José Manuel Trabado Cabado aborda de manera muy completa la poética de lo fantástico en la novela gráfica de Paco Roca. Analiza, con un sólido y extenso preámbulo, el interés del cómic por lo fantástico y los mecanismos narrativos que Paco Roca emplea, dotando a su obra de gran profundidad simbólica. Destacan, en esa línea, la introducción de elementos insólitos que derivan en mundos caóticos y las referencias literarias concretadas en interesantes alusiones y homenajes. A ello se suma el análisis de cómo se formaliza técnicamente la expresión de lo fantástico, así como de las diversas tendencias gráfico-narrativas que aglutina, y de la utilización de referencias pictóricas, gráficas y matemáticas, elementos que contribuyen a la figuración del relato como un bucle infinito. El monográfico se cierra con el acercamiento de Alfredo Guzmán a uno de los títulos de cómic más relevantes de los últimos años, *Traza de Tiza*, de Miguelanxo Prado. Constata cómo, en esta ocasión, es un elemento concreto, el juego temporal, el que provoca la irrupción de lo fantástico. Tras reflexionar sobre la presencia y el desarrollo de dicha estética en el cómic, y acerca de los diversos recursos que este utiliza para originar lo fantástico, profundiza en cómo Miguelanxo Prado opta por una ruptura temporal inexplicable que desestabiliza la lógica narrativa. Resulta interesante la

revisión de Alfredo Guzmán de esa transgresión fantástica del tiempo, con la alusión a la interacción entre el relato y el modo de dibujar, y a mecanismos más específicos como el tipo de viñetas, la organización de las mismas, el abanico cromático con contrastes de tonos y de colores, y el recurso enriquecedor de la intertextualidad.

A través de estos ocho artículos se vislumbra la originalidad de muchas de las manifestaciones artísticas fantásticas que se crean en el siglo XXI en el ámbito cultural español. Con novedosas actualizaciones de sus motivos, estructuras y lenguaje, las estrategias de lo fantástico empleadas nos aproximan en estos últimos años en nuestro país al testimonio de una realidad mutable, caótica e inexplicable que, con sus intersticios, grietas y distorsiones, nos arrastra hacia la inquietud y el vértigo de la incertidumbre.



## HORRORES GENERACIONALES: VISIONES DE LA DERROTA EN LOS RELATOS DE PATRICIA ESTEBAN ERLÉS Y DAVID ROAS

VEGA SÁNCHEZ APARICIO  
Universidad de Salamanca  
vegawinslet@hotmail.com

Recibido: 11-06-2013  
Aceptado: 23-10-2013



### RESUMEN

El hombre actual opta por el escepticismo ante un mundo que parece haber roto todas las promesas de felicidad, un mundo donde el individuo se siente arrojado y en el que ya no confía. Desde planteamientos diferentes, los relatos de Patricia Esteban Erlés y de David Roas abordan el tema de los fracasos cotidianos. Los protagonistas de sus obras sufren el abandono, la soledad o el desastre en un entorno cercano al lector, pues la realidad domina en cada uno de ellos. Sin embargo, en ambos autores lo fantástico surge como un método de enfrentamiento al absurdo y, por tanto, desafía al personaje, y al lector, cuestionándose los límites de ese entorno en el que viven. Los horrores cotidianos de Esteban Erlés y de Roas, partiendo de las miserias del individuo contemporáneo, transgreden los códigos reales y oscilan entre un desenlace inexplicable o ambiguo.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, narrativa española, David Roas, Patricia Esteban Erlés.

### ABSTRACT

Nowadays, man chooses skepticism in a world that seems to have broken all promises of happiness, a world where the individual feels cast out and a world not to be trusted anymore. Coming from different approaches, the tales of Patricia Esteban Erlés and David Roas deal with the issues of daily failures. The protagonists of their works suffer abandonment, loneliness or disaster in an environment quite close to the reader, for reality rules over each of them. Nevertheless, in all of them the fantastic emerges as a means of struggling against the absurd, thus challenging both the character and the reader to question the limits of the environment in which they live.

Starting from the miseries of the contemporary human being, the everyday horrors of Esteban Erlés and Roas violate the codes of reality and range from an unexplained outcome to an ambiguous one.

KEYWORDS: Fantastic, Spanish fiction, David Roas, Patricia Esteban Erlés.



*Me desperté recién afeitado.*  
Andrés Neuman, «Cuento de terror»

Después de un siglo XX marcado por las utopías ideológicas y sus consecuentes decepciones, los comienzos del XXI se caracterizan por el escéptico testimonio del fracaso. A partir de los años setenta de la anterior centuria, el individuo avanza hacia el desengaño de las ideas y de las certezas del pensamiento, de una realidad cada vez más vulnerable y frágil.

Ante este panorama, el presente texto está dedicado al análisis de dos voces muy sugerentes de la narrativa española actual. Así, se abordará la obra de Patricia Esteban Erlés (Zaragoza, 1972), cuyos relatos optan por los personajes excéntricos, retorcidos y de maldad silenciosa, autora de obras como *Manderley en venta* (2008), *Abierto para fantoches* (2008), *Azul ruso* (2010) y *Casa de muñecas* (2012); y de David Roas (Barcelona, 1965) quien, además de una muy significativa y renovadora obra teórica acerca de lo fantástico,<sup>1</sup> es autor de los libros de cuentos *Los dichos de un necio* (1996, 2010), *Horrores cotidianos* (2007), *Distorsiones* (2010) e *Intuiciones y delirios* (2012), de la novela *Celuloide sangriento* (1996) y del libro de crónicas *Meditaciones de un arponero* (2008). De este modo, se propone un acercamiento a dos nuevas visiones que, inscritas en una contemporaneidad demoledora de dogmas y evidencias, manifiestan la sensación de fracaso del hombre contemporáneo; dos proyectos del género concebidos bajo el estigma de una «generación».

---

1 Roas destaca en el ámbito de los estudios sobre lo fantástico debido a sus aportes para una nueva concepción transgresora del género, que confronta las teorías clásicas de Tzvetan Todorov, entre otros. Además de su tesis doctoral *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, y de la larga lista de prólogos y artículos publicados en libros y revistas especializadas, su ensayo *Tras los límites de lo real* (2011) resulta imprescindible para el análisis no sólo de su creación ficcional, sino también para el estudio de esta nueva generación de autores, surgidos a partir de los años ochenta, entre los que se encuentra Patricia Esteban Erlés.

A propósito de esta idea de clasificación grupal de los autores estudiados, debe señalarse la novedad de la narrativa española a partir de los años ochenta pues, vinculada a un exceso de realismo, se había visto sometida a la desmesurada imitación de la realidad. En este sentido, adquiere una notable importancia el famoso boom latinoamericano, como han señalado David Roas y Ana Casas (2008: 39), ya que será a partir de ese fenómeno editorial cuando las narraciones producidas en la Península apuesten por un retorno al ejercicio de contar historias, por el abandono de los relatos detenidos en la representación mimética y por la recuperación de lo fantástico, relegado a un segundo plano tras la llegada del régimen franquista: «La gran influencia sobre el público lector español de los años sesenta se debió a que venía a romper con el aburrimiento y la vulgaridad de la novela del “realismo”, la cual, por lo demás, según también se dice, estaba ya agotada y lista para ser derrumbada desde principios de la década» (Blanco Aguinaga, 1997: 26).

A raíz de estos cambios surgidos en la narrativa española de la posguerra, los autores fieles al género parten del «cultivo de lo fantástico con total normalidad, sin complejos» (Roas, 2011: 157), además de una realidad familiar al lector con el propósito de desestabilizarla y señalar sus errores; de ahí las propuestas de José María Merino, Cristina Fernández Cubas o los escritores que nos conciernen en este texto.<sup>2</sup>

En cuanto a la presencia del miedo, en los relatos de ambos autores aparece como recurso primordial, desde dos perspectivas cercanas pero disímiles. En el caso de Esteban Erlés, el horror se inserta en el interior del individuo: los personajes, angustiados por el rechazo, enfatizan los recuerdos de un pasado invadido de esperanzas y promesas futuras, y tejen una venganza para el traidor, como sucede en el texto «Hipotermia» (*Casa de muñecas*). Sin embargo, en los de Roas, el miedo aparece en el exterior del ámbito doméstico y expone el horror en todos los actos diarios: «Cuando despertó, el cobrador de la luz todavía estaba allí» (2007: 71), apunta en un magnífico homenaje a Monterroso. Así, para el autor la realidad se muestra impredecible, menos consecuente que la ficción.

Por tanto, este arquetipo del horror alcanza de nuevo signos generacionales en ambos, no sólo por su inserción en esta nueva nómina de escritores, sino porque tanto Esteban Erlés como Roas se presentan como paradigmas de una contemporaneidad escéptica.

2 En el Prólogo a *La realidad oculta* de David Roas y Ana Casas (2008: 42) se señala una amplia nómina de publicaciones con textos fantásticos, tanto de cuento como de microrrelato, surgidas a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta.

## MÁS DE CIEN MENTIRAS

Los relatos que componen las obras estudiadas ponen en entredicho cualquier tipo de utopía alejada del placer individual e inmediato y, además, proponen lo fantástico como oposición a una realidad decepcionante. Así, lo real para Patricia Esteban Erlés y David Roas se origina en la circunstancia del individuo contemporáneo. Por consiguiente, involucran el espacio «extra-textual», según Roas (2011: 30-33), pues no sólo el receptor penetra en el mundo ficcional, como sugiere Todorov (1970: 54), sino que en sus relatos el texto también se involucra en el espacio del lector, lo reconstruye y lo convierte en contexto verosímil.

Ambos narradores moldean, en sus obras, un prototipo del hombre actual determinado, principalmente, por la idea del fracaso, la caducidad de sus principios, la frialdad y la personalidad egoísta y competitiva, así como por la idea de la existencia en todo ser humano de un terrorífico lado oscuro:<sup>3</sup>

Un día te levantas y toda tu ropa es roja. Nunca antes has usado este color. No sabes qué significa ni si le sienta bien al tono de tu piel, si se llevará bien con tu pelo. Sólo comprendes que un color es un destino cuando coges del tendedor el primer vestido rojo, rojo cicatriz, y contemplas en serio, por primera vez, la posibilidad de matar a alguien (Esteban Erlés, 2012: 103).

### 1.1. *La arquitectura efímera de Patricia Esteban Erlés*

Esteban Erlés describe al individuo a través del abandono. Sus historias, concebidas desde la memoria, revisan el pasado de una serie de personajes marcados por la soledad y el desencanto. La fragilidad de las relaciones humanas constituye la base de sus textos, pues la autora presenta un amplio catálogo de la decepción, enfocado desde las infidelidades amorosas y familiares hasta la tragedia de la muerte. De este modo, la relación de la autora aragonesa con lo fantástico se traza a partir de una raíz gótica, procedente del «gótico sobrenatural»,<sup>4</sup> hasta las escenas más actuales del cine de suspense y

3 En las obras de ambos autores, se refleja la imagen del individuo posmoderno, cuyo contexto ha sido definido por Gilles Lipovetsky (2003: 42) bajo la condición del narcisismo: «En un sistema organizado según un principio de aislamiento “suave”, los ideales y valores públicos sólo pueden declinar, únicamente queda la búsqueda del ego y del propio interés, el éxtasis de la liberación “personal”, la obsesión por el cuerpo y el sexo: hiper-inversión de lo privado y en consecuencia desmovilización del espacio público».

4 Roas (2000: 73) traza una panorámica de los precedentes al género fantástico entre los que distingue dos corrientes del gótico: una de matices sentimentales y otra «terrorífica o sobrenatural», que dialoga como intertexto con la obra de Esteban Erlés: «El gótico sobrenatural, en el que lo fantástico es una evidencia “real” y no un simple error de percepción (o un truco malintencionado), es la expresión de

terror: «Luego volvió a morirse y yo me pasé el resto del velorio con los ojos secos y su mano entre las mías, clavándole el filo de una llave en la palmas hasta que cerraron el féretro» (Esteban Erlés, 2012: 157).

La primera de las obras, *Manderley en venta*, establece un correlato con *Rebecca*, la novela de Daphne Du Maurier, donde la suplantación de identidades hila los textos de un edificio en ruinas. Si en *Rebecca* la estela de la difunta esposa de Maxim de Winter permanece en los seres de la vieja mansión, en su obra los personajes se resisten al reemplazo. De este modo Manderley, ese espacio del pasado, se convierte en una casa de muñecas intocable, deseada por la protagonista de «Historia de una breve alma en pena» (*Manderley en venta*), un espacio de lo fantástico concebido desde las lecturas múltiples, donde habitan la monstruosidad familiar, representada en varios casos por el amor competitivo y la traición del reemplazado.

En la misma línea arquitectónica se sitúa *Azul ruso*, un conjunto de relatos vertebrados por una narración más extensa de título homónimo, que funciona como pilar del edificio. La autora observa a los vecinos y recopila un inventario de vidas destinadas al abandono. Nuevamente prefiere a personajes inadaptados, residuos de una vida atestada de fracaso, y, como sucede en *Manderley en venta*, será el desengaño amoroso la causa de sus miserias. Los personajes de *Azul ruso* se transforman en la colección de gatos que una misteriosa mujer reúne para evadir su propia soledad, una policromía felina contra el desconsuelo. Así, sin abandonar las líneas constantes de su poética de lo fantástico, Esteban Erlés añade la idea de los mundos paralelos, de las causalidades, a los seres monstruosos, su motivo más recurrente.

Si partimos de esta idea nuclear en los libros de Esteban Erlés, *Casa de muñecas* se manifiesta como su ejemplo más representativo. Este magnífico libro, concebido como una obra de arte total debido a las ilustraciones de la artista gráfica Sara Morante, recopila un muestrario de historias terroríficas en torno a una posible casa de muñecas. La autora merodea en cada habitación, en cada rincón de este hogar de seres perversos y malvados, y señala, de nuevo, el horror de lo doméstico. Así, destacan en la obra las referencias a la infancia, a la crueldad de ésta, y a sus juegos; a los personajes traicionados y a la monstruosidad del ámbito familiar, como ya se apuntaba en sus obras anteriores. La «Advertencia final» funciona como correlato del libro, pues, del

---

una concepción fatalista y trágica del hombre y del mundo, en la que el contacto con lo sobrenatural conduce ineludiblemente a la condenación del individuo, aniquilado física y moralmente por sus fracasados intentos de satisfacer unas pasiones inalcanzables».

mismo modo que las muñecas sobreviven a sus dueños, también permanecen sus personajes, siempre presentes en el cercano mundo de lo cotidiano.

*Casa de muñecas* funciona como una obra fragmentaria que muestra los horrores de cada sección de la vivienda en forma de microrrelato; de ahí que la autora aproveche su vínculo con el silencio,<sup>5</sup> con la elipsis, a favor de la incertidumbre del texto. Dividido en una estructura que distingue las diferentes partes del inmueble, como la obra *Historias del edificio* (1994) de Juan Carlos Méndez Guédez, mantiene estrechas relaciones con los catálogos de seres extraños o los bestiarios, como por ejemplo *Confabulario* (1952) de Juan José Arreola o *Trastornos literarios* (2010) de Flavia Company. Así, se suma a otras colecciones de microrrelatos que apuestan por la historia de terror en formato breve, como *Ajuar funerario* (2004) de Fernando Iwasaki, *Temporada de fantasmas* (2004) de Ana María Shua o *Miedo me da* (2007) de José Antonio Francés.

### 1.2. *Los artefactos de David Roas*

La propuesta narrativa del escritor barcelonés David Roas desmorona todo un sistema de creencias procedente de la historia occidental. Asumiendo el rol de un francotirador de absolutos, dispara contra lo racional y lo irracional, contra lo real y lo imaginado, contra las excentricidades propias y las de sus contemporáneos.

El autor disecciona las utopías del hombre como el pensamiento filosófico y político, las prácticas religiosas, la institución familiar y las expectativas de la realidad; las destruye y, en una línea próxima a Augusto Monterroso o Guillermo Samperio, no ofrece ninguna vía alternativa; de ahí el microrrelato «Homo crisis» (*Horrores cotidianos*), donde las posibilidades de la razón culminan en la desaparición del yo. Frente a la historia del pensamiento que ha generado nuevas respuestas o caminos para satisfacer al individuo, el hombre contemporáneo, tras el ataque de Roas, se siente noqueado. Desde este planteamiento, surge en su narrativa la idea de lo fantástico como lectura hiperbólica de una realidad terrorífica.

*Horrores cotidianos* presenta un catálogo de sinsentidos que persiguen a la sociedad. Francisca Noguero (1995: 30) define el absurdo como «toda idea que contiene en sí misma una contradicción. El sentimiento del absurdo surge cuando el hombre racional confronta la irracionalidad del Universo, cuando capta la disparidad existente entre lo que anhela y lo que en realidad encuen-

---

5 A propósito de la presencia del silencio en la minificción en español se recomienda la lectura de Noguero (2011).

tra»; de este modo, los relatos breves y microrrelatos de *Horrores cotidianos* se sitúan donde el individuo experimenta la paradoja de su existencia.

Roas aniquila todas las aptitudes del hombre ante la vida y emplea cualquier discurso posible. Como consecuencia, sus textos estallan desde el interior en forma de reescritura, de nota biográfica,<sup>6</sup> de texto científico, filosófico o religioso, de transcripción dialectal, de refrán o expresión idiomática, de documento mercantil y de cuento de terror gótico, entre otros lenguajes. Así, plantea «una vuelta de tuerca» como perspectiva para contemplar esa condición absurda, además de una visión del horror donde, en la mayoría de los casos, el humor o la sorpresa quiebran «el mecanismo de formación de hipótesis» del que habla José Antonio Marina (2008: 117), que todo hombre posee, y, de este modo, propicia el efecto fantástico; de ahí el microrrelato «Descensus ad inferos»:

La bombilla se apaga cuando te encuentras en el descansillo del cuarto piso. Tanteando, logras dar con un interruptor, pero la luz no vuelve. Debe ser —piensas— un apagón general. La oscuridad es total. [...] Te parece identificar una especie de roce sobre el suelo. [...] Algo intolerablemente viejo se te acerca en la oscuridad. Aprietas el cuerpo contra la pared, en un desesperado intento de fundirte con ella: no quieres tener el más mínimo contacto con esas telas que continúan aproximándose. [...] Y en el momento justo en que notas que aquello está a punto de alcanzarte, vuelve la luz y ves a doña Patro que pasa junto a ti arrastrando su pierna eternamente vendada («la artritis, hijo, la artritis») y musita un débil saludo (Roas, 2007: 52)<sup>7</sup>.

En una tónica similar, se instala *Distorsiones*, que aplasta, en primer lugar, las certezas de una sociedad globalizada; por lo tanto, la armonía del sueño americano, la realidad, la ciencia, el escepticismo o el éxito, entre otras deformaciones, aparecen catalogados por su astuta mirada. En la segunda división de la obra golpea proyectos individuales como la fe, la paternidad, la creación literaria, las ambiciones o la intimidad; de este modo, observa los horrores del ser humano corriente. Por último, en una tercera parte, donde impera la brevedad del microrrelato, se acoge a la paradoja, a los juegos de palabras y a las contradicciones, con la intención de involucrar al lector en una ruptura de jerarquías literarias.

6 Como en «Necrológica», homenaje a la brillante *Zelig* de Woody Allen.

7 En este relato, frente a lo que sucede en otros textos carentes de elementos fantásticos como «Alabama» (*Horrores cotidianos*) o «Psicopatología de la vida cotidiana» (ambos en *Distorsiones*), donde también se aborda la idea del grotesco desde un enfoque abyecto, Roas combina el efecto desestabilizador de la realidad con el asco que produce la venda de la anciana.

Roas aporta en *Distorsiones* algunos matices al género que lo conectan con esa tendencia renovadora. Así, su lectura desengañada de una realidad miserable lo conduce a una visión de lo fantástico que, en varias ocasiones, se despoja de conflictos para los personajes, pero nunca para el lector del texto, quien se inquieta ante la transgresión de lo real.<sup>8</sup> También debe añadirse, con respecto al carácter sarcástico del autor, la burla de quien aplica de forma literal leyes, teorías científicas o argumentos que no tienen cabida fuera del mundo de la ciencia o de la ficción.

Por otro lado, además de los motivos tradicionales o del intertexto con otros autores y formas culturales, en la obra de Roas, como se verá en este trabajo, el mundo que habita el hombre actual es el lugar del horror, el espacio incoherente donde fallan las certezas. Así, tras la lectura de sus textos, tanto el lector como los personajes descubren una realidad carente de normas, accidental en contraposición a los coherentes mundos literarios; perciben sus límites de manera similar a quienes emplean la ficción para acentuar el sinsentido cotidiano. Éste es el caso de Henry Jenkins, quien subraya a propósito del consumo de las narrativas de la violencia: «Dirigimos nuestra atención hacia el entretenimiento violento [...] porque nos confiere un sentido de orden en un mundo que, por lo demás, puede antojarse totalmente caótico» (Jenkins, 2009: 246).

En su última obra *Intuiciones y delirios*, Roas recopila textos publicados con anterioridad. Así, de nuevo retoma la idea de derrumbe del pensamiento y de las ideologías con la intención de presentar el origen de la estupidez humana. De esta manera, los textos atentan contra la filosofía, la estética, la religión, la política, los cuentos tradicionales<sup>9</sup> o la realidad, de manera similar a sus otras obras ya mencionadas. En este último libro, más allá de la reescritura, del homenaje o de la creación de mundos posibles, presenta una intención cercana al *ready made* de Duchamp. Por tanto, el autor se aproxima al

---

8 Según los trabajos de Todorov o Jaime Alazraki, entre otros, el siglo XX da pie a una nueva percepción de lo fantástico basada en el psicoanálisis, algo que la diferencia de las obras del XIX. Alazraki (1990: 277) propone la idea de «neofantástico» para la obra de Kafka o Cortázar, puesto que, siguiendo las apreciaciones de Todorov, se elimina el conflicto del protagonista con los hechos extraños; por lo tanto, plantea lo real «como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad» (Alazraki, 1990: 276), o, lo que es lo mismo, una lectura metafórica del relato. Roas, sin embargo, defiende la continuidad del término de fantástico, pues su efectividad dependerá de las convenciones de lo real, de aquello que para el lector resulta transgredido.

9 Como puede observarse en el texto «Las hermanas panaderas (El cuento folklórico en la era del vacío)», éste parte de la elaboración de un relato bajo la forma del cuento medieval e inserta la aparición de la figura de un duende, propio del cuento de hadas, con la intención de desmoronar su valor canónico. Roas, de este modo, presenta la diferencia entre el género de lo fantástico y el relato de maravillas o de seres extraordinarios, de acuerdo con las precisiones de Roger Callois (1970: 10).

«arte de la apropiación», señalado por Nicolas Bourriaud (2009: 196) como la «postproducción», una tendencia característica del arte del siglo XXI; de ahí textos como «El cuento que me hubiera gustado escribir (y encima no es más que un fragmento)».

Por otro lado, en la misma línea de sus obras anteriores, el autor incorpora un capítulo final titulado «Monstruario» que, como si de un catálogo de seres extraños se tratase, dispone una serie de especímenes humanos representantes del absurdo de la humanidad, entre los que se encuentran el hombre indeciso, el aprovechado o el crédulo:

No tardó en actuar. Un cliente incauto se había colocado junto a él. Y el Sabeloquetequierodesí inició una conversación que rápidamente acabó convirtiéndose en un monólogo que la víctima [...]. Una cháchara inconexa e inacabable que sólo interrumpía para pedir nuevas consumiciones, que, como pude comprobar después, él no pagó (Roas, 2012: 51).

### 1.3. *Una realidad massmediática*

Superados los conflictos entre alta y baja cultura, ambos autores introducen los discursos procedentes del cine, de la televisión, de los cuentos de hadas, de la música rock y pop, de la moda, de la publicidad, del cómic o del bestseller, y revitalizan el género, pues se integran como huellas fundamentales de una época.

Patricia Esteban Erlés opta, en mayor medida, por el cine clásico como referente, aunque su mitomanía narrativa también la conduce a seleccionar alusiones más actuales de la gran pantalla. Desde el título de la primera obra, la autora propone una analogía con la novela popularizada por Alfred Hitchcock,<sup>10</sup> además de establecer, a lo largo de los tres libros, un continuo diálogo con el cine.

De este modo, aparece, por un lado, el empleo del ambiente fílmico en los relatos, con preferencia por los contextos del cine norteamericano de los cuarenta a los ochenta. Así, relatos como «Los zapatos de Margot» (*Azul ruso*), «El resplandor» (*Casa de muñecas*), «Habitante» o «Celebración» (reunidos en *Manderley en venta*), adquieren detalles narrativos propios de algunos entornos cinematográficos: «Ella sonrío, porque se crió en el Sur y allí una dama sonrío a los cretinos y no rehúsa nunca un baile en una fiesta» (Esteban Erlés, 2008: 60).

<sup>10</sup> Referencia a la que recurre de nuevo en *Casa de muñecas* con el relato «Manderley en llamas».

Por otro lado, la autora recurre a estrellas del celuloide en la caracterización de los personajes. Estos rasgos aparecen como afinidades físicas o psicológicas, empleados para describir los paralelismos con la gran pantalla. Así sucede en «Criptonita» (*Azul ruso*), donde el hermoso gato Carygrant padece las mismas consecuencias que Christopher Reeve al aproximarse a la piedra.

Cabe señalar, además, otras referencias originarias del mundo del diseño en «Una y otra» (*Manderley en venta*), «Los zapatos de Margot» o «Monstruos en tus pies» (*Casa de muñecas*); de la actualidad de Internet y de las nuevas tecnologías en «De culos y manzanas»; de la música norteamericana de los setenta en «Hungry for your love» y en «Mudanzas»; del cómic en «Superwind» (los tres últimos recopilados en *Azul ruso*); y de los juguetes infantiles en «Killer Barbies» (*Casa de muñecas*).

David Roas se inclina por el cine posmoderno y absurdista. Sus libros de relatos homenajean las creaciones de Woody Allen, imprescindible en su obra.<sup>11</sup> Roas toma el sarcasmo como base y, de manera similar al director norteamericano o a Groucho Marx, presenta el absurdo como rasgo esencial del ser humano. De ahí que el autor fusione el irracionalismo de Allen con el principio del placer inmediato derivado de Homer Simpson, otro personaje básico en sus textos. Así, logra un retrato irónico del hombre actual, caracterizado por la idiotez congénita:

Avenida de una gran ciudad. Bares, cines, sexshops, casas de juego. Fogonazos de luz barren las aceras: faros que iluminan una marea de gente inverosímil. Los miles de ruidos se entremezclan confiriendo al lugar una atmósfera manicomica.

De pronto, un hombre se arroja sobre las bestias metálicas abrazado a un crucifijo. Pese a lo que creía, Dios no le ha salvado.

Pobre gilipollas (Roas, 2007: 123).

Sus narraciones de corte grotesco adquieren los rasgos del cine de Quentin Tarantino; de este modo, en «Psicopatología de la vida cotidiana» (*Distorsiones*) aparecen numerosas referencias explícitas —«El predicador le observa paralizado, pues D. se ha puesto a imitar el baile del Señor Rubio en *Reservoir Dogs*» (Roas, 2010: 101)— e implícitas, como el deleite *gore* o el deseo de venganza.

La obra de David Roas se presenta como un híbrido de la cultura posmoderna, pues no sólo el cine alcanza un valor esencial en sus textos. En las

---

<sup>11</sup> Tanto *Horrores cotidianos* como *Distorsiones* aparecen precedidos por una cita del director norteamericano.

tres obras estudiadas en este texto —*Horrores cotidianos*, *Distorsiones e Intuiciones y delirios*— el autor alude a programas televisivos como documentales sobre la vida absurda del salmón, al mediático Iker Jiménez, a series de éxito en los noventa como *The X-Files*, o al disparate de programas como “Teletienda”, y los fusiona con sus propias señas generacionales: la música de David Bowie o de la banda de rock Sonic Youth, además de la irrupción de las nuevas tecnologías en «Excepciones» (*Distorsiones*), o los productos de consumo, como los Smacks de Kellogs o el Tupper-Ware, entre otras referencias. Por último, debe destacarse la alusión a las historias de vampiros de *Salem’s Lot* (1975) y *Nosferatu* (1922) en el microrrelato «Tópicos» (*Distorsiones*).

## 2. MIND THE GAP: LA RESPUESTA FANTÁSTICA

Como se percibe en ambos autores, tras elaborar un contexto narrativo actualizado y cercano, lo fantástico se adapta a una sociedad cambiante e inestable y a un lector cada vez más astuto. Así lo exponen Casas y el propio Roas en *La realidad oculta* (2008), pues la nueva nómina de escritores vinculados al género es consciente de las exigencias de un público conocedor de los tópicos y recursos: «La historia de lo fantástico está decisivamente marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor el género, lo que obliga a los escritores a afinar el ingenio para dar con situaciones insólitas que rompan las expectativas de éste» (Roas y Casas, 2008: 50).

Los relatos de Esteban Erlés y Roas confrontan a ese lector sagaz, ya que ambos se acercan a la escritura desde el ámbito de la experiencia lectora. Sus textos huyen de lugares comunes o fórmulas desgastadas que romperían con ese conflicto entre lo real y lo imposible y no desestabilizarían los límites de la realidad. Los autores manifiestan, así, una respuesta fantástica a esa cotidianidad escurridiza e incomprensible, bien desde la incertidumbre o las múltiples lecturas, como Esteban Erlés, o bien desde la metaficción, en el enfoque de Roas.

En sus textos aparecen los motivos más comunes como el monstruo, el fantasma, las personalidades transformadas o alteradas y la ruptura con el orden real. Sin embargo, afines a la actualidad, renuevan las pautas marcadas por la tradición y combinan, con el propósito de lograr la sorpresa o el equívoco, varios de los recursos dentro de algunos relatos.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Para el análisis de este apartado, se recurrirá a los modelos establecidos por Casas y Roas (2008) y Roas (2011).

### 2.1. *El monstruo está ahí fuera*

Si existe un aspecto que impere en los textos de ambos, éste es el de la aparición del monstruo. En contraposición a la popular criatura, los autores optan por un tipo de personaje cercano al lector, próximo a su contexto cotidiano. De acuerdo con la precisión del propio Roas (2000: 81), acorde a las teorías de Freud, «los seres monstruosos que pueblan lo fantástico no serán otra cosa que encarnaciones de lo irracional, de todo lo desconocido que atormenta al hombre». De este modo, estos monstruos familiares se presentan como respuestas ante las alteraciones en la vida diaria del individuo contemporáneo.

Así, las figuras monstruosas surgen en relatos como «Piroquinesis», «Mudanzas», «Sesentamil» (recopilados en *Azul ruso*), «La traidora», «Abuela», «La gemela fea», «Rosaura» (de *Casa de muñecas*), «La agonía del salmón» (*Horrores cotidianos*) o «Sympathy for the Devil» (*Distorsiones*), entre otros.

En el texto «Celebración», Esteban Erlés sitúa la trama en el seno de una conservadora familia norteamericana a la que el hijo predilecto presenta su nueva novia. A lo largo del relato, además de acentuar el carácter hospitalario de la madre sureña, los personajes participan en un banquete ritual a causa del elevado número de mujeres llevadas a la casa por el joven. Todos los detalles de la narración insisten en la inseguridad del protagonista y en la posible represión ejercida por su madre. Asimismo señalan el lado oscuro de la chica, vinculada a un perverso arte conceptual cercano a los polémicos hermanos Chapman.<sup>13</sup> Sin embargo, la narración en primera persona del protagonista aporta ciertos matices que sugieren otra lectura del relato. De ahí la importancia de las insistentes notas de su hermano, especialmente el decisivo mensaje tercero: «Podrías ser feliz con ella, vete, ahora, llévala contigo y no vuelvas más» (Esteban Erlés, 2008: 66). A través del discurso del joven narrador se descubren elementos cruciales, como su atracción por el color de la sangre y por los pies de la novia —«empezó a pintarse las uñas de ese rojo oscuro que me hace tragar saliva cuando los miro. Cada uña parece una gota de sangre, quisiera verlas tan sólo una vez más, pero no me decido» (64)—, o la importancia del cuchillo para cortar el misterioso asado, de receta secreta, preparado por su madre —«como en todas las ocasiones anteriores, el cuchillo de sierra aparentemente inútil ha quedado olvidado bajo los pliegues de

---

13 Esteban Erlés recurre a la imagen del artista conceptual cuyo arte está asociado a la violencia o a la perversión de los iconos de la infancia, cuyos mayores representantes en la actualidad son los hermanos Jake y Dinos Chapman. El regodeo violento en las muñecas, visto como propio de las tendencias asesinas, aparece también en el microrrelato «Killer Barbies».

una de las servilletas» (66). Por tanto, al final del relato, el lector sospecha que algo extraño puede haber sucedido, al mismo tiempo que lo asaltan numerosas dudas como: ¿por qué esa reiteración en el visto bueno de la madre? ¿Qué les pasó a las otras mujeres y por qué el mismo ritual en todas las ocasiones? ¿A qué se deben todas esas marcas siniestras a lo largo del texto? ¿Cuál es el toque secreto de la receta de la carne? ¿Por qué Dan, el hermano, posee una «hermosa cara de jovencita» (61)? Y, sobre todo, ¿para qué es perfecta la chica?

De este modo, Esteban Erlés huye de las certezas narrativas y opta por el final en suspenso para un relato que desentraña el horror de la institución familiar. Así, se relaciona con otros textos como «Celebración en familia» (*Distorsiones*), que rompe los códigos del modelo, o con «Vinieron de dentro de» (*Distorsiones*), donde el monstruo adquiere la forma del hijo futuro.

Por lo que se refiere al relato «¿El terror no tiene forma?» (*Horrores cotidianos*), versión de un cuento de Thomas Bailey Aldrich, Roas atribuye los caracteres monstruosos al impertinente vendedor a domicilio, imagen habitual en su narrativa. El autor concluye su microrrelato con el estremecimiento y la risa mordaz al sugerir cierto parecido del testigo de Jehová con la cucaracha, insecto superviviente a la hecatombe.

En «El sobrino del diablo» (*Distorsiones*) —relato autoficcional—, Roas combina varias de sus líneas temáticas: la perturbación de la cotidianidad, la estafa del ocultismo y el lado oscuro del individuo. El relato comienza con la irrupción de Montserrat, la crédula vecina de un David Roas narrador, quien intenta probarle la existencia de los sobrinos del diablo, individuos reclutados por éste para sembrar el mal en la tierra a cambio de éxito y fama. En todo momento es fundamental su frialdad para describir los acontecimientos, la burla continua y sus grandes dosis de escepticismo, mientras que la señora pretende demostrarle que uno de ellos camina cada día frente a su ventana.

La demanda de su vecina coincide con una época de crisis creativa del narrador, circunstancia esencial para el efecto del texto, y con la llegada del libro *Poor relations of the Devil*, de su amiga Christine Kubs.<sup>14</sup> La ficción aparece dentro de la ficción del relato, y los hechos corroboran la existencia de la causalidad; así, tras la figura del misterioso sobrino del diablo se encuentra Juan, antiguo compañero de clase del protagonista, a quien informa acerca de las extravagancias de su vecina.

Sin embargo, para intensificar la perplejidad del narrador, Juan confirma todas las suposiciones de Montserrat y le relata al compañero incrédulo

14 Correspondiente a *Los parientes pobres del diablo* (2006), de la escritora Cristina Fernández Cubas, cuyo relato homónimo se vincula al texto de Roas.

cómo, tras la «visita de un vendedor de libros» (Roas, 2010: 121), su fracaso creativo se vio invertido por el pacto con el diablo. De este modo, el socarrón Roas acepta el compromiso diabólico —«Me guardo lo que en verdad pienso y le digo que, puesto que a él le ha ido tan bien, que acepto encantado. Además, y esto me lo digo para mí, por mucho que quieran Iker Jiménez y la pobre señora Montserrat, el demonio no existe» (2010: 123)— y su falta de inspiración se ve remediada.

Al final del relato se comprueba que es el Otro, el nuevo demonio, quien ha narrado la historia, un recurso que, como ha señalado el propio Roas (2011: 171), contribuye a la empatía con el narrador, pues su presencia es análoga al lector: «Esa voz que viene del otro lado —y el hecho de que nosotros podamos escucharla— subvierte los códigos que hemos diseñado para pensar y comprender la realidad. De este modo, en este tipo de relatos lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un hecho fantástico».

Por otro lado, si hay un tipo de monstruo que domine la obra más reciente de Esteban Erlés, éste es el niño. En los textos de Roas —y como se verá a continuación en los relatos de fantasmas— el nonato es el encargado de horrorizar a los padres primerizos. Sin embargo, en el caso de la autora zaragozana, el mundo de la infancia posee connotaciones siniestras: desde las muñecas hasta la crueldad de los personajes relacionados con el colegio: «Me lo contó mi peor amiga, en el recreo: *Sabes, tú también vas a morirte*» (Esteban Erlés, 2012: 175). De este modo, a lo largo de *Casa de muñecas*, la autora hace hincapié en la maldad infantil, como en «Primeras maestras»; en la turbación que producen las muñecas, como en «Rosaura»; en la perversidad que esconde el mundo de las madres o las abuelas, en «Abuela»; o en la oscuridad de los mundos infantiles, en «Matando a Alodia», brillante texto con referencias al siempre actual problema del acoso en la escuela:

Matábamos a Alodia cada tarde, a veces con prisa antes de la merienda, a veces con los ojos relucientes y un rastro oscuro de chocolate en la comisura del labio. Al principio ella se resistía, formando una cruz con sus deditos. [...] Cómo no odiarla, entonces cuando aparecía a la mañana siguiente en la fila, puntualmente peinada con la misma trenza del día anterior [...]. Cómo no desearlo, cómo no querer matarla de nuevo, de veras, una vez más (Esteban Erlés, 2012: 169-170).

## 2.2. *El que regresa*

Una primera clasificación de este apartado corresponde a los relatos de presencias vengativas, propia de textos como «El espíritu manta» (*Horrores cotidianos*) —con un final sorpresivo que desestabiliza con humor las expectativas del texto—, «Historia de una breve alma en pena» y «Habitante». En ambos, la propietaria de una casa de ensueño —de una mansión de muñecas, en el primero, y de un apartamento con piscina, en el segundo— sufre una repentina muerte trágica. Como si de Rebecca de Winter se tratase, la sombra de la difunta cubre las vidas de las nuevas inquilinas, pues su espíritu perdura en los trajes, en las habitaciones y en ellas mismas. De nuevo, surge una correspondencia con la novela de Du Maurier, ya que, del mismo modo que la nueva señora de Winter sufre el rechazo al vestirse como su antecesora, las protagonistas de Esteban Erlés modifican su identidad al cubrirse con la ropa de las fallecidas; y así se comprueba en el primer texto: «Las vecinas no se extrañaban de verme ataviada de aquella guisa y a veces incluso a mí se me olvidaba que había vivido un tiempo anterior, no muy lejano, en que no parecía un repollo con patas ni me llamaba Monsita» (Esteban Erlés, 2010: 49).

En ambos autores resultan sobrecogedores los relatos pertenecientes a un segundo grupo: los de aquellos fantasmas que desconocen su nueva condición. «Cantalobos» (*Manderley en venta*), «Hungry for your love», «Silencio» y «Juegos de bebé» (ambos en *Distorsiones*), presentan a una serie de individuos que desconocen su circunstancia y que, según Roas (2011: 170), «revelan el desconsuelo o la perplejidad del personaje a través de su nuevo estado». El lector descubre, junto al protagonista, que sus palabras proceden del otro lado, motivo del estremecimiento final.

En este sentido, «Juegos de bebé» se presenta como uno de los textos más inquietantes, ya que el autor concede la voz narrativa a un niño, y la prosa del relato adquiere, de este modo, un carácter inocente e infantil: «Pero es raro que ella haya empezado a jugar cuando yo estaba dormido. No la he oído llamarme, ni entrar en la habitación. Tampoco recuerdo cómo me he despertado. Pero al abrir los ojos he visto que mamá me quitaba el pijama» (Roas, 2011: 106). El protagonista relata, de manera inconsciente, sus últimos días de vida en un hospital, el miedo a los utensilios médicos y el deseo de volver a jugar con su madre. Por tanto, al final del texto detecta que no puede moverse y que el juego ansiado puede contener un trágico desenlace.

Una visión diferente la aporta el texto «Fantasmagoría», donde el narrador conoce la condición del otro y se compadece de su ignorancia, o el re-

lato «La niña sin madre» (ambos en *Casa de muñecas*), que presenta el espanto ante la posible aparición de la madre muerta: «Mamita, yo te quiero mucho, pero por favor, no te me aparezcas» (Esteban Erlés, 2012: 43).

### 2.3. Otras alteraciones de la identidad: los casos de la metamorfosis y del doble

Aunque existen muestras suficientes para su análisis, los relatos correspondientes a esta sección resultan menos habituales en ambos autores y, además, en el caso de Esteban Erlés pueden aparecer combinados con otros recursos de lo fantástico. Así, con respecto al primero de los motivos es posible señalar «Línea 40», «Caballitos de mar» (*Azul ruso*) —con un final en suspenso, condición que permite, incluso, la aparición del monstruo— y «Azul ruso»; y en relación al asunto del doble los textos «El rival» (*Horrores cotidianos*), «El precio del placer» (*Distorsiones*) y «Una y otra» (*Manderley en venta*) —fusionado con el elemento de lo monstruoso.

Los individuos que sufren la alteración del yo,<sup>15</sup> como ha señalado Roas (2011: 161), «son seres que buscan una identidad que no se puede alcanzar, pues se hace evidente que esta es siempre cambiante, provisional»; aspecto que demuestran especialmente los textos referidos a la aparición del doble, donde la competencia se presenta como un requerimiento social.

En «Línea 40» (*Manderley en venta*), el personaje protagonista experimenta el derrumbe de una vida pasada y ansía intercambiarse por aquellos a los que imagina con un destino más afortunado que el suyo. Esteban Erlés prima el pavor a las ambiciones ocultas, pues la angustia del relato se produce al descubrirse transformado en una prostituta de rasgos similares a Julia Roberts: «Desea cerca su rostro, tomarla del pelo con fiereza y besarla, poseerla del todo, mejor aún, cambiarse por ella, convertirse en un ser así de vivo, en una mujer que late y es capaz de provocar ese efecto en un futuro muerto como él» (Esteban Erlés, 2008: 94). La tranquilidad del individuo se ve condicionada por el cumplimiento de estos deseos o por la realización de las ensoñaciones y fantasías, como sucede también en «Castigo» (*Casa de muñecas*) o en los textos de Fernando Iwasaki «El deseo» o «La cueva» (ambos en *Ajuar funerario*).

Sin embargo, en Esteban Erlés el tema de la metamorfosis adquiere un valor especial en los relatos «Isobel», «Tres gatos negros» (*Casa de muñecas*) y en «Azul ruso». En este último, protagonizado por Emma Zunz, la joven

---

15 Uno de los motivos más sobresalientes en autores como Hoffmann o Kafka, que presenta aspectos de la represión del individuo señalados por Freud (González Salvador, 1984: 221).

vengadora imaginada por Jorge Luis Borges, la autora revitaliza el territorio de las leyendas, de las maldiciones, y muestra la otra cara de la venganza, el precio correspondiente a su comisión. La protagonista, en un brillante y detallado relato, transforma en gatos a los hombres que se aproximan a su casa, quienes anulan su memoria y olvidan su identidad:

Es muy probable que ellos ni siquiera fueran conscientes del extraño proceso que sufrieron. Una noche se acostaron sobre el edredón de gasa y encaje de aquella mujer alta como un ciprés, se dejaron caer sin entender el porqué de aquella somnolencia repentina [...]. Todos amanecieron felinos, hacia las seis de la mañana del día siguiente, tumbados en el almohadón de su nueva dueña. (Esteban Erlés, 2010: 73)

Pero la hechicera experimenta las consecuencias de su crimen. El gato azul ruso, el único de los felinos que no acepta la transformación, la condena a la metamorfosis una tarde de sábado. Emma Zunz, en su baño semanal, como en el mito de Melusina, se transforma en una gata blanca, fruto de su castigo. Pero el lector, aún perplejo por el texto, duda en el desenlace: ¿cómo se ha producido la transformación? ¿Qué poder ejerce Emma Zunz sobre los hombres que se acercan a su edificio? El realismo del relato, la exhaustividad de cada detalle, de las texturas y colores, provoca también una lectura atenta del texto que permita esclarecer lo ocurrido. Por tanto, la inquietud acecha y el lector se cuestiona su propia realidad, fenómeno fundamental para la existencia de lo fantástico (Roas, 2008: 11).

Del mismo modo sucede en «Isobel», de nuevo relacionado con el mundo misterioso de los felinos. En este escalofriante microrrelato, Esteban Erlés recurre al mundo de las historias inventadas por los niños para asustar a los más débiles. Así, el lector se sobrecoge con la elipsis final y con la enigmática figura del gato que observa a la protagonista. Por tanto, y como se ha señalado en este apartado, la autora presenta la idea de las fantasías cumplidas, el escarmiento para quienes se muestran disconformes con su realidad cotidiana.

#### 2.4. *Rupturas y física*

¿Qué sucedería si, al probar un experimento científico, las leyes físicas se alteraran y la realidad se duplicara? Éste es el argumento de «Duplicados» (*Distorsiones*), relato metanarrativo conectado a los descubrimientos en física cuántica de Erwin Schrödinger y Werner Heisenberg. Y es que, aunque estos conceptos se alejen de una visión cotidiana de lo real (Roas, 2011: 24), la obra

del autor revisa la posible ruptura de estas reglas. Roas aplica de manera literal los supuestos de dichas hipótesis y muestra los terrores del individuo.

Según el protagonista del relato, tales experimentos, al ser imaginarios, existen únicamente como formulaciones pues, a la hora de aplicarlos, el resultado no cambiaría la percepción de la realidad. Sin embargo, el escepticismo del personaje lo conduce a interrumpir la posible prueba de la paradoja de Schrödinger —detallada al comienzo del relato (Roas, 2010: 57-58)— y, contra todo principio físico, su realidad se ve modificada: aparecen dos gatos —correspondientes a los dos estados probables— y el laboratorio se multiplica, como en un espejo de sí mismo.

Esta ruptura de las leyes físicas provoca el pavor del hombre ante la falibilidad de lo real y emerge en los textos de los autores, aunque adquiere diferentes matices en ambos. Tras la alteración, el protagonista intentará adaptarse al cambio pero, como ha señalado Roas (2011: 158), «sin llegar nunca a poder comprenderlo».

En los textos de Esteban Erlés, esta fractura es menos abundante que en los relatos de Roas; aún así, pueden señalarse «La chica del UHF» y «Mahou» (ambos en *Azul ruso*), donde los personajes asumen con naturalidad que las leyes de lo real se hayan resquebrajado, e incluso no parecen afectados por lo sucedido.

Sin embargo, en los relatos de Roas los ejemplos se multiplican, paralelos a las situaciones de los individuos: máquinas que cobran vida, palabras que atormentan al escritor, perros que relatan la imbecilidad de su amo o luces que se encienden dentro de un envase de alimentos. En «Excepciones», cuyo título alude a la posibilidad de error de las leyes científicas, el protagonista, inexplicablemente, no puede acceder al portal de su casa: «atraviesa el umbral e inmediatamente vuelve a encontrarse en la calle, de espaldas a la puerta, como si acabara de salir del inmueble» (Roas, 2010: 135). La noticia de esta fractura circula a través de las nuevas tecnologías y el fenómeno extraño se percibe como un espectáculo. En consecuencia, el protagonista, resignado a su nueva circunstancia, se limita a esperar y a ser observado por un público cada vez más numeroso.

En la misma línea se sitúa «Das Kapital» (*Distorsiones*), donde se yuxtaponen dos realidades diferentes de una experiencia de pánico dentro de un avión. El protagonista, con una acertada narración en primera persona,<sup>16</sup>

---

16 Recuérdese la distinción de Rosalba Campra (1981: 170) a propósito de la situación del narrador y su aporte para verosimilitud: «En el caso en que el narrador diga “yo”, se coloca en el mismo nivel de existencia —de experiencia— que los personajes y el destinatario, es una seudopersona y en cuanto tal

reubicado en clase preferente por aforo completo en el aparato, descubre que, mientras su viaje se desarrolla apaciblemente, al otro lado de la cortina se produce una situación de pánico: «Los viajeros se agitan salvajemente agarrados a los apoyabrazos de los asientos [...]. Pero yo no noto nada» (Roas, 2010: 33). De este modo, Roas parodia el habitual deseo de volar en primera clase. Asimismo, verifica sus propios análisis: «Lo fantástico contemporáneo asume [...] que la realidad es fruto de una construcción en la que todos participamos. Pero dicha asunción no impide que siga siendo necesario el conflicto entre lo narrado y la (idea de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico. Porque su objetivo esencial es cuestionar dicha idea» (Roas, 2011: 155).

### 3. CONCLUSIÓN: MALDITA REALIDAD

Tanto Esteban Erlés como David Roas presentan en sus textos la desconfianza en una realidad precaria y mutable, pues, ¿cómo pueden explicarse los horrores del ambiente cotidiano? ¿Existe una explicación fiable para las rupturas del orden real? ¿Es la realidad la portadora auténtica de todas las desdichas humanas? Roas ironiza sobre estas cuestiones en el microrrelato «Génesis» (*Intuiciones y delirios*): «Un movimiento casi imperceptible agita el fondo del callejón. El movimiento se transforma rápidamente en sombra. La sombra se hace carne. El monstruo levanta su cabeza hacia el cielo y brama. Y la intolerable realidad deja de tener sentido, una vez más» (Roas, 2012: 37).

Por el contrario, la ficción sí proporciona certezas al lector, que presagia el transcurso de los acontecimientos y prevé las amenazas. En este sentido, son esenciales «La casa ciega» y «Demasiada literatura» (ambos en *Distorsiones*), donde Roas resume su postura frente a los sucesos inexplicables que ofrece la realidad. En ambos, los protagonistas conocen las pautas del género: una serie de hechos extraños, que no pueden ser coincidencias, abordan su cotidianidad y, según lo evidente, el peligro se aproxima al individuo. Sin embargo, como advierte el protagonista del segundo relato, «no ocurre nada» (Roas, 2010: 172) porque la realidad presenta ciertos errores que son inexplicables, pequeñas rupturas que la convierten en algo temible e inquietante.

De este modo, y como ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo, ambos autores sitúan sus historias en el contexto del individuo del siglo

---

susceptible de error. Su percepción de lo real está intrínsecamente viciada de parcialidad. La primera persona siempre es sospechosa, porque nada, a excepción de ella misma, garantiza lo narrado. ¿Cómo saber si el suyo es un testimonio desinteresado? Esta característica se acentúa en el caso de identidad entre el narrador y el protagonista».

XXI, donde el tipo de relaciones personales o problemas económicos descritos afianzan la verosimilitud de las obras y trasladan al lector a una atmósfera reconocible y compartida. En esta situación, la duda y el «por si acaso» confrontan la seguridad de un concepto de lo real sostenido por la aparente indiferencia del hombre contemporáneo. Ante los sucesos inexplicables o acontecimientos inconcebibles desde un punto de vista racional, el sujeto rechaza cualquier desvarío imposible pero, del mismo modo que el protagonista de «La conjura de los brujos (Multiculturalismo poscolonial)» (en *Intuiciones y delirios*), más tarde vacila y, aunque lo niegue, en su fragilidad humana previene el incierto desenlace.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1990): «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 265- 282.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1997): «Para un estudio de la recepción de la narrativa del “Boom” en España», en Rosa Pellicer, Alfredo Saldaña Sagredo (eds.), *Quinientos años de soledad: actas del Congreso «Gabriel García Márquez»* celebrado en la Universidad de Zaragoza del 9 al 12 de diciembre de 1992, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, pp. 25-36.
- BOURRIAUD, Nicolas (2009): *Radicante*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- CAILLOIS, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CAMPRA, Rosalba (1981): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 153-192.
- ESTEBAN ERLÉS, Patricia (2008): *Manderley en venta*, Tropa Editores, Zaragoza.
- \_\_\_\_ (2010): *Azul ruso*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2012): *Casa de muñecas*, Páginas de Espuma, Madrid.
- GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1984): «De lo fantástico y de la literatura fantástica», *Anuario de estudios filológicos*, vol. 7, pp. 207- 226.
- IWASAKI, Fernando (2004): *Ajuar funerario*, Páginas de espuma, Madrid.
- JENKINS, Henry (2009): *Fans, bloggers y videojuegos*, Paidós, Barcelona.
- LIPOVETSKY, Gilles (2003): *La era del vacío: ensayos sobre individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona.
- MARINA, José Antonio (2008): *Elogio y refutación del ingenio* [2004], Anagrama, Barcelona.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (1995): *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso*, Universidad de Sevilla, Sevilla.
- \_\_\_\_ (2009): «El escalofrío en la última minificción hispánica: *Ajuar funerario*, de Fernando Iwasaki», en Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Miradas oblicuas en*

- la narrativa latinoamericana contemporánea: límites de lo real, fronteras de lo fantástico*, Iberoamericana, Madrid, pp. 195-217.
- \_\_\_\_ (2011): «Espectrografías: minificción y silencio», *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, n.º 3 (octubre), disponible en <[http://lejana.elte.hu/PDF\\_3/Francisca%20Noguerol.pdf](http://lejana.elte.hu/PDF_3/Francisca%20Noguerol.pdf)>
- TODOROV, Tzvetan (1970): «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 47-64.
- ROAS, David (2000): *La recepción de la literatura fantástica en la España del siglo XIX*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona.
- \_\_\_\_ (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco /Libros, Madrid.
- \_\_\_\_ (2007): *Horrores cotidianos*, Menoscuarto, Palencia.
- \_\_\_\_ (2010): *Distorsiones*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2012): *Intuiciones y delirios*, Micrópolis, Lima.
- ROAS, David y Ana Casas (eds.) (2008): *La realidad oculta*, Menoscuarto, Palencia.



## LA IRUPCIÓN DE LO FANTÁSTICO. UNA APROXIMACIÓN A LA NARRATIVA DE JUAN JACINTO MUÑOZ RENGEL

ANA ABELLO VERANO  
Universidad de León  
averallo19@hotmail.com

Recibido: 04-07-2013  
Aceptado: 23-10-2013



### RESUMEN

Un breve repaso por la narrativa fantástica actual sería suficiente para constatar su relevancia, no solo por la nómina de autores consagrados a tal efecto, sino por la labor de las editoriales y el interés de los lectores. Lo fantástico, con su poder para transgredir y cuestionar el mundo, se ha instituido como una de las modalidades narrativas más pertinentes para adentrarse en los misterios humanos. En ese panorama destaca la figura literaria de Juan Jacinto Muñoz Rengel, escritor malagueño que profundiza en la poética de lo fantástico posmoderno a través de sus libros de cuentos y de sus novelas. Una taxonomía exhaustiva de los resortes fantásticos permite acceder a ese cosmos narrativo, ofreciendo un análisis global de toda su producción.

**PALABRAS CLAVE:** Resortes fantásticos, narrativa española actual, Juan Jacinto Muñoz Rengel.

### ABSTRACT

A brief review of current fantastic narrative would be enough to corroborate its relevance, not only thanks to the large number of canonical authors who have used it but also because of the work of publishing houses and the interest of readers. The fantastic, with its power to transgress and question the world, has become one of the most important narrative modes to penetrate human mysteries. The literary figure of Juan Jacinto Muñoz Rengel stands out within this literary framework. He is a writer from Malaga, Spain who delves deep into the postmodern fantastic through his short stories and novels. An exhaustive classification of the resources of the fantastic allows entering that narrative space, by offering a global analysis of his whole production.

KEYWORDS: Resources of the fantastic, current Spanish, narrative, Juan Jacinto Muñoz Rengel.



El relato fantástico actual no ha perdido en ningún momento sus caracteres definitorios iniciales.<sup>1</sup> Ya en el siglo XX son muchos los escritores reconocidos que lo cultivan en algún momento explorando las más diversas posibilidades narrativas (Roas y Casas, 2008). Durante los años 80 y 90, el cuento fantástico empieza a adquirir entidad propia como medio expresivo para representar aquello que no tiene cabida en la realidad y forma parte del interior del ser humano (Roas, 2010: 3-6). La reivindicación de lo fantástico se asocia a multitud de factores: cambio de actitud con respecto al género, recuperación del gusto de narrar, influencia de escritores hispanoamericanos así como de narradores estadounidenses de los siglos XIX y XX, y proliferación del cine fantástico y de terror; a lo que se suma la transformación producida en la concepción de lo real y del individuo (Muñoz Rengel, 2010a: 7-8). A su vez, se pone en entredicho el estatismo e inmutabilidad de la realidad, abogando por un planteamiento meramente subjetivo de la misma y, en consecuencia, por la multiplicidad de interpretaciones que se pueden extraer de ella (Deutsch, 2002: 94).

En el siglo XXI un número notable de escritores españoles, la mayoría nacidos entre 1960 y 1975 –entre otros, Carlos Castán, Ángel Olgoso, Pedro Ugarte, Manuel Moyano, David Roas, Félix J. Palma, Miguel Ángel Muñoz, Ignacio Ferrando, Óscar Esquivias, Jon Bilbao, Patricia Esteban Erlés, Luis Manuel Ruiz, Miguel Ángel Zapata, Care Santos y Juan Jacinto Muñoz Rengel–, sigue, junto a los de generaciones anteriores, apostando por lo fantástico, pero proponiendo nuevas formas para su expresión y tratamiento. Este intento de renovación hace que se produzca una auténtica actualización de motivos, registros y estructuras. De acuerdo a los cambios producidos en el ámbito social, afrontan el reto de plasmar los problemas humanos del presente a través de lo fantástico, revelando que lo extraordinario es algo constante, nunca esporádico. La desestabilización de la idea de realidad está unida a

---

<sup>1</sup> Para obtener información sobre los rasgos que definen al género fantástico veáse Todorov (1970), Roas (2001) y Campra (2008: 16-30).

otros temas como la crisis de identidad, el doble o la exploración de los miedos, todos ellos con sutiles e ingeniosas modificaciones.

En esa línea, es interesante la propuesta que realiza Juan Jacinto Muñoz Rengel (2010a: 6-10), sintetizada en dos vertientes: los temas relativos a la naturaleza del mundo –las teorías del universo, los desórdenes del continuo espacio-tiempo, otros planos de la realidad con la metaficción y los fantasmas, mundos futuribles, lugares imaginarios, ciudades inventadas, objetos mágicos, metamorfosis– y los temas relativos a la naturaleza del yo –la identidad y la disolución del yo, el doble, la reencarnación, los fantasmas desde el otro lado–. Además, se aprecia una tendencia muy llamativa a incluir el juego paródico dentro de lo fantástico como procedimiento para fomentar la sensación de inquietud propia del mismo. Se puede afirmar, en suma, que en las obras de los escritores españoles actuales de esta tendencia es frecuente el desarrollo de alguno de los cuatro rasgos recurrentes en la poética actual del cuento fantástico: «1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz al Otro, de convertir en narrador al ser que está a otro lado de lo real; y 4) la combinación de lo fantástico y el humor» (Roas 2011a: 157).

El relato fantástico se convierte en una metáfora continuada de intrusiones imposibles que acaban desestabilizando lo cotidiano a través de los intersticios que presenta un concepto tan amplio como es la realidad. Lo fantástico en el siglo XXI revisa los axiomas fundacionales del género para dotarlos de una nueva perspectiva sin perder el extrañamiento iniciático y la conexión ineludible entre realidad intratextual y realidad extratextual: «Con mayor o menor conciencia de ello, los nuevos narradores se siguen sirviendo del género fantástico para explorar los recovecos de la realidad, para abismarse en las grandes cuestiones, o para señalar las pequeñas fracturas de lo cotidiano» (Muñoz Rengel, 2010a: 6-10). En ese contexto sobresale la trayectoria de Muñoz Rengel, malagueño nacido en 1974, que suma a su labor como escritor consagrado en el ámbito de lo fantástico un amplio conocimiento del género como estudioso y una formación intelectual en Filosofía.

## 1. ENGRANAJE NARRATIVO DE LO FANTÁSTICO

### 1.1. *Verosimilitud realista. Identidad entre el mundo ficcional y la realidad extratextual*

El lenguaje constituye el único modo posible de crear ese artefacto ficcional que es el relato fantástico, ligado a la idea de lo inexplicable. Ahora bien, dadas las características de este tipo de composiciones, son muchos los

críticos que hablan de una retórica de lo indecible y de la ardua tarea que supone encontrar términos adecuados que permitan evocar ese cosmos de lo inefable. Esto supone el triunfo del «casi decir» (Bellemin-Noël, 2002: 54). Muñoz Rengel emplea un lenguaje específico que sugiere y anuncia la intrusión de lo fantástico en sus producciones. De tal modo, para calificar el estado de los distintos personajes a los que afectan los sucesos fantásticos, se emplean numerosos elementos textuales que señalan la presencia de hechos impensables e indescriptibles. Esa sugerencia a través del lenguaje de la intrusión de elementos fantásticos que transgreden el orden de la realidad no podría llevarse a cabo si no se ofrece primero una codificación realista del mundo recreado (Roas, 2011a: 11). Así lo hace Muñoz Rengel. Acceder a su producción supone en cierta medida enfrentarse a constantes datos topográficos que dotan de realismo a las descripciones y de verosimilitud a las tramas, sea cual sea en cada caso el marco espacio-temporal en el que la historia se ubica.

En cualquier caso, no sólo ofrece una codificación realista del mundo a través de datos topográficos, sino también mediante pinceladas de crítica sociológica. Muchos de los personajes que recorren sus relatos son un reflejo inmediato de la sociedad del momento. Se alude a la problemática de los inmigrantes («Los habituales de la Brioché», *88 Mill Lane*, 2005); se advierte el gusto del hombre actual por la audiencia, por la presencia de público para ratificar sus acciones y exhibir sus méritos («Brigada Diógenes», *De mecánica y alquimia*, 2009a); y se denuncian, a través de un visionario, las situaciones apocalípticas que se han vivido en época reciente («Lapis philosophorum», *De mecánica y alquimia*). Asimismo, si en *El asesino hipocondríaco* (2011) se retrata, de modo humorístico e hiperbólico, uno de los peores males de nuestra sociedad actual, la soledad, en *El sueño del otro* (2013) se atisba de un modo más marcado la denuncia social; temas como la violencia de género, la búsqueda incesante del éxito personal, la manipulación de la información por los medios de comunicación, la corrupción política o las consecuencias inmediatas de la crisis económica contribuyen a concebir la vida del hombre actual como «una enfermedad sin diagnosticar» (2013: 266), un mero «baile de máscaras» (2013: 171), probablemente porque ese hombre «pasa por la vida sin llegar a quitarle la envoltura» (2013: 169).

La seriedad con la que el escritor aborda la construcción de la mencionada realidad no está reñida con el empleo esporádico del humor que impregna muchas de las composiciones de Muñoz Rengel –de manera sobresaliente

en *El asesino hipocondríaco*<sup>2</sup>, y, de forma puntual, en sus libros de relatos, por ejemplo, en «El Libro del Destino, estudio experimental» (*88 Mill Lane*)–, un humor que sin duda alguna podría catalogarse de negro, de parodia e ironía. Ese recurso provoca un alejamiento del sentimiento de terror a favor de lo humorístico (Roas, 2011a: 174), aunque las tramas de sus cuentos siguen incidiendo en la transgresión de lo real sin que se desvanezca la latencia de lo imposible.

### 1.2. Culturalismo e intertextualidad

Al margen de ciertos contenidos históricos, sobresalen las alusiones a la pintura y a la música, además de elementos relacionados con la literatura y con el pensamiento filosófico, constante trasfondo de los textos de Juan Jacinto Muñoz Rengel. En relación con las primeras artes mencionadas son numerosos los casos que se pueden citar. Por ofrecer tan solo una muestra, sobresalen las referencias al mundo pictórico del artista neerlandés El Bosco, vinculadas en muchos relatos a la recreación del inframundo y las tinieblas del más allá, por ejemplo en «Brigada Diógenes» (*De mecánica y alquimia*). Dalí también está presente en el mismo relato, asociada su obra onírica y surrealista a la revelación de un universo de símbolos ante el protagonista.<sup>3</sup> Por su parte, la música recorre muchas tramas desplegando una interesante significación en cada caso. Por ejemplo, en «Pasajero I/I», además de variadas composiciones recurrentes en otros de los relatos del libro, la música digital del centro de inteligencia, máquina que parece haberse vuelto loca, reproduce la «absurda euforia» (2009a:144) de las *Voces de primavera* de Johann Strauss en una realidad distópica; el fragmento de *El vuelo del moscardón*, de Rimsky-Korsakov, en el que el cisne le dice al hijo del zar cómo transformarse en insecto, pasaje que ameniza las vivencias de los personajes rodeados por turbas de insectos; y «al mismo tiempo, en un disparatado caos sinfónico» (2009a:

2 Novela con la que apenas se ejemplifica por estar más alejada del ámbito de lo fantástico que el resto de publicaciones de Muñoz Rengel. A pesar de que los posibles trastornos alucinatorios o el cierto grado de desorden mental que caracterizan al protagonista enlazan con el conflicto del yo desarrollado en el género fantástico actual, no se problematizan las perturbaciones o anomalías de la cotidianidad planteadas en la trama en el grado en que lo haría una obra de esta tendencia.

3 Dicha referencia a un pintor surrealista no ha de extrañar si se tienen en cuenta la relevancia de los insectos en el imaginario daliniano como elemento destructor o su interés por reflejar la introducción en los sueños de estímulos de acontecimientos exteriores. Establece Muñoz Rengel (2009b: 15): «El único de los géneros vecinos que tiene por objeto interrogar y desestabilizar el paradigma de la realidad es el *surrealismo*. De hecho, el surrealismo es aún más radical que la literatura fantástica, y no sólo cuestiona el paradigma, sino que lo hace desde fuera del mismo, desde los márgenes de la razón. El surrealista anula la capacidad de la razón para dar cuenta de la realidad, y pone en tela de juicio las bases mismas de nuestra concepción del mundo».

151), la obertura de *La tormenta* de Tchaikovsky en el instante en el que el protagonista toma la decisión de ejecutar un acto que le llevará a enfrentarse al mayor de los misterios.

Asimismo, el escritor juega con los conocimientos del lector para que asuma su responsabilidad a la hora de discernir la autenticidad o no de las alusiones referenciales y literarias. En sus relatos se citan nombres como los de Camille Clifford, John Stuart Mill, Dickens, Alfred Tennyson, Robert Browning, John Ruskin, Darwin, Byron, Johannes Kepler, John Keats, William Wordsworth o Samuel Coleridge, presentados como seres integrantes de la ficción o simplemente como aludidos. En *El sueño del otro* aparece Anne Sexton, poetisa estadounidense que curiosamente sufrió una aguda depresión y puso fin a su angustia emocional a través del suicidio, datos biográficos análogos a la experiencia vivencial de muchos personajes de la propia novela. Pero si hay alguien que de forma reiterada impregna sus textos esa es Mary Shelley con su obra maestra *Frankenstein o el moderno Prometeo*, que se convierte en materia literaria en «El sueño del monstruo» y en ciertos episodios de *El asesino hipocondríaco*.

Entre otros ejemplos que permiten ilustrar el concepto de intertextualidad, es simbólico que en «La Sociedad secreta del sueño» (*88 Mill Lane*) sea *Moll Flanders*, de Defoe, el libro que contiene la llave para acceder al salón donde se reúnen los integrantes de la sociedad. Lo cierto es que se pueden establecer variadas similitudes entre la trama ofrecida por Muñoz Rengel y una historia como la de *Moll Flanders* en la que se integran crímenes y pecados, y se plantea la posibilidad de conversión o arrepentimiento así como la oposición entre la visión liberal y conservadora de la época. En una línea semejante es muy significativo que en otro de los relatos de su primer libro, el titulado «El ojo en la mano», se mencione *The Self and Its Brain* de Popper y Eccles, ya que Popper es uno de los grandes epistemólogos y filósofos de la ciencia cuyas teorías interesan a lo fantástico literario –«un género en debate con la ciencia de su tiempo» (Muñoz Rengel, 2009b: 8-9)–, pues para presentar fisuras y anomalías de la cotidianidad ha de fijarse primero la idea de lo real. Por su parte, en el relato «Brigada Diógenes» (*De mecánica y alquimia*) destaca la alusión a *Il sentiero dei nidi di ragno* (*El sendero de los nidos de araña*) de Italo Calvino. Esa es, curiosamente, la novela –con propensión a lo fantástico y ambientada en una atmósfera de guerra y de resistencia– que está leyendo el personaje antes de recibir la picadura de un insecto, motivo simbólico en el conjunto narrativo de *De mecánica y alquimia* potenciado por la presencia recurrente de una araña plateada en diversas tramas. Mención especial merece el

juego de intertextualidad desarrollado en *El asesino hipocondríaco*, pues no solo se remite a pasajes específicos de obras literarias conocidas, sino que también es constante la referencia a escritores ilustres, muchos de ellos relacionados con el ámbito literario de lo insólito –Edgar Allan Poe, Jonathan Swift o Guy de Maupassant–.

El trasfondo del pensamiento filosófico es también un rasgo esencial en su obra. En *El asesino hipocondríaco* son numerosas las alusiones a reconocidos pensadores. Muchos de ellos, como Kant o Descartes, adquieren especial relieve también en otras de sus publicaciones, algo lógico si se tiene en cuenta que Muñoz Rengel considera que la literatura fantástica está totalmente unida a nuestra idea de realidad, puesto que pretende mostrar las fisuras de la misma causando vértigo intelectual, vértigo cognitivo o, si se prefiere, la perplejidad de la razón (2009b: 10-11). Al margen de las disquisiciones planteadas en «El desván de Thomas Carlyle» (*88 Mill Lane*), es reseñable el debate planteado en «Res cogitans» (*De mecánica y alquimia*) sobre la problemática de cómo comunicar pensamiento y materia. Unos peculiares personajes ofrecen sus reflexiones sobre la separación entre la realidad consciente y la realidad física, así como sobre la existencia o no de un Dios que sostenga el mundo. Se profundiza en la posibilidad de que la realidad y el mundo sean, en cierto modo, un producto de la mente, idea conocida por el propio Muñoz Rengel (2009b: 5) que constata el desarrollo de dicha problemática en las teorías de Descartes, Kant, Fichte, Schelling y Hegel.

### 1.3. Puentes de conexión e intratextualidad

Por lo que se refiere a la intratextualidad, hay que mencionar distintas coincidencias intencionadas que se perciben en el plano interno del discurso de Muñoz Rengel y que permiten entrelazar sus creaciones. Sus textos están regidos por una coherencia interna que les confiere unidad bajo una aparente diversidad; ese sutil entramado temático permite hablar de puentes, de interconexiones internas, difícilmente perceptibles si no se somete el corpus a un estudio pormenorizado.

Muchos de los personajes que integran el primer relato de *88 Mill Lane*, y a los que alude el narrador, reaparecen en otras composiciones del escritor malagueño, tal como reconoce en «Los habituales de la Brioché» el narrador protagonista del cuento, que juega con la metaficción y la confusión entre narrador y autor real.<sup>4</sup> La intratextualidad en las composiciones de Muñoz

4 «Sé que los habituales de La Brioché –porque es un hecho contrastable– han ido infiltrándose en

Rengel está sometida a una enorme sutileza, de ahí que muchas veces pase desapercibida. *De mecánica y alquimia* es el libro con más ejemplos de este tipo de relación discursiva, hilvanando sucesivamente con pequeños detalles cada uno de los relatos. En definitiva, una acumulación de coincidencias que dota al libro de precisión textual, convirtiéndolo en un todo indivisible, ya que cada uno de los cuentos está conectado con otro u otros de alguna manera hasta el punto de que esos puentes de conexión conducen a una estructura entretejida y circular.<sup>5</sup> Además, el suicidio como desenlace de «La secreta Sociedad del Sueño» vuelve a ser un motivo reincidente en «La perla, el ojo, las esferas» (ambos de *88 Mill Lane*), en «El relojero de Praga» (*De mecánica y alquimia*) y en la novela *El sueño del Otro*, en la que se sugiere que pueda ser un acto intencionado para despertar a la auténtica realidad.

## 2. ANOMALÍAS DE LA NATURALEZA DEL MUNDO<sup>6</sup>

### 2.1. Teorías del universo

Las teorías del multiverso tienen que ver con la naturaleza del mundo y con su cuestionamiento, con recurrentes motivos como los universos paralelos, desplazamientos de planos o universos autocontenidos. Son frecuentes, incluso, en una realidad posmoderna en la que, tal como constata Roas (2009: 172-178), el paradigma científico del siglo XX podría plantear –tras los avances, por ejemplo, de la mecánica cuántica– que estos fenómenos dejaran de ser transgresiones fantásticas e ingresaran en la esfera de lo posible. «La perla, el ojo, las esferas» (*88 Mill Lane*) es el único relato que aborda de manera central la problemática de los universos autocontenidos, por la que Muñoz Rengel se siente atraído: «Parece ser que la estructura del universo –o de los universos, porque en este modelo, como en un juego de muñecas rusas, cada universo sería un insignificante corpúsculo dentro de otro sistema de universos– es fractal» (2010b: 498). El lector es testigo de acontecimientos tan insólitos como que un universo esté inserto en un collar de perlas artificiales o en la pupila de un hombre. El hallazgo de esta paradoja espacial provoca que el protago-

---

mis relatos. Bashkim y Agnes quizás estén de una forma borrosa en mi última novela, pero Marion O'Connor aparece tal cual, aunque eso sí, cincuenta años más joven, en el cuento La pérdida de Dédalus; Elizabeth, por su parte, se consiguió colar, íntegra, en La casa de Strawbrooke» (2005: 17).

5 Esto es así si se entiende que la amenaza tan temida en el primer relato, el que la humanidad se condenara a su destrucción si accedía a *El libro de los instrumentos incendiarios*, se ha materializado en un tiempo futuro generando el mundo distópico del último cuento.

6 Para la organización de este epígrafe y el siguiente se tendrá en cuenta el modelo taxonómico ofrecido por el propio Juan Jacinto Muñoz Rengel (2010a), sin olvidar las claves de lo fantástico actual en la narrativa española establecidas por David Roas (2011a).

nista sea consciente de que el universo tiene una forma monstruosa: «una estructura contra toda nuestra lógica humana, en la que el espacio y el tiempo son relativos o no importan, en la que lo grande es pequeño, y lo microscópico infinito, una estructura de espacios autocontenidos, donde cualquier forma puede contener otra millones de veces mayor» (2005: 156).

Ese cuestionamiento del mundo, de la realidad circundante es también un núcleo semántico en *El sueño del otro*, novela en la que se esboza la existencia de universos paralelos y especialmente la posibilidad de que esos dos espacios acaben encontrándose: «Era como si de repente la membrana entre los dos mundos se hubiera vuelto permeable» (2013: 255). Los dos protagonistas son testigos directos en el siglo XXI de las intersecciones insólitas que experimentan sus sueños. La realidad empieza a ser interpretable y algo inalcanzable en su totalidad debido a los límites de la capacidad humana para asirla: «La realidad, la auténtica realidad, siempre es invisible» (2013: 59). Se puede afirmar que el grado de conocimiento de la realidad está reducido para el hombre actual; muy poco o nada se puede saber de ella cuando solo se alcanza como constructo cultural compartido; el escepticismo es la única solución: «Toda nuestra vida podría ser una ilusión. Todo lo que creemos vivir cada día. Cada noche» (2013:183). No obstante, desde un posición empirista, la realidad es solo aquello que los sentidos perciben pero esta visión sería demasiado simplista en comparación con la realidad misma, con ese mundo nouménico del que han hablado tantos filósofos. Tal y como afirma André Bodoc en la novela: «Nuestra noción de la realidad no es sólo un conjunto de datos sensibles y estáticos. Es mucho más. Yo puedo pensar sobre esa realidad y darle forma. Darle formas complejas. E incluso puedo cuestionármela» (2013: 181-182).

## 2.2. *Desórdenes del continuo espacio-tiempo*

Los desórdenes en el tiempo (Roas, 2012: 106-113), con su continuidad irreversible, y en el espacio pueden ser casi imperceptibles porque normalmente se relacionan con leves desajustes o variaciones. En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*), hay una sobrecogedora disposición del espacio, representada por una habitación sin puertas que almacena disparidad de objetos soñados. La habitación estaría ubicada en otra dimensión, en un universo paralelo, y el protagonista acude a ella cuando ya no encuentra solución posible a su conflicto, pasando a pertenecer a la otredad: «Ahora estoy aquí, en la habitación sin puertas que quizás esté en ningún sitio» (2005: 101). Esa confusión

en el fluir lógico del tiempo y en la fijación de las coordenadas espaciales se incrementa con la existencia de la peculiar voz que aparece en «El desván de Thomas Carlyle» (*88 Mill Lane*), es decir, con la presencia de un ser que ya ha traspasado los límites terrenales, que no responde al entendimiento común de los hombres y que está fuera del alcance de toda ciencia. El desván insonorizado en el que se ubica acaba considerándose un lugar excepcional por la intemporalidad que implica entrar en él. La puerta funciona como espacio fronterizo que facilita el paso a otra realidad metafísica, a la realidad de ese ser espectral indefinido e incorpóreo. Cuando el protagonista de la historia, Wallace Benjamin Tyler, decide acceder a la habitación abuhardillada deja de percibir el paso del tiempo y la ubicación espacial: «De alguna forma, estar en aquella habitación era como estar en ningún sitio; sus brazos flotaban en la negrura del cuarto, sus pies parecían no pisar el suelo, las palabras adquirirían una resonancia ultraterrena» (2005: 139). El protagonista busca una explicación racional a lo acontecido pero la mencionada voz no manifiesta confusión ante su extraña vida ni especifica las leyes naturales que la rigen. Simplemente se limita a reflejar la diferencia entre el sistema lingüístico del exterior y el suyo propio, y se muestra como un ser del que dependen la existencia humana y los estados mentales: «Soy el que te piensa. Soy el que soy» (2005: 139).

En «El sueño del monstruo» (*De mecánica y alquimia*) la alteración del tiempo es compleja hasta el punto de que ese desorden temporal supone un aliciente para el lector que desee construir de manera coherente la historia. El tratamiento del tiempo no es lineal, sino que va presentándose de acuerdo a círculos concéntricos que inciden en los detalles restantes para completar la trama. De tal modo se nos ofrece el mismo relato con variaciones, como si se desarrollara a través de historias bifurcadas que coexisten en una misma realidad.

### 2.3. Otros planos de la realidad: metaficción

En el cuento fantástico la convivencia entre ficción y realidad otorga sentido a las tramas. «En los distintos órdenes de lo posible, el desdoblamiento metaliterario sigue siendo un potente recurso para hablar de la complejidad de las dimensiones de lo real» (Muñoz Rengel, 2010a: 9). El relato que introduce *88 Mill Lane*, «Los habituales de la Brioche», es uno de los ejemplos más destacados. La metaficción se entiende en este caso como la confluencia entre la vida y la literatura, hasta el punto de impedir su distinción, lo que supondrá un conflicto provocado por el choque de diversos planos de la realidad. El narrador homodiegético, personaje principal de esta historia, es un escritor

que se interesa por la gente que suele ir a la cafetería *La Brioche*, especialmente por Marion O'Connor, poeta de la que no ha leído nada pero cuyo éxito es reconocido por la crítica literaria. La afición de este escritor consiste en imaginar la vida de todos los clientes de *La Brioche*, en presuponer sus respectivas personalidades, sus hábitos y rutinas, convirtiéndolos así en sus personajes de ficción. Pero este proceso invectivo tendrá su punto de inflexión cuando los personajes empiecen a relacionarse entre sí y a interactuar con el propio narrador, poniendo en duda su perspectiva de espectador y señalando su posible identidad ficticia. El contacto directo con sus personajes supone «el principio del caos» (2006:18), el derrumbe de su hasta entonces estable realidad. La inversión que se produce es simétrica a todo lo que plantea el protagonista del relato, por lo que se podría hablar de un desdoblamiento metaliterario. El discurso dialéctico que define al personaje acaba expandiéndose y suplantando no ya solo la propia realidad, sino su pasado y su presente, algo que, pese a intentarlo, es imposible de racionalizar. Queda sin explicación cómo y por qué se ha llevado a cabo la modificación y el trasplante de identidades. Al final del relato se atisba el terror de la pérdida del *yo* humano en detrimento al *yo* ficticio. La nueva identidad del personaje coincide totalmente con la vida que Marion O'Connor ha imaginado para él, pero eso es así porque, previamente, el creador de historias había dotado a la mujer con la habilidad para hacerlo.

En «La Marquesa de Siete Iglesias» (*88 Mill Lane*) el narrador se identifica con un escritor de novelas en busca de información documentada para su próxima composición.<sup>7</sup> A su vez, en «El Libro del Destino, estudio experimental» se vuelven a encontrar indicios que confirman la recurrencia a la metaficción, planteando que las páginas que está leyendo el lector de *88 Mill Lane* han sido escritas por el narrador del relato, poniendo en duda, por lo tanto, la autoría del propio Muñoz Rengel:

Más si cabe afectó a mi compañero John Kingsley, quien además de psicólogo y profesor asociado en la Universidad de Westminster, era un entregado escritor vocacional desde que le alcanzaba el recuerdo, y por lo que a mí me consta con gran talento y muy disciplinado, saber que de la apariencia ficcional del experimento iba a ser yo, y no él, el beneficiado, el que obtendría el reconocimiento literario, por parte de la crítica y en diversos certámenes, aquí en el Reino Unido y en el extranjero, precisamente por estas páginas que ahora usted sostiene en sus manos (2005: 87).

7 El cuento se construye a través de constantes referencias a la crónica de un Diácono, lo que otorga mayor dosis de verosimilitud, pero se percibe, de todos modos, la confluencia narrador-autor-escritor, por lo que el juego entre la realidad y la ficción es obvio y manifiesto.

«El sueño del monstruo», cuento central en *De mecánica y alquimia*, muestra a un escritor protagonista que puede entenderse como autor de todos los relatos que conforman el libro, o como el *alter ego* de Muñoz Rengel y de sus gustos literarios. El protagonista es un escritor condenado al fracaso editorial porque sus composiciones de índole fantástica –como *La tarántula bávara*, título que recuerda al lector el motivo central de la trama del relato «La maldición de los Zweiss» del propio libro de cuentos *De mecánica y alquimia*– no encuentran sitio en un mercado centrado en *best sellers*: «[...] A estas alturas es ya evidente que soy un soñador incurable, tan evidente como que estoy abocado a ser un triste escritor sin éxito. Ese parece ser mi destino: convertirme en un malogrado escritor inédito que ha equivocado su época» (2009a: 105). El relato constituye un homenaje a aquellos escritores que se sienten desamparados en el terreno editorial y sin apenas apoyo en su entorno más cercano, pero, sobre todo, a aquellos que se centran en recrear literariamente la manifestación de lo insólito en contra de las modas dominantes. El desdoblamiento de la realidad se multiplica con la historia bifurcada a través de variantes de la misma, y el juego metaliterario nos lleva a pensar que algunos de los personajes del relato pueden formar parte de otros cuentos del mismo libro, como el gólem o el autómatas.

#### 2.4. Otros planos de la realidad: seres fantásticos

En *88 Mill Lane* existe una amplia nómina de seres fantásticos que parecen entroncar con otras dimensiones de la realidad. Al margen del ser indefinido e incorpóreo que habita «El desván de Thomas Carlyle», en esa misma narración se describe a un pájaro de cuatro alas y de plumas fosforescentes, azules, doradas y rojas, y un perro volador que se mantiene ileso tras caer desde una buhardilla. Además, es necesario mencionar ciertos seres insólitos, de carácter incompleto, como los perros sin boca ni aparato digestivo de «El ojo en la mano» o las caderas y ombligos femeninos que cobran independencia, si bien conviene reseñar que Muñoz Rengel no emplea en sus tramas personajes fantasmales desde la perspectiva tradicional del género.

En esta línea de seres fantásticos que nos conectan con otros planos de la realidad, el gólem<sup>8</sup> y el autómatas son de obligada inclusión. El primero tendría que ver con la alquimia, con la vida y con la magia, y el segundo dependería más de la manipulación física del mundo. En *De mecánica y alquimia*,

8 El gólem aparece en la literatura talmúdica y en la tradición judía; es una criatura generada a partir de barro a la que se le infunde vida. La influencia de *El gólem* (1915) de Gustav Meyrink es perceptible. Muñoz Rengel, no obstante, otorga modernidad y una naturaleza más osada a esa figura.

si se quiere ahondar en la caracterización del gólem, «El sueño del monstruo» es el relato más adecuado por el acercamiento que propone a esta figura y por la síntesis magistral de sus orígenes. El gólem adquiere también protagonismo en «Res cogitans», dialéctica filosófica entre unos personajes que recorren Europa en tren. Resulta llamativo que uno de esos seres animados reciba el nombre de Baruch Scholem, término que remite inexorablemente a Gerhom Scholem, filólogo e historiador israelita, uno de los mayores especialistas de la mística judía, de la cábala. Por su parte, «Te inventé y me mataste» refleja el proceso de creación de los gólems en los barrios judíos y pone de relieve la posibilidad de inversión del proceso, es decir, que la persona real surja como réplica del gólem y no al contrario, incluso, que ambos tengan existencia de modo independiente e inexplicable. Finalmente, la interacción de estos extraños seres con los hombres y los aparatos mecánicos en «Pasajero I / I» sugieren una forma de vida alternativa, que podría ser la que imperase en el futuro una vez que conectasen ambas dimensiones o planos de la realidad.

En ese contexto de seres fantásticos sobresale, a su vez, la figura del monstruo.<sup>9</sup> A la hora de definir al ser monstruoso, puede aludirse a dos criterios fundamentales: uno de carácter físico o si se prefiere biológico, y otro de carácter cultural, que es el más utilizado para abordar su funcionalidad en el terreno de lo fantástico.<sup>10</sup> La significación en el plano narrativo del monstruo, como ser que refleja los miedos y deseos más primitivos del ser humano, ha ido variando en función del sentido ominoso que cada época ha querido manifestar. En «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), título sumamente cortazariano, el protagonista es testigo de la existencia de singulares especies animales: *Qo uru Oq* –molusco en forma de ojo que hace propios los cuerpos ajenos mediante el reflejo en la pupila–, *Shang Yang* –ave china capaz de recorrer distancias insospechadas y verter sobre la tierra toda el agua que consume–, *Squitt* –semejante a un búho de la aurora boreal cuya existencia es previa a la del planeta–, *Triaqlo* –ser con tres complexiones antropomórficas de distinta naturaleza que se desplaza en círculos–, *Naga* –serpiente-dragón con un total de siete cabezas, que cuando peca se transforma en humano–, y el *pez*

9 Más información en Noël Carrol (2005), Ana Casas (2012: 5-15) y en Roas (2013: 7-10), en su presentación sobre el monstruo posmoderno de *Pasavento*. *Revista de Estudios Hispánicos*.

10 El monstruo se convierte en un ser marginal y completamente fuera de lo que se considera normativo. Su aparición supone una violación de los patrones cognitivos y morales impuestos, pero aún así, sentimos cierta atracción hacia su naturaleza. No podemos olvidar lo mencionado en *Arte y literatura fantásticos* por Louis Vax (1973), tal como se recuerda en la contraportada de la atractiva edición de Ana Casas (2012): «El monstruo representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. [...] El monstruo atraviesa los muros y nos alcanza donde quiera que estemos; nada más natural, puesto que el monstruo está en nosotros. Ya se había deslindado en lo más íntimo de nuestro ser cuando fingimos creerlo fuera de nuestra existencia».

del espejo o *Yhånix* –ser metamórfico–. De todos estos entes zoológicos el que cobra más atención en la trama del relato es el último porque su reproducción por meiosis y mitosis va a ocasionar múltiples transformaciones, afectando incluso a la salud psíquica del protagonista, que de forma infructuosa intenta buscar explicaciones posibles para su aventura fantástica.

*De mecánica y alquimia* supone una ampliación del catálogo de seres monstruosos. El primero que aparece es la tarántula de plata que se apodera del corazón de los hermanos Zweiss en el cuarto relato, haciéndoles cometer todo tipo de crueldades desenfrenadas en escenas de gran crudeza y sadismo. La araña de plata se instituye como generador del mal y de una desmedida ambición humana; cuando afecta al carácter y el entendimiento de los hermanos, estos experimentan la necesidad de «imponerse al mundo y doblegarlo a sus deseos» (2009a: 71). El mismo insecto volverá a ejercer su poder en «Brigada Diógenes», pero esta vez multiplicado y con un rostro amenazante; las arañas surgen de los desechos y su picadura se relaciona con un grave trastorno de comportamiento y con la revelación de misterios. A las arañas se suman coleópteros que desprenden polvo dorado –lo que podría recordar a los escarabajos dorados del primer relato de *88 Mill Lane* (así como a Poe)– y abejas eléctricas (que inevitablemente nos hacen pensar en Philip K. Dick) que nos sitúan en atmósferas degradadas y distópicas y nos ponen en contacto con el lado más oscuro del ser humano.

### 2.5. *Mundos futuribles*

El mundo futurible, basado en la imaginación o la ensoñación, y no tanto en los posibles progresos de la ciencia, también es característico de la literatura fantástica española de los últimos años. La narración futurista cobra especial relevancia en *De mecánica y alquimia*, donde es posible encontrar ejemplos claros en los cuatro últimos cuentos. Esos relatos que concluyen la antología corresponden a un mundo futuro que incorpora muchos elementos del presente pero que se torna en absoluta distopía en «Brigada Diógenes» y «Pasajero I/I». El primero de ellos, muy cercano a la literatura prospectiva –siendo notable el homenaje que se concede a Ray Bradbury y a su novela distópica *Fahrenheit 451*–, propone una realidad devastada por el comportamiento humano. Pese a este ambiente degradado y la desorientación que implica sumergirse en él, el protagonista es capaz de encontrar belleza en esa realidad, ya que se otorga un significado inédito a la inmundicia que parece esconder secretos del más allá de acuerdo a un alfabeto de símbolos desconocido para el hombre actual. Finalmente, «Pasajero I/I» plantea el fin del

mundo como algo inminente y la completa desaparición del ser humano o, quién sabe, si el inicio de todo tras un posible fin del mundo.

## 2.6. *Objetos mágicos*

En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) se ofrece una amplia enumeración de objetos mágicos. Desde manzanas de cristal o de oro a sacos de monedas de cuño inexistente, pasando por llaves maestras universales y habitaciones sin puerta. Por su parte, «El desván de Thomas Carlyle» añade a esta lista un objeto de metal con la cabeza de león que cambia de expresión y cuyo peso es desproporcionado a sus dimensiones, así como el objeto indefinido creado desde la nada por el ser que habita el desván. «El Libro del Destino, estudio experimental», narra el desarrollo de un proyecto basado en la creación de un libro que contiene el destino de cada uno de los seres humanos. *De mecánica y alquimia* amplía la nómina de objetos insólitos en un entorno de naturaleza legendaria e histórica. El dibujo esquemático que aparece en «El libro de los instrumentos incendiarios» posee un valor simbólico inquietante; la imposibilidad de determinar con exactitud su significado es el motor de todo un proceso detectivesco llevado hasta sus últimas consecuencias.

## 3. PERTURBACIONES DE LA NATURALEZA DEL YO

### 3.1. *La identidad y la disolución del yo. Lo onírico como elemento desestabilizador*

Uno de los motivos esenciales de lo fantástico, enmarcado en la preocupación posmoderna por una realidad inestable y relativa, es el de la identidad. «El individuo está perdido en ese nuevo laberinto inextricable que es ahora la realidad. El sujeto ya no sabe si es el dueño del lenguaje o un producto de él. Nuestro consciente se ha convertido en un títere del subconsciente» (Muñoz Rengel, 2010a: 9). Junto a los trastornos de personalidad, las alucinaciones y perturbaciones variadas, sobresale el intangible mundo de los sueños. Este es, quizá, uno de los elementos más definitorios de la producción fantástica del autor. El elemento onírico, que pertenece a la esfera mental y parece responder a los anhelos humanos, penetra y condiciona sin reparos la realidad. Al igual que en el caso de la metaficción, el sueño pone en entredicho no sólo la certeza del mundo sino también la de ser uno mismo, es decir, la de la propia identidad, porque adquiere la misma densidad que la vigilia y actúa sobre ella. La facultad de ensoñación elimina el concepto de frontera, de límite insuperable para las fuerzas humanas y permite proyectar de manera involuntaria todos aquellos aspectos reprimidos en el subconsciente.

No sería muy erróneo considerar los microsueños del señor Blaisten (*El asesino hipocondríaco*) un intento de acercamiento al tema de lo onírico. Esos microsueños o si se prefiere entresueños, le impiden acometer con éxito sus persecuciones y provocan la pérdida total de conciencia en un breve lapso de tiempo, constituyendo uno más de sus múltiples trastornos. No obstante, es en varios relatos y en la última novela donde lo onírico alcanza su máxima operatividad.

En «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) aparece Haakon, un extraño hombre que posee la virtud de hacer posible todo aquello con lo que sueña, ya sean objetos, seres o situaciones. Su don se puede transmitir pero para que esa transmisión sea eficaz hay que «conseguir un estado de somnolencia que no sea ni verdadero sueño ni vigilia» (2005: 93). La habilidad para transformar la realidad en función de los deseos personales acaba convirtiéndose en una especie de condena que impide a quien la posee la distinción de planos: «Dónde empieza mi sueño. Dónde empiezan mis monstruos y dónde la realidad» (2005: 99). Además, el don solo permite crear objetos mediante la vía onírica pero no hacerlos desaparecer, por lo que el resultado último será una prolija relación de objetos desoladores que no pueden volver a su estado inicial y que conducen al protagonista a experimentar un final angustioso.

«La Sociedad secreta del Sueño» (*88 Mill Lane*) podría considerarse un preámbulo de su última novela, *El sueño del otro*, donde se amplían y perfeccionan los resortes fantásticos empleados en la construcción de la trama. El inicio del cuento supone toda una descripción del proceso onírico y de sus mecanismos. En un momento concreto del discurso se anticipa la posible explicación y la resolución de acontecimientos tan insólitos: «Durante los días vagas por Londres, durante las noches sueñas que eres otro, que vives otras vidas, que estás en otros lugares» (2005: 34). Para Soames, el protagonista, un librepensador culto, la rutina empieza a desestabilizarse en el preciso momento en el que entra en una librería londinense y descubre anomalías en el modo de proceder de las personas que están allí y en el ámbito espacial. Su percepción empieza a nublarse en el instante en el que comprende que quizás haya asesinado a una mujer mientras dormía, crimen cuyos efectos son perfectamente visibles al despertar. Sin embargo, no tardará en saber que todas las irregularidades a las que es sometido se deben a su integración en la *secreta Sociedad del Sueño*, grupo de personas que se sueñan entre sí, viviendo infinidad de vidas al mismo tiempo. Los participantes de dicha sociedad logran algo tan inconcebible como es la pluriperspectiva, al haber «consumado las ambiciones de todo mortal, de todo ser humano destinado a vivir una sola

vida» (2005: 36). Finalmente, se verán abocados al suicidio como fruto de lo que podría ser un castigo por sobrepasar esos límites vedados al ser humano.

En *El sueño del otro* aparecen Xavier Arteaga y André Bodoc, dos personajes que se sueñan entre sí, que comparten su vida durante ese estado de supuesto reposo, lo que acaba ocasionando un solapamiento de personalidades muy dispares:<sup>11</sup> «Hace casi un mes que cada noche sueño que soy otro hombre –dijo–. No sueño *con* otro hombre, sino que yo *soy* ese otro hombre. Todas las noches, invariablemente, soy la misma persona. Una persona que no soy yo» (2013: 52). Xavier trata desesperadamente de enfrentarse a su *álder ego* en su mundo, mientras que Bodoc busca respuestas plausibles que expliquen su anomalía onírica; el psicólogo que le atiende le ofrece una explicación científica del proceso onírico: «Como usted sabrá, el sueño es la forma que tiene el cerebro de ordenar la información. [...] Cuando alguien está soñando, ciertas células nerviosas del bulbo raquídeo se vuelven más activas, dando lugar a un proceso biológico que sirve para organizar y afianzar los recuerdos en la memoria» (2013: 86). Son numerosas las aclaraciones científicas a lo largo de la obra, reflexionando constantemente sobre los mecanismos que intervienen en el sueño: su estructura doble, sus contenidos latentes o su posible función represora una vez que se despierta. Ante esta situación, el yo pasa a ser «una secuela, una consecuencia azarosa y cambiante» (2013: 184) y la individualidad un espejismo, una quimera. Los recuerdos de uno y de otro se confunden y las determinaciones tomadas individualmente se entrecruzan y acaban teniendo repercusión en la vida del otro personaje, con todo lo que eso conlleva de pavor psicológico. La soledad y la sensación de pérdida es el resultado más visible: «Hay lugares de los que nadie puede rescatarnos. Lugares en los que, si se acaba fondeando, lo más sensato es reconocer cuanto antes que se está perdido. Del todo perdido» (2013: 27).

### 3.2. *El doble*

El motivo del doble,<sup>12</sup> que pone de relieve las fisuras del yo posmoderno (Roas, 2011b: 304-305), aparece en el primer libro de Muñoz Rengel bajo la órbita de lo onírico, como resultado final de un proceso que acaba traspasán-

11 Al igual que en los relatos borgeanos «Veintinco de agosto, 1983» y «El otro» lo fundamental es averiguar si hay un solo hombre soñando o dos que se sueñan.

12 «El tema del desdoblamiento, [...], el tema de la duplicación de toda personalidad es antiguo, [...]. Referido a lo fantástico, el tema está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones; [...]. Los textos fantásticos arremeten contra la unidad de la subjetividad y de la personalidad humana, tratan de ponerla en crisis; rompen la relación orgánica (psicosomática) entre cuerpo y espíritu» (Ceserani, 1999: 121-122).

dose a la vigilia: «El pánico se adueño de mí. Y en mi desesperación, en mi horror e impotencia, sólo fui capaz, insensatamente, de soñarme a mí mismo sin el ojo y sin el don. Produje otro hombre. Era igual que yo, y estaba libre de la maldición que a mí me perseguía. Pero no era yo» (2005: 100). Estas palabras pertenecen al personaje innominado de «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*), que ve suplantada su personalidad por un doble creado a partir de sus propios sueños, lo que le llena de impotencia e incertidumbre. El doble supone para él la constatación de que el individuo sí puede dividirse. La transformación es tan completa que se produce desde el punto de vista físico y psíquico, y afecta también al psicólogo que trata al personaje. Como consecuencia, la identidad empieza a ser algo escurridizo, un concepto voluble e inconstante, hasta el punto de que el protagonista reconoce, con honestidad, no saber ya cómo es exactamente: «es muy probable que yo sea sólo el producto del sueño del otro yo que estaba fuera de la habitación y era perseguido por sus monstruos, que a su vez es probable que fuera un sueño de Haakon Erlander, que lo soñó con un ojo grabado en la mano. Yo sólo soy la copia de una copia» (2005: 101). La imagen de sí mismo se desvanece y empieza a catalogarse de banal en el momento en el que asume que no llegará a comprender la realidad en la que está inmerso, de ahí que proponga hipótesis. En el relato, además, se observa la presencia simultánea del original y del doble o segundo yo, porque solo a partir de su confrontación surgirán las interrogaciones ontológicas. Esa coexistencia simultánea pero al mismo tiempo contradictoria acaba eliminando el concepto de personalidad intransferible. El personaje, acuciado por la soledad, no admite esa desfamiliarización que se ha operado y llega a creer que es él la copia, el intruso.

Por otra parte, «Te inventé y me mataste» (*De mecánica y alquimia*), relato que profundiza en las relaciones y en la problemática derivada del conflicto amor/odio, se inicia con la visión de un vertedero en el que yacen miles de cadáveres de gólems que habían sido creados por los seres humanos como réplicas exactas de sus parejas en un intento de utilizarlos para «desahogarse con él, y hacerle lo que no se le puede hacer a su pareja real. Y, en última instancia, asesinarlo» (2009a: 124). Esas réplicas llegan a parecer personas reales en ciertos casos, provocando confusión en los que están en su entorno.

La primera referencia que encontramos en *El sueño del otro* al motivo del doble es la fisionomía idéntica que comparten el jefe de Javier Arteaga y el famoso escritor Ernest Hemingway, pero a lo largo de toda la novela se insiste en la idea de repetición inevitable que a veces implica vivir: «En el mundo hay demasiadas cosas que se repiten. Demasiadas cosas reproduciéndose por

todas partes como réplicas exactas. Una continua metástasis. Días idénticos, personas idénticas, vidas idénticas» (2013: 50).

El *otro* en el *Sueño del otro* duplica la existencia de un personaje, apropiándose de sus rasgos más genuinos pero oponiéndose a él de alguna manera, lo que origina la pérdida de consistencia de la imagen creada sobre uno mismo; la identidad se convierte en una cualidad relativa, inexacta e incluso circunstancial, pero no solo eso, sino que también el mundo acaba siendo un auténtico caos, un laberinto absurdo e ilógico por el que discurre el hombre, criatura incapaz de gobernar su destino: «Cuando cada noche dejas de ser tú para ser otro, acabas comprendiendo que todo es relativo, que en un instante pueden cambiar las coordenadas de todo lo que te parecía esencial y el centro del mundo se reubica» (2013: 220). El motivo del doble está muy relacionado con la problemática inherente a la construcción de la conciencia humana, es decir, a los enigmas que rodean todo lo que somos y lo que no somos: «Quizás todos vamos y venimos, y somos reemplazables. Copias y más copias. Es como si no fuésemos más que copias los unos de los otros, repeticiones secretamente conectadas» (2013: 272).

### 3.3. *Metamorfosis*

El único relato en el que se revela un proceso explícito y detallado de metamorfosis es en «El pescador de esponjas» (*De mecánica y alquimia*), mediante el clásico motivo de la animalización. El joven pescador protagonista contrae una misteriosa y galopante enfermedad física que le deforma las extremidades hasta llegar a convertirlo en un molusco. A la mutación le acompañan sucesivas pesadillas y la complacencia sospechosa de los testigos: «Allí, arropado, el perfil del joven pescador de esponjas parecía una cordillera de arena deshaciéndose bajo el agua, un hatillo de sangre, carne y esperanzas filtrándose sobre el tamiz de millares de poros» (2009a: 88). No hay que olvidar, además el *pez del espejo* o *Yhānx* –ser metamórfico– del «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), que de todos los entes del lugar es el principal causante del desasosiego e inquietud del protagonista que ve su vida y su identidad condicionada por la reproducción del mismo y por las múltiples transformaciones que experimenta.

### 3.4. *Los fantasmas desde el otro lado*

A pesar de que Muñoz Rengel no emplea la figura de espectros desde la perspectiva tradicional del género, sí lo hace desde una vertiente posmo-

derna en la que el fantasma y el protagonista se identifican, hecho que «nos permite situarnos al otro lado, en la dimensión de lo oculto. Lo fantástico somos nosotros» (Muñoz Rengel, 2010a: 10). Un claro ejemplo de esas «Voces desde el Otro lado» –radical transgresión de una de las convenciones tradicionales del género (Campra, 1991: 57-59; Roas, 2011b: 308-309)– es el fantasma, como un ser que forma parte de la otredad y que adquiere relieve en «El faro de las islas de Os Baixos» (*De mecánica y alquimia*), donde lo espectral acaba distorsionando la realidad en un discurrir de elipsis o silencios narrativos nada aclaradores. Lourenzo Mariño, el farero fantasmal de un archipiélago aparentemente deshabitado, ve perturbada su tranquilidad por los vivos cuando asiste al ingenioso ardid de un grupo de turistas para asesinar a uno de sus integrantes, Iria Ferreira. Aunque no hay mención directa a la consumación del asesinato, el diálogo final entre Iria y el farero refleja la disolución definitiva de la primera: «Doña Iria Ferreira y Carballes sintió con dulzura cómo, minuto a minuto, se hacía más delgada su existencia» (2009a: 102). Su perplejidad ante lo sucedido la humaniza, alejándola de la caracterización terrorífica tradicional (Roas, 1999: 93-107).

Más Voces desde el Otro lado podrían localizarse también, como ya se ha sugerido, en otros relatos, entre ellos «El ojo en la mano» (*88 Mill Lane*) y «Bestiario secreto en el London Zoo» (*88 Mill Lane*), «cuyo narrador tal vez haya ocupado siempre, tal vez sin nosotros saberlo, el espacio de la alteridad» (Casas, 2012: 14).

#### CONCLUSIONES

Dentro del panorama de la literatura fantástica actual española, Muñoz Rengel se sitúa en un lugar privilegiado. Poseedor de un estilo sólido, su incursión en el mundo de lo fantástico ha puesto de relieve su dominio de la narración extensa y breve, tal y como demuestra el conjunto de su producción. Si algo define a sus obras es el intelectualismo de los recursos temáticos y expresivos y el profundo peso de la erudición, heredada posiblemente del universo borgeano que condicionó su formación. En la construcción de ese cosmos narrativo están muy presentes la intertextualidad, el entramado cultural, la original fusión de géneros y un marco verosímil común con el lector que acaba subvirtiéndose.

Su producción narrativa apuesta por los resortes particulares de lo fantástico, donde el escritor ha volcado sus mejores armas literarias. En mayor o menor grado, desarrolla los rasgos recurrentes en la poética actual del género.

De todo el catálogo de resortes fantásticos empleados y junto a motivos referidos al concepto de la realidad y del universo, destacan la metaficción y el doble, aunque se puede afirmar que prevalece el elemento onírico. El recurso metaliterario ocasiona la convivencia de la ficción y la realidad planteando la existencia de distintos órdenes de lo posible mientras que el motivo del doble se relaciona con el conflicto posmoderno de la identidad concretado en un yo divisible que no encuentra arraigo en la inestabilidad y el caos que le rodea. Por su parte, el enigmático mundo de los sueños se erige como eje central de la taxonomía establecida y origina singulares diégesis en las que el sueño y la realidad se mezclan hasta el punto de que es imposible establecer una línea de demarcación entre ambos.

Las palabras de «El relojero de Praga» (*De mecánica y alquimia*) podrían sintetizar su concepción de la escritura, la búsqueda de trascendencia a través de la palabra: «Como cada hombre, consagro mis días a la elaboración de las llaves que me lleven a otro lugar, a otro tiempo, a otra oportunidad; soy además, [...] un soñador, y a veces me entrego como el orfebre a la minuciosa confección de una llave especial, que nadie me ha encargado, que no abre ninguna cerradura conocida, y que espero que algún día me lleve a una existencia mejor» (2009: 29). No extraña, pues, que su obra profundice en el anhelo humano de alcanzar los sueños y sugiera la posibilidad de otros tiempos, otros espacios, en suma, otros mundos y existencias.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BELLEMIN-NOËL, Jean (2002): «Lo fantástico y el inconsciente», *Quimera*, núm. 218-219 (julio-agosto), pp. 51-56.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- \_\_\_\_ (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- CARROL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, A. Machado Libros, Madrid.
- CASAS, Ana (ed.) (2012): *Las mil caras del monstruo*, Bracket Cultura.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- DEUTSCH, David (2002): *La estructura de la realidad*, Anagrama, Barcelona.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2005): *88 Mill Lane*, Alhulia, Granada.
- \_\_\_\_ (2009a): *De mecánica y alquimia*, Salto de Página, Madrid.
- \_\_\_\_ (ed.) (2009b): *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, Madrid.

- \_\_\_\_ (2010a): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», en David Roas y Ana Casas (coords.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, monográfico de *Ínsula*, núm. 765 (septiembre), pp. 6-10.
- \_\_\_\_ (2010b): «El sueño del monstruo», en *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual*, Menoscuarto, Palencia, pp. 497-517.
- \_\_\_\_ (2012): *El asesino hipocondríaco*, Plaza & Janés, Barcelona.
- \_\_\_\_ (2013): *El sueño del otro*, Plaza & Janés, Barcelona.
- ROAS, David (1999): «Voces del otro lado: el fantasma en la narrativa fantástica», en Jaume Pont (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Universitat de Lleida, Lleida, pp. 93-107.
- \_\_\_\_ (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros (serie Lecturas), Madrid.
- \_\_\_\_ (2009): «¿Hay una literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas», en *Teoría literaria española con voz propia*, Arco/Libros, Madrid, pp. 171- 189.
- \_\_\_\_ (2010): «La narrativa fantástica en los años 80 y 90. Auge y popularización del género», en David Roas y Ana Casas (ed.), *Lo fantástico en España (1980-2010)*, monográfico de la revista *Ínsula*, núm. 765 (septiembre de 2010), pp. 3-6.
- \_\_\_\_ (2011a): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2011b): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 295-316.
- \_\_\_\_ (2012): «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en García F. García y C. Batalha (eds.), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*, Caetes, Rio de Janeiro, pp. 106-113.
- \_\_\_\_ (2013): «El monstruo posmoderno: nuevas estrategias de la ficción fantástica», en *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1, (invierno de 2013) pp.7-10.
- ROAS, David y CASAS, Ana (eds.) (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.
- VAX, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas (1960)*, Eudeba, Buenos Aires.

## LUCIÉRNAGAS BAJO CALAVERAS: LO FANTÁSTICO EN *LOS DEMONIOS DEL LUGAR*, DE ÁNGEL OLGOSO

ANA SOFÍA MARQUES VIANA FERREIRA  
Universidad de Salamanca  
anasofia.ferreira12@gmail.com

Recibido: 02-07-2013  
Aceptado: 24-10-2013



### RESUMEN:

Ángel Olgoso (1961) es un escritor granadino que desde la década de los 70 ancla su producción literaria en los discursos breves. Con respecto a su temática y estilo, percibimos en toda su obra una evidente predilección por la inserción de lo fantástico y por ambientes siniestros y escenarios extraños a lo cotidiano, jugando siempre con la indefinición y disolución de barreras que se suelen invocar cuando hablamos de la dicotomía existente entre realidad y ficción, realidad y sueño, realidad y fantasía. En este estudio proponemos un análisis de cómo Olgoso incorpora lo fantástico en una de sus obras, *Los demonios del lugar* (2007), resaltando los mecanismos de integración de este género temático y su conexión con lo abyecto, lo absurdo y las estrategias y distintos niveles de transgresión que se atisban en particular en dicho libro y, de forma general, en el matrimonio entre el relato breve y lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: Relato breve, fantástico, siniestro, abyecto, transgresión.

### ABSTRACT

Ángel Olgoso (Cúllar Vega, 1961) is a Grenadine writer that anchors his literary production, since the 70's, in short discourse. Concerning his fictional themes and style, a clear preference for the inclusion of the fantastic and the uncanny is visible in all his work, always playing with the uncertainty and dilution of barriers that are commonly invoked when we talk about the dichotomies between reality and fiction, reality and dream, reality and fantasy. In this study we propose an analysis of the way that Olgoso incorporates the fantastic in one of his works, *Los demonios del lugar* (2007), highlighting the mechanisms of integrating this genre and its connection with the abject, the absurd and the strategies and different levels of transgression

that can be glimpsed in particular in this work and, in general, in the marriage of the short story and the fantastic.

KEYWORDS: Short story, fantastic, uncanny, abject, transgression.



*La literatura es siempre una expedición a la verdad.*  
Franz Kafka

Las múltiples definiciones y matices que se generan en torno al concepto de lo fantástico y a sus delimitaciones sustancialmente controvertidas como *topos* literario autónomo<sup>1</sup> nos han demostrado lo complejo que es acotar un género tan abarcador y diverso. Pese a ello, todos los críticos que se han dedicado a este tema parecen coincidir, más o menos, en señalar, como rasgo caracterizador del género, la existencia, dentro de una realidad a la que el propio lector reivindica pertenecer, de una atmósfera o de elementos sobrenaturales que turban la lógica racional y ecuánime proporcionada por el conocimiento de las leyes naturales que rigen los movimientos del universo –en el plano sincrónico y diacrónico– y la experiencia de vida cotidiana. Como paradigmas tenemos el canónico propugnado por Todorov, en su *Introduction à la littérature fantastique*, donde alude a la necesidad de eclosión de un fenómeno extraño; o uno de los más recientes, el de David Roas, que insiste en la presencia de un conflicto entre lo real y lo imposible (2011: 30).

Por contraposición, toda la ambientación y entorno que trasladen totalmente al lector a un universo que no es el suyo –y, por lo tanto, paralelo y extraordinario a su realidad– o que no supone un choque con el orden del mundo real, acaba por desligarse de los preceptos de lo fantástico, adquiriendo configuraciones que se encajan en lo que la crítica ha delimitado como maravilloso, grotesco o absurdo.

Estas consideraciones, si bien ya debatidas y discutidas con alguna insistencia, asumen capital importancia a la hora de hablar de la presencia de lo fantástico en discursos tan reducidos como son los que habitualmente de-

---

1 Véanse, como ejemplos, la escala que Todorov (1970) sugiere para graduar las nociones de extraño, fantástico y maravilloso, el binomio maravilloso-fantástico utilizado por David Roas (2011) o las tres categorías de lo fantástico propuestas por Ana María Barrenechea (1972).

nominamos como relatos breves o –para llegar al extremo de la brevedad narrativa– los microrrelatos. Y esto sucede, en larga medida, debido a la compatibilidad de características que se hallan tanto en ese género narrativo como en el género de lo fantástico, traducibles, en parte, en esa fuerte capacidad de sugerencia que tanto las palabras como las pausas y el silencio plantean, haciendo que la ambigüedad contamine el texto, instaurándose la disolución de fronteras entre lo real y lo imaginario/sobrenatural.<sup>2</sup> De este modo, es posible, como veremos en algunos relatos breves y microrrelatos de Ángel Olgoso que, arrastrado al espacio de lo fantástico, aparezcan matices de otras categorías cercanas como es el absurdo.

En Ángel Olgoso (1961), autor que desde siempre se ha dedicado a los discursos breves y a los relatos que exploran lo extraño y misterioso, lo fantástico se insinúa de las más variadas formas, tal y como lo observó Irene Andres-Suárez en el libro *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, en el capítulo dedicado a la obra de este autor:

En fin, sea cual sea la modalidad fantástica a la que pertenezcan, los relatos de Olgoso comparten unas mismas características: la dimensión inquietante, la ruptura de las expectativas del lector y el hábil juego con la incertidumbre y la ambigüedad, y persiguen los mismos fines: indagar en el lado oscuro de la realidad para desvelar lo que se oculta bajo las apariencias y conseguir que el lector «cuestione las bases de la realidad y de su propia conciencia» así como los parámetros con los que suele acercarse a la realidad (Andres-Suárez, 2010: 337-338).

*Los demonios del lugar* (2007), agraciado con el I Premio Internacional de Terror Villa de Maracena, se compone de cuarenta y nueve relatos breves que varían de un párrafo hasta las dieciocho páginas de extensión, donde atmósferas inquietantes, fantasmagóricas, tenebrosas y siniestras pertenecen al cotidiano de los personajes. Si en términos formales atestiguamos la presencia de estructuras polifónicas bastante contrastantes, en cuestiones temáticas hallamos una coherencia unificadora, gracias al recurso a un medio fantástico cargado de sugerencias góticas que tocan lo hediondo, llegando a proporcionar al lector la entrada en entornos que suscitan terror y pánico.

2 Ana Casas, sobre este aspecto, reitera: «Determinadas características del género, como la búsqueda de un efecto ominoso sobre el lector, el empleo de la incongruencia semántica, la polisemia lingüística, la ambigüedad o la diseminación de indicios significativos, coinciden con algunos de los rasgos del microrrelato, como la apertura, la elipsis, la desrealización de ciertos elementos narrativos (personajes, espacio, tiempo) o la economía de los medios de expresión. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que una de las vías más productivas del microrrelato es, en la actualidad, la que explora los diversos motivos y formas de lo fantástico» (Casas, 2008: 157).

Podemos categorizar la presencia de lo fantástico en esta obra, y, en términos muy generales, en toda la poética olgosiana bajo tres grandes ejes temáticos que exploraremos a continuación: 1) triángulo fantástico, siniestro y abyecto; 2) potencial metamórfico de objetos del cotidiano; y 3) la succión, trasplante y subversión del imaginario referencial ajeno o preestablecido. Estos tres procedimientos de inclusión de lo fantástico, como veremos, están unidos, en algunos casos, a un tono absurdo, aproximando lo fantástico a un cierto tipo de humor negro que muchas veces es reflejo de una denuncia de la soledad del ser humano frente a un mundo que se insinúa ajeno, inestable y pernicioso.

#### 1. TRIÁNGULO FANTÁSTICO, SINIESTRO Y ABYECTO

Se vuelve prácticamente instintivo relacionar lo fantástico con lo siniestro dada su proximidad conceptual. Sigmund Freud, en una de las muy interesantes consideraciones sobre lo ominoso (*Das Unheimliche*, 1919), enlazaba directamente los conceptos de fantástico y siniestro, y ponía en evidencia la participación, en ambos, de una vacilación que se produce en la convencional demarcación entre real e imaginario: «[...] agregaremos aquí una observación general que nos parece ser digna de ser destacada: la de que lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado, y así sucesivamente» (Freud, 1997: 105).

Pese a tal proximidad, hay por lo menos un matiz que los diferencia y que tiene que ver con la carga anímica que el adjetivo «siniestro» implica de modo tácito. Efectivamente, si la etiqueta de lo fantástico alude a una categoría discursiva que se contrapone, por ejemplo, a la escritura realista, introduciendo en la trama una atmósfera o elementos que rompen con la lógica cotidiana y con las leyes que admitimos como ciertas para entender nuestro mundo, lo siniestro pone el eje en el efecto de extrañamiento y sensación de inquietud que el mismo acercamiento origina.

Para Olgoso, el propósito del recurso a lo fantástico no es gratuito. De hecho, tal como comentó en una entrevista:

A mí, por lo menos, la realidad me parece insuficiente, lo cotidiano me resulta banal, casi siempre sórdido y en ocasiones terrorífico; y, como a Perucho, no sólo no me interesa contar lo que le sucede todos los días a todo el mundo, sino que en mi caso no sé hacerlo. Mi forma de luchar contra la tiranía de lo real es intentar alcanzar lo «otro», lo que está más

allá de nuestro alcance y de las limitaciones del espacio y el tiempo, mediante ensoñaciones y especulaciones que dejen al descubierto lo que no es obvio, lo que se oculta bajo la fina película de la realidad.<sup>3</sup>

Es con esta actitud de rebelión contra lo estipulado y contra una realidad que restringe y coarta la libertad del ser humano con la que el autor granadino se expresa, dedicándose a un género que ha dado largas muestras de ser prolífico en el terreno del cuento y del microrrelato. No olvidemos el hecho de que lo fantástico se ha desarrollado por diversos autores como forma de demostrar su inconformidad ante la concepción de la realidad como algo cerrado y totalmente definido, tal y como advierte David Roas: «Los autores actuales se valen de lo fantástico no solo para denunciar la arbitrariedad de nuestra concepción de lo real, sino también para revelar la extrañeza de nuestro mundo» (2011:155).

Sucede que, en este autor –y en *Los demonios del lugar* en especial–, fantástico, siniestro y abyecto van de la mano durante gran parte del tiempo. Esto se debe sobre todo al impacto que provoca la inserción, inusitada dentro del entorno que el narrador marca como coincidente al del lector, de ingredientes repulsivos –desmembramiento de cuerpos, cadáveres, tinieblas, materia animal devorada por roedores, larvas y otros parásitos, etc.–, situando al lector en un *locus horrendus* muy característico de las ambientaciones góticas y vitorianas que nos recuerdan las narraciones de Poe, Stevenson, Lovecraft o, incluso, Conan Doyle.

Empezando por el texto más breve, el microrrelato «Cleveland» (Olgoso, 2007a: 124), el narrador, en primera persona, describe una sesión en apariencia rutinaria de un juego de bolos entre amigos. La estrategia utilizada por Olgoso para la creación de una ambientación, cuya verosimilitud y simulada reproducción de lo real el lector percibe inmediatamente, es sencilla y bastante reiterada: pese a la narración *in medias res*, tan característica de los microrrelatos (Lagmanovich, 2006: 315), se inicia la narración con una frase o conjuntos oracionales que dan al texto un tono realista y empíricamente creíble, sin cualquier elemento extraño que perjudique o turbe esa condición, constituyendo este un truco para que el lector vincule su lectura a una realidad cotidiana que es familiar y próxima a él mismo. Este hecho resulta de suma importancia: siendo el microrrelato en su génesis un texto demasiado

---

3 Entrevista inédita con el autor, adjunta en Ana Sofía Marques Viana Ferreira, *Destapando cajas y abriendo escotillas: la escritura de microrrelatos en Ángel Olgoso*, Trabajo Fin de Máster presentado en 2012 en la Universidad de Salamanca.

escueto, todos los pormenores cuentan y el lector sabe de antemano que apenas se dibujan pinceladas sobre la trama; de ahí que la rápida contextualización de la historia al inicio del relato y la ausencia de cualquier elemento extraño en él le conceden un entorno realista. En «Cleveland», eso se verifica a través de la descripción de una situación ordinaria y banal: «El humo se acumulaba en el techo de la bolera. Los muchachos, confiados, lanzaron sus bolas como quien exprime un jugoso racimo de bayas y lo arroja lejos. Habían puntuado alto y ahora charlaban y fumaban tranquilamente, estudiando los ventiladores y el bruñido de la tarima. Mi turno» (Olgoso, 2007a: 124). Cuando le llega el turno al *yo* –identidad subjetiva y protagonista de gran parte de las narraciones de Olgoso–, irrumpe, de entre las varias bolas dispuestas para el lanzamiento, un cráneo. Y es con ese mismo objeto con el que, con algún recelo –pero sin muestras de pánico u horror–, el sujeto intentará derrumbar los bolos. En este caso, la aparición de una calavera en un entorno banal y la consecuente ausencia de una explicación para este hecho lúgubre colisionan con nuestras expectativas o, más bien, causan un choque con la realidad empírica que tomamos instintivamente como nuestra, lo que permite la inmediata irrupción del elemento fantástico y la proyección de lo siniestro y abyecto, amplificadas por la manifiesta serenidad del protagonista. Según las consideraciones de Rosalba Campra (2001: 185-189) sobre la presencia de lo fantástico en el discurso, estaríamos aquí ante la forma más codificada de manifestación de lo fantástico, que corresponde a la «adjetivación fuertemente connotada», y que se ve reflejada por la introducción de adjetivos que estratégicamente confieren al objeto que introduce lo fantástico un carácter llamativo que se destaca de todo lo demás. No obstante, aparte de la adjetivación, en este caso presente sobre todo en la acumulación de «limpio y brillante», que contrasta con la frase que inicia la narración, «El humo se acumulaba en el techo de la bolera», la elección de verbos, asociados a ese mismo objeto, con potencial sugerente bastante fuerte, como, por ejemplo, «ennegrecían» y «percutiendo», también ayudan a dar protagonismo a la introducción del elemento raro. Por otra parte, las imágenes y comparaciones presentes en «vacío de gruta» y «como un meteoro color crema a la deriva» hacen hincapié en el elemento visual como preponderante para la captación del objeto insólito. En este caso particular, podemos ver cómo la ausencia del componente explicativo –solo se muestra la escena, no habiendo una voz que indague en las causas– invoca e intensifica a larga escala el carácter siniestro, dejando en el lector una sensación de perplejidad y sintiendo una especie de traición en el pacto de cooperación entre narrador y lector.

Otro relato breve que invoca el carácter visceral es «Introito para arpa de tendones humanos» (Olgoso, 2007a: 63-64). Si el propio título evidencia claramente el tono y contenido del relato, relacionado con los despojos humanos que una guerra siempre provoca, el elemento fantástico –en contraste con «Cleveland»– se manifiesta ya en la primera oración: «El ojo derecho me cuelga a la altura del pómulo». Son varias las expresiones que surgen encañadas y que insisten en apartar al lector de cualquier relajación de tensión provocada por estas alusiones: «El capitán d’Herbolet se disgregó en miles de pequeños d’Herbelot. El miedo no es negrura si antes has conocido el espanto. Thierry perdió los brazos mientras los estiraba en un bostezo de cansancio. Comimos ratas que sabíamos devoraban cuerpos de soldados muertos. Amortajamos miembros amputados. Hilamos tripas y las repusimos en sus cadáveres coronándolas con las fotos de sus novias sonrientes» (Olgoso, 2007a: 63).

No obstante, y enlazando una vez más con «Cleveland», la rápida contextualización del tiempo, del espacio y la inmediata presentación de los personajes constituirá un truco del narrador para disimular su verdadera intención o, por lo menos, ocultar el auténtico mensaje que se elide en la trama. En este caso, de ese hecho el lector solo se enterará en la última frase, donde la expresión «Pero lo que más empavorece a este cobarde, a este desertor, es la infinita maldad del amanecer» (Olgoso, 2007a: 64) destruye por completo sus expectativas cuando ubica instintivamente la acción en un campo de guerra, en vez de pensar que se trata de una muestra de fastidio por parte del protagonista ante la acción de despertar y tener que levantarse cuando amanece.

La recurrencia a elementos que se enfrentan con la ordinaria sensibilidad del ser humano –y que aquí los catalogamos de viscerales y pertenecientes a lo abyecto– vienen también a añadir un matiz más a *Los demonios del lugar*: el sentimiento aterrador de fragilidad humana y de decadencia apresurada de la materia, componente este que acaba por sobreponerse a nuestra especificidad humana como ser racional e intelectualmente superior a los demás. Esta carga fatalista se atisba notoriamente en relatos como «Panal» o en «Mujeres desnudas bajo impermeables mojados», pero también resulta ser un motivo que se reitera constantemente en narraciones pertenecientes a otras obras como ocurre en «El regreso de los sampanes al puerto» de *Astrolabio* (2007b). En este microrrelato, el sujeto narrativo se encuentra en un restaurante donde se le obsequia, al final de la cena, con un licor de litchies. Este digestivo se vuelve el mediador entre realidad y fantasía, en la medida en que es, tras recibir este regalo, cuando el protagonista demostrará una misteriosa curiosidad por descubrir qué es lo que aparecerá en el fondo del vaso de porcelana cuando sorba

todo su contenido. Lo que inicialmente parece descabellado e insignificante desemboca en algo tan trágico como la propia muerte del sujeto –estampada en la imagen de la cabeza que se desploma–, haciendo girar la trama desde una realidad muy banal hacia una intoxicación de imágenes que coquetean con una carga existencial y fatalista. El elemento fantástico en este texto se encuentra en la carga simbólica y misteriosa que el vaso sostiene y que se concreta en la irradiación de una especie de hologramas que producen en el sujeto el mismo efecto que cualquier objeto excéntrico pretende originar –el asombro y la estupefacción– y que aquí se amplifican hasta el clímax que encuentra su lugar en la muerte del individuo. Estas lucubraciones se revisten de una condición aún más profunda: el carácter efímero de la vida humana no reside solamente en pensar en su funesta transitoriedad, sino también en el alejamiento y privación de todo lo que nos produce placer y felicidad. Este tono más serio y melancólico se ve muy bien reflejado en las últimas frases: «Hasta que por fin contemplas, de un solo golpe de vista, la réplica de todo lo hermoso que no cabrá en tu vida, de todo lo horrendo y anodino, de todo lo inoportuno, de todas las pérdidas, de toda la brevedad de tus días, de todo el desconsuelo, de todas las enfermedades, de todos los hechos futuros que nunca tendrán orden ni sentido. La suerte está echada: no podrás ser artífice de tu destino.» (Olgoso, 2007b: 59).

De este modo, tal como señala el título del microrrelato, «El regreso de los sampanes al puerto», vida y existencia humana se sintetizan en un esquema milimétricamente circular, donde la acción y el comportamiento del Hombre se ven constantemente coartados y delimitados. Lo fantástico, pese a constituir un refugio y evasión a esa realidad perniciosas<sup>4</sup> –pensemos que, gráficamente, mundo onírico y fantástico se suelen representar por una espiral logarítmica, en contraposición a la circularidad cerrada de un ciclo vital–, gran parte de las veces, anuncia al sujeto la proximidad e, incluso, el contacto directo con la muerte, su propia muerte. Por eso, queda más que justificada la denuncia de ese decaimiento a través del recurso a las representaciones que más impactan nuestra sensibilidad y que, curiosamente, más familiaridad y más inquietud provocan, como son las miradas hacia nuestras entrañas y a nuestra carnalidad más degradada.

---

4 Sobre esto, Olgoso comenta: «Muchos de mis relatos, de hecho, son visiones entre lo real y lo onírico, y tienen un contenido simbólico. Lo fantástico no niega la realidad, sólo amplía el foco sobre ella y permite acercarse a sus zonas de sombra, iluminándolas. Lo fantástico permite jugar con la Creación, hacer posible lo imposible, realizar inventario de mundos alternativos, crear atmósferas enrarecidas con ingredientes poco predecibles, multiplicar hasta el infinito las posibilidades y las oportunidades [...], poner a prueba en definitiva la percepción de lo familiar» (entrevista inédita).

## 2. POTENCIAL METAMÓRFICO DE OBJETOS DE LO COTIDIANO

De modo similar a lo que sucede con la introducción de lo abyecto, la mirada recurrentemente subjetiva del narrador ocasiona bastantes veces la generación de lo fantástico. Esto ocurre sobre todo a partir de la metamorfosis de objetos y elementos de lo cotidiano –animados o no– en entidades con cierto grado de promiscuidad, o, por lo menos, modificadas en un corto espacio de tiempo. Se coquetea así con el talante sugerente de la propia ficción breve y se potencia el juego que la incorporación de sensaciones experimentadas por el narrador puede insinuar cuando se manifiesta de forma personal y poco imparcial. «El espanto» (Olgoso, 2007a: 65) representa uno de esos relatos breves que pone en evidencia esa rauda metamorfosis, donde el sujeto de la narración se presenta como un observador astuto, al nivel de un Sherlock Holmes, que inspecciona su alrededor hasta focalizar su atención en un hombre y una niña que pasean por la calle. Los personajes objeto de observación se describen como «un hombre agradable con sombrero y maletín» y «una niña de no más de seis años, tironeando un poco su bracito, lo suficiente como para impedir que avance con naturalidad» (Olgoso, 2007a: 65). De golpe, la tensión narrativa se centra en la sensación de desajuste que se produce entre aquellas manos enlazadas y que se intensifica con la transformación del hombre en una langosta. Todo lo que rodea a los personajes se metamorfosea también instantáneamente bajo condiciones repugnantes: «Los observo mientras se alejan: la niña con pasitos descompasados y él emitiendo sonidos de masticación. Finalmente, ambos se pierden entre los huecos de oscuridad que están siendo incubados bajo los farallones de nuestros edificios» (Olgoso, 2007a: 65). Mediante esta focalización se insinúa, subrepticamente, que hay algo de sospechoso en aquella relación –seguramente un caso de abuso sexual–, hecho que el lector solo puede conjeturar y presentir cuando llega al final de la lectura.

«Lamedores de cielo» también juega con esa visión trastocada del mundo y con el poder evocador de los objetos e imágenes del cotidiano, utilizando la misma estrategia empleada en «Cleveland»: a través de la visión de un perro callejero, la percepción de la realidad externa del sujeto se trastoca, alternando esquizofrénicamente los estímulos recibidos por los ojos con las memorias y recuerdos de un hermano ya fallecido. Si a primera vista esta transfiguración no ostenta ningún elemento extraordinario, a medida que la descripción fluye vamos percibiendo contornos surrealistas en la trama, a causa de la total correspondencia de miradas, gestos y movimientos entre el

perro y el hermano muerto, así como los efectos físicos y metafísicos que la contemplación del animal produce en el protagonista. Una de las frases que más refleja el impacto que la observación de este perro ejerce en el sujeto se halla en la siguiente declaración: «Había algo sólido ahí dentro, en su mirada, sus parpadeos de reconocimiento murmuraban frases que instintivamente yo podía entender, palabras mudas que me dirigió diez años atrás mi hermano mayor antes de huir para siempre de nuestro padre y de nuestras vidas» (Olgoso, 2007a: 172-173). Aquí subyace una de las técnicas que a menudo emplea el autor para introducir lo fantástico de un modo discreto: el plano del sueño y de lo real se concatenan dialógicamente, sin que haya un momento que desestabilice por completo el transcurso de la acción.

Esta línea temática está muy vinculada a una tonalidad o atmósfera, llamémoslo así, que se percibe con alguna frecuencia en los relatos breves de Ángel Olgoso y que tiene que ver directamente con lo absurdo, elemento este que, aunque intuido de forma poco marcada, viene a enriquecer y potenciar el contenido latente del mensaje.<sup>5</sup> Desde este planteamiento, temas como la irremediable fugacidad del paso del tiempo o la insistencia en alguna desnaturalización piñeriana del cuerpo humano, conformados dentro siempre de ambientaciones siniestras, producen un efecto que lo intercalamos entre dos territorios: por un lado, un fantástico entendido tal y como lo expresó David Roas cuando afirma que este «[...] nos sitúa inicialmente dentro de los límites del mundo que conocemos, del mundo que (digámoslo así) controlamos, para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que altera la manera natural y habitual en que funciona ese espacio cotidiano» (2011: 78); y, por otro, el terreno de un existencialismo, entendido como Camus lo interpretó en el mito de Sísifo, que se codea constantemente con un ámbito más absurdo y de cuestionamiento de la utilidad y valor de la vida humana.

Conforme la opinión de Rosalba Campra, hay una distinción más o menos clara entre lo fantástico y lo absurdo, que se expone a continuación:

Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura

---

5 Sobre el matiz absurdo de los microrrelatos, se recurre a declaraciones de David Roas: «La esencialización del espacio, la escasa caracterización de los personajes [...], la condensación de la acción mediante la elipsis, los juegos formales y temáticos con el título, la importancia de la apertura y el cierre, etc., son los mismos recursos que pone en juego el cuento para conseguir su forma breve característica. Unos rasgos que, evidentemente, se intensifican al máximo en el microrrelato y generan su hiperbrevedad: el texto se despoja de cualquier elemento no imprescindible [...], lo que suele provocar, a su vez, una desrealización de la historia, que explicaría la dimensión absurda o ilógica que suelen tener muchos microrrelatos» (2010: 16).

imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa para nadie; se trata de una desoladora certidumbre que no implica solo al protagonista de la historia, sino a todo ser humano. De allí también la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación puramente ambiental (1991: 56).

Tomaremos como modelo de ese tono más pesimista el relato breve que inaugura la obra, «Viaje», que representa uno de esos relatos que ponen el eje en el vertiginoso paso del tiempo, configurando la propia existencia humana como sin un sentido concreto, absurda. El narrador, en sus propias palabras, describe las cualidades que mejor lo definen: un joven enérgico, de tierna edad. Llegado a la estación de tren, con vistas a lanzarse a un «viaje largo y colmado de expectativas», en un muy corto espacio de tiempo aparecen marcas físicas en el sujeto que nos llevan a interpretar que él –único participante en la acción–, se ve fatalmente sometido a un temeroso y apresurado envejecimiento. Si la acción se inicia como una especie de alegoría –el nacimiento del individuo y su integración en el mundo al que le tocó adaptarse–, rápidamente testimoniamos, tal como en «Lección de música» (Olgoso, 2007a: 31), un *accelerando ex abrupto* hacia la decadencia inevitable del yo, resultante en este caso de la llegada de esa máquina tecnológica –el tren– que le conduce irremediablemente a una violenta degradación de su estado físico, culminando con el abandono de sus pertenencias materiales y el simbólico tumbarse en la litera.<sup>6</sup> Este viaje, si no tuviera las referencias al estado físico y psicológico del sujeto –«joven y enérgico» y «colmado de expectativas»– lo podríamos interpretar como una especie de caricatura del mundo contemporáneo, donde nuestros quehaceres no nos permiten dar cuenta de que el tiempo fluye ininterrumpidamente. No obstante, esas mismas palabras vienen a evidenciar la frustración, la pérdida de objetivos y la desvinculación entre expectativas y éxitos, entre predisposiciones y sucesos, hecho que, como Sísifo, el protagonista, pese a la conciencia de ello, acaba por aceptar pasivamente, abandonándose a su destino y a su propia destrucción, porque sabe que nada puede hacer para modificar la situación. Desde este planteamiento, este viaje no es

6 Se entrevisté, en parte de los personajes que conforman las obras de Olgoso, una representación y función semejantes a las que Artaud designó cuando caracterizó los actores del Teatro de la Crueldad: «L'acteur est à la fois un élément de première importance, puisque c'est de l'efficacité de son jeu que dépend la réussite du spectacle, et une sorte d'élément passif et neutre, puisque toute initiative personnelle lui est rigoureusement refusée. C'est d'ailleurs un domaine où il n'est pas de règle précise; et entre l'acteur à qui on demande une simple qualité de sanglots, et celui qui doit prononcer un discours avec ses qualités de persuasion personnelles, il y a toute la marge qui sépare un homme d'un instrument» (Artaud, 1964: 150).

más que una frustrada expedición que se ve malograda por causas externas y cuyos efectos el ser humano no logra controlar.

En términos generales, lo que hallamos en textos de este calibre es más bien una visión caótica y desilusionada del cosmos, donde el esfuerzo del ser humano hacia el descubrimiento de la Verdad o la satisfacción de su curiosidad no se compensa al final. De ahí las atmósferas sonámbulas y oníricas que atisbamos en muchos de ellos, como ocurre en «Relámpagos», «Simunes del deseo» o «Una velada». De este modo, se encara la actuación humana desde una visión ridícula, donde se pone en escena el vivir sin un sentido explícito y equilibrado.

Por otra parte, esta constatación de que no somos más que cuerpos, materia que desde que se concibe va decayendo y descomponiéndose sin posibilidad de retorno, implica que el clímax de la narración no se ubique, por ejemplo, en finales abiertos o en la concreción de importantes proyectos personales –los que proclaman los *happy endings*–, sino que se halla en la propia muerte, acaecimiento que viene a aniquilar el valor de la vida humana y a destacar en los personajes su condición de títeres, de individuos atrapados y sonámbulos que sufren claudicación ante entidades superiores. Aunque las situaciones plasmadas asuman contornos que el lector sabe que no corresponden a órdenes y tiempos naturales y reales de las cosas, el recurso a la expresión de lo absurdo pone el énfasis en una manifestación del mundo desconcertado, caótico, que no da margen al Hombre de adaptarse ni de poder dar una vuelta de tuerca a los sucesos funestos. De este modo, podemos encontrar en Olgoso, sumada a la coexistencia de dos universos que se atan entre ellos –el mundo real y lo fantástico–, una absorción y apropiación de cuestiones que tanto importan y que siguen desasosegando al Hombre y que se moldean bajo esa línea de lo que se considera la esfera de lo absurdo.

### 3. LA SUCCIÓN, TRASPLANTACIÓN Y SUBVERSIÓN DEL IMAGINARIO REFERENCIAL AJENO O PREESTABLECIDO

Tal como viene siendo habitual en la narrativa microficcional contemporánea, también se atisba con alguna frecuencia en Ángel Olgoso el uso de protagonistas o *topos* conocidos del universo literario, cultural y de otros ámbitos ajenos –como, por ejemplo, de los cuentos de hadas, de leyendas, mitos, eventos históricos, representaciones del cosmos científico–, como personajes o entornos de las distintas tramas que componen *Los demonios del lugar*. Recordemos, según explicitó Ródenas de Moya (2007: 72), que el microrrelato, tal como «el cuento, al margen de sus dimensiones, se apropia de esos géneros

discursivos de la tradición, los reviste, adapta y mixtifica para someterlos a sus propios intereses significativos, a menudo con irreverencia e intención satírica, pero su proteísmo ni menoscaba ni deroga su condición narrativa. Si en un momento pensáramos que el aprovechamiento de algunos de estos materiales, externos al entorno empírico (como sucede con los cuentos de hadas), jamás se podrían vincular a nuestro cotidiano, etiquetándolos automáticamente como pertenecientes al ámbito de lo maravilloso, percibimos que eso no ocurre gracias a un proceso de trasplante y acomodación de esos elementos a nuestro mundo cotidiano. Porque, una vez más, lo fantástico no implica solamente una mirada más amplia sobre nuestra realidad sino el propio cuestionamiento de la existencia, de lo que consideramos como cierto. Desde este planteamiento, vamos a encontrar dentro de este género narrativo un prolífico recurso a elementos intertextuales e interdiscursivos, sea del mundo literario –sobre todo la manipulación de personajes– sea del mundo empírico, bajo procedimientos que implican no solamente su traslado a nuevos entornos, sino también su caricaturización y mutación hacia su propia deconstrucción referencial. Es desde aquí donde se intuye el carácter más subversivo de este género narrativo.

«El vaso» (Olgoso, 2007a: 13) constituye una de esas representaciones de cómo la literatura rabínica y la religión judaica, en su más profundo sentido místico y extraordinario, puede llegar a nosotros, hacer temblar nuestras convicciones sobre el conocimiento del mundo con la introducción de fenómenos imposibles de comprobación y, sin embargo, conservar el estrecho hilo con la noción de realidad cotidiana. La acción de este relato breve se encuentra condicionada por la oración subordinada temporal inicial: «Cuando el ángel Dumah se acerque a tu tumba, [...]» (Olgoso, 2007a: 13). A partir de aquí, se desarrollará una larga descripción de procedimientos y conjeturas que el tú narrativo llevará a cabo para justificar su derecho a descansar en paz cuando, después de muerto, le visite este ángel. Lo peculiar de este relato se ubica en la voz del narrador: un «nos» que personifica los demonios, los seres a los que el «tú» quiere evitar cruzarse y enfrentarse, puesto que el encuentro con ellos supondría la maldición y aniquilación total del alma del sujeto. Pese a que el entorno cultural representado no sea familiar para todo el público lector, el conjunto de supersticiones y las demás creencias que impregnan el texto conducen al cuestionamiento del orden preestablecido por una determinada cultura, no dejando de entreverse un propósito y una posición muy crítica con respecto a la postura prepotente que mucha gente adopta para disculpar sus actos y salvarse de cualquier culpabilidad.

Otro relato breve que hace guiño a un universo peculiar, en este caso meramente formal, es «Maleza» (Olgoso, 2007a: 181-182). Este texto recupera uno de los documentos más prosaicos del cotidiano, como es una denuncia contra tres niños, ejecutada por un ingeniero jefe. Si la solemnidad formal del texto, visible en el alto grado de codificación de la escritura, propone un alto grado de seriedad y formalidad en el contenido, vemos que claramente este último requisito se subvierte por el carácter absurdo de la queja: «Les fueron requisadas 40 cabezas de las cuales 28 no cumplían los términos reglamentarios de limpieza craneana, siendo todas ellas devueltas a las aguas por no encontrarse aún sus tejidos devorados totalmente por los peces ni consumidos por la putrefacción» (Olgoso, 2007a: 181). De este mismo modo, lo fantástico emerge a partir de un discurso que en su esencia no admite con facilidad la inclusión de lo insólito y extraño, y la transgresión de este mismo precepto acaba por generar un divorcio con la lógica que preside nuestro cotidiano.

Si en el microrrelato anterior partíamos de un modelo discursivo de uso cotidiano para sumergirlo en la ficción, sacaremos un ejemplo de cómo el proceso ubicado en el otro extremo también se puede llevar a cabo en los textos breves. «Cerco a la Bella Durmiente», microrrelato perteneciente a *La máquina de languidecer* (Olgoso, 2009: 99), representa un claro ejemplo de acercamiento del mundo de lo maravilloso a nuestra dimensión empírica. Bajo la seguridad de que el lector está familiarizado con la historia de la Bella Durmiente, la narración empieza cuando la historia original está en su apogeo y a punto de culminar: «El príncipe se inclina sobre el lecho adornado con flores y besa a la Bella Durmiente [...]». Lo que podría constituir un recuento de la historia –para modular, por ejemplo, el «vivieron felices y comieron perdices», estructura más que recurrente de los cuentos infantiles y de hadas, la vuelta de tuerca se ubica en la contradicción del efecto producido por el beso, demostrable en la oración que completa el sentido de la primera «[...] pero la princesa no se despierta» (Olgoso, 2009: 99). Esta actitud de rebeldía hacia un discurso normalizado delata una de las vertientes más prolíficas del microrrelato contemporáneo, que se alza en la subversión de textos y personajes canónicos, muchas veces con el intento de recuperar, sacar a la luz, espolear y satirizar las convenciones y recuperar, en un estilo posmoderno, a aquellos autores y textos que han sido representativos de una sociedad y de un modo de pensar característico de una época y de una cultura particulares. En este texto el carácter subversivo se encuentra no solamente en cambiar el rumbo final de la historia sino también en otorgarle un carácter lógico y racional, comprobable en las once posibilidades presentadas que pueden explicar un acaeci-

miento tan extraño como es el desacato a las propias convenciones de comportamiento de los personajes literarios. Puede, en este caso, que el elemento maravilloso no deje de existir, porque estamos remitiendo a personajes cuyo entorno automáticamente nos transporta a esa esfera; no obstante, tampoco nos podemos quedar en esa superficie, puesto que el tratamiento deconstructivista y claramente posmoderno del cuento de hadas en cuestión arroja estos mismos personajes a nuestra realidad y forma de percibir el mundo.

Como podemos ver, Ángel Olgoso emplea una serie de estrategias que, pese a su singularidad y distinción, recupera toda una nómina canónica asociada al género fantástico. En este libro no podemos disociar la eclosión de lo fantástico de lo abyecto y, sobre todo, de la idea de que todo a nuestro alrededor no posee contornos, dimensiones y estados físicos inmutables, suceso este que trae inestabilidad y vacilación a nuestra concepción de la realidad. Pese a todas estas dicotomías, a estas esferas de lo real y de lo fantástico, de lo imaginario y de lo abyecto, de lo siniestro y de la cotidianidad, la obra de Ángel Olgoso no pierde su unidad y su fuerza unívoca, propiciando la coexistencia de mundos que se confrontan y que antagónicamente se enlazan.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010): *El microrrelato español. Una estética de la elipsis*, Menoscuarto, Palencia.
- ARTAUD, Antoine (1976): *Le théâtre et son double*, Gallimard, París.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, núm. 80, pp. 391-403.
- CAMPRA, Rosalba (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica», en E. Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, Madrid, pp. 49-73.
- \_\_\_\_ (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 185-189.
- CAMUS, Albert (1985): *El mito de Sísifo*, Editorial Losada, Buenos Aires.
- CASAS, Ana (2008): «Lo fantástico en el microrrelato español (1980-2006)», en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Menoscuarto, Palencia, pp. 137-157.
- ESSLIN, Martin (1980): *The theatre of the Absurd*, Penguin in association with Eyre & Spottiswoode, Harmondsworth.
- FREUD, Sigmund (1997): *Das Unheimliche*, Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.), en *Obras Completas de Sigmund Freud*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- LAGMANOVICH, David (2006): *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia.
- OLGOSO, Ángel (2007a): *Los demonios del lugar*, Almuzara, Córdoba.

- \_\_\_\_ (2007b): *Astrolabio*, Cuadernos del Vigía, Granada.
- \_\_\_\_ (2009): *La máquina de languidecer*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROAS, David (2010): «Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato», en David Roas (ed.), *Poéticas del microrrelato*, Arco/Libros S.L., Madrid, pp. 9-42.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2007): «Consideraciones sobre la estética de lo mínimo», en Teresa Gómez Trueba (ed.), *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea*, Llibros del Peixe, Gijón, pp. 67-94.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, París.

LO FANTÁSTICO EN EL ÚLTIMO CINE ESPAÑOL:  
ADOPCIÓN, REINVENCIÓN Y FUSIÓN DEL GÉNERO  
A TRAVÉS DE *MEMORIAS DEL ÁNGEL CAÍDO*,  
*FUERA DEL CUERPO* Y *LA HORA FRÍA*

GONZALO GONZÁLEZ LAIZ  
Universidad de León  
gonzalonzalez@hotmail.com

Recibido: 01-07-2013  
Aceptado: 24-10-2013



RESUMEN

Desde mediados de los noventa del pasado siglo el cine español ha vuelto a retomar el género fantástico con nuevos nombres que se suman a lo que se dio en llamar «Edad de Oro». Bajo tres epígrafes no exhaustivos se pretende destacar los títulos y directores más conocidos y reivindicar apuestas injustamente olvidadas. De acuerdo con el bagaje cinéfilo y las diferentes inquietudes de los nuevos directores se presentan unas tendencias que hemos dado en llamar la adopción, reinvencción o fusión de las formas tradicionales del cine fantástico en el nuevo cine español.

PALABRAS CLAVE: Cine español contemporáneo, cine fantástico, títulos que reivindicar.

ABSTRACT

Since the mid-nineties of the last century the Spanish cinema has returned to the fantastic genre with new names to add to what came to be called «Golden Age». Under three non-exhaustive headings, the article attempts to highlight the better known titles and directors and revindicate unjustly forgotten wagers. According to the cinematic background and the different concerns of the new directors, we present trends that we term adoption, reinvention or merger of traditional forms of fantasy films in the new Spanish cinema.

KEYWORDS: Contemporary Spanish cinema, fantastic cinema, titles to claim.



## 1. HACIA UNA DEFINICIÓN DE «LO FANTÁSTICO»

El género fantástico es uno de los más «vivos» -aunque con límites más difusos- de la literatura y el cine. Difuso por lo esquivo de su definición, y «vivo», entendido en este contexto, en el sentido de recurrente a lo largo de los años, pero también como constantemente evolutivo dentro de la realidad en la que se practica.

Todorov apuntaba a lo fantástico como la incertidumbre entre la realidad y la fantasía, «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (1980: 18-19). Muñoz Rengel señala que lo fantástico «es ese género literario que incluye la irrupción de un fenómeno sobrenatural en un contexto realista, de una forma tal que transgrede y cuestiona las leyes del funcionamiento del mundo» (2010: 6-10). Así pues, la vitalidad evolutiva del género se debería al cambio que sufre el propio concepto de «sobrenatural» y «la transformación del paradigma de realidad» a lo largo de la historia.

Esos cambios en la realidad que nos rodea y la cada vez mayor sofisticación exigida en «lo fantástico» pueden hacernos llegar a pensar en la tradicional condescendencia existente hacia el género, si se considera injustamente como banal escapismo. Sin embargo, apunta José María Merino -en lo que suena casi como innecesaria excusa- que alejarse de las miradas convencionales a la realidad «no tiene por qué ser una forma de huida, sino todo lo contrario, una manera de descubrir en ella aspectos más significativos» (2004: 90). Lo fantástico no sería pues un medio de evasión para el lector (o no solo eso), sino un género que nos permitiría explorar el mundo o la condición del ser humano desde perspectivas diferentes. En definitiva, «lo fantástico es un camino perfecto para revelar tal extrañeza, para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito» (Roas, 2011a: 14).

Todas estas consideraciones que tratan de asir algo tan escurridizo como «lo fantástico» fueron hechas pensando en la literatura, si bien, como ha ocurrido en tantas ocasiones, la traslación de estos modelos al cine es tan adecuada como necesaria. Ahora bien, al empezar a delimitar «lo fantástico» cinematográfico, los límites del género se difuminan más si cabe y los fantasmas de la ciencia ficción o del terror aparecen para tomar posesión del alma del género sin posibilidad de exorcismo.

En mi estudio sobre *La Guerra de las Galaxias (Star Wars, George Lucas, 1977)*<sup>1</sup>, ya advertía de la confusión reinante, citando por ejemplo a Bassa y

---

1 González Laiz (2006: 81-82)

Freixas o a Sánchez Noriega. Si los primeros abogaban por definir la ciencia ficción como «una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía» (Bassa y Freixas, 1993: 31); el segundo hablaba directamente de cine fantástico como «aquél que se distancia del mundo experimentable para poner en pie otro con leyes propias. Las películas futuristas (cine de ciencia-ficción o "fantaciencia") pertenecen al fantástico por definición y son una especialización del mismo por el marco temporal de las historias» (Sánchez Noriega, 2002: 153). Si bien la primera definición entronca con las señaladas al comienzo de este texto y nos conduciría a cuestionar qué es «lo real» o cómo ha evolucionado esa «realidad», la segunda parece mezclar algo arbitrariamente: «lo fantástico» con «lo maravilloso» y con la ciencia ficción.<sup>2</sup>

En cuanto al terror, si bien Losilla, por ejemplo, admite que podría incluirse en el cine fantástico, defiende también «la existencia de un gran número de películas de terror que carecen de elementos fantásticos» y subraya «la necesidad de arrancar al cine de terror de los dominios del *fantastique* y otorgarle un estatuto privado, único, que no se vea obligado a compartir con ningún otro tipo de filmes» (1993: 42).

Vinculándolo también con el miedo o el terror, Pinel afirma que el desequilibrio de lo real propio de lo fantástico «genera la aparición de elementos extraños e inexplicables que provocan miedo en el seno de un universo creíble e identificable» (2009: 140). Así, «lo creíble y lo extraño» del fantástico dejarían a un lado lo maravilloso, lo legendario o la ciencia ficción.<sup>3</sup>

En relación precisamente con lo terrorífico dentro de lo fantástico, surgiría la recurrente y cambiante figura del monstruo, el cual «no solo sirve [...] para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos» (Roas, 2013: 8).

Tratando de resumir las posturas mencionadas (ciencia ficción, terror, monstruos), Galán Fajardo, en fin, concluiría que el género fantástico será aquel que tenga «como fundamento una serie de sucesos extraordinarios que el espectador debe admitir como ciertos en la ficción a pesar de no creer en

<sup>2</sup> Al respecto Roas y Casas (2008: 11-12) diferencian «lo fantástico» de «lo maravilloso» pues este último «siempre se ambienta en un espacio inventado –un universo paralelo– en el que cualquier fenómeno es posible [...] No interviene nuestra idea de realidad, por lo que no se plantea transgresión alguna de esta».

<sup>3</sup> Aunque en su «Filmografía esencial» del género, Pinel (2009: 144-145) incluya desde *La parada de los monstruos* (*Freaks*, 1932, Tod Browning) o *Psicosis* (*Psycho*, 1960, Alfred Hitchcock), con tenues vínculos con lo fantástico; hasta *Los monstruos invaden la tierra* (*Kaijû daisensô*, 1965, Ishirô Honda) o *eXistenZ* (*eXistenZ*, 1999, David Cronenberg), asociadas en mayor medida a la ciencia ficción.

ellos en su vida real, dando lugar a numerosas posibilidades: desde las más ancestrales mitologías, a los cuentos, las leyendas, la ciencia ficción, el terror»<sup>4</sup>.

Sirvan, pues, estas pinceladas para recordarnos la complejidad de un género que, más aún en los últimos tiempos, se ha mezclado, enriquecido y solapado con otros, en la hibridación genérica cinematográfica hoy predominante. Recordando, eso sí, que la pervivencia del fantástico está garantizada por la natural atracción morbosa y adrenalínica del ser humano hacia las rupturas de su realidad o los desequilibrios de su existencia, que en cada siglo (o cada década) serán diferentes.

## 2. «LO FANTÁSTICO» EN EL CINE ESPAÑOL

Para acercarnos a las formas de asumir «lo fantástico» en el cine español contemporáneo, conviene partir de un breve resumen histórico que nos permita contemplar con perspectiva la evolución y radical metamorfosis del género que se ha llevado a cabo en las últimas décadas.

Si ya antes hablábamos de cierta condescendencia crítica hacia el fantástico literario, lo mismo podría apuntarse del fantástico cinematográfico. Panadero (2013) recoge dos opiniones tan demoledoras como injustas, por su generalización, hacia la producción española de cine fantástico en los años setenta del pasado siglo. Mientras que Santos Fontela habla de «films con presupuestos grotescos y actores que no lo son menos», el catedrático Román Gubern sentencia: «Esta deleznable producción hispana no pasará jamás a la historia del cine, como no sea en una escueta nota a pie de página». Esta cierta hostilidad crítica hacia el cine de género, o hacia el fantástico en particular, poco a poco está siendo derrotada gracias a las nuevas voces cinematográficas y críticas, cuya filmografía y bibliografía suponen otra manera de interpretar o revisar la historia «oficial» o más ortodoxa de nuestro cine.

Sin ánimo de reivindicar en masa productos casi insalvables, conviene recordar que la historia del cine fantástico español, como veremos, nos ha dejado nombres y títulos tan importantes y notables, en cualquier época, que justifican nuestro acercamiento a ella.

Tal vez por el manido tópico del carácter realista hispano, recogido incluso por Lovecraft: «en las razas latinas encontramos un matiz de racionalidad que le quita a las supersticiones –aun a las más extrañas– mucho del encanto tan característico de las leyendas nacidas en los bosques y los hielos

---

4 En [www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/LOS%20INICIOS%20DEL%20FANTASTICO.htm](http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/LOS%20INICIOS%20DEL%20FANTASTICO.htm) (2013). En la misma línea, Rodríguez de Fonseca en [www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico\\_espana.doc.doc](http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico_espana.doc.doc) (2013)

del Norte» (1927: 12)<sup>5</sup>; son pocos los autores y obras que podríamos catalogar en el género antes de la década de los sesenta del pasado siglo, si bien, en los años siguientes, numerosos autores se encargarán de llevar la contraria a Lovecraft.

Segundo de Chomón experimenta en el cine mudo con trucos de cámara (*El Hotel Eléctrico*, 1906), Manuel Noriega imagina el futuro con Madrid como gran ciudad y un Manzanares navegable (*Madrid en el año 2000*, 1925) y, ¿acaso no podría decirse que la vanguardia es un ejemplo de fantasía y Luis Buñuel su nombre cinematográfico imprescindible?<sup>6</sup> En cualquier caso, estos nombres y títulos no crean escuela y se quedan en anécdotas no ya de un género, sino de una cinematografía todavía balbuceante.

Tras la Guerra Civil, «lo fantástico» apenas se va a deslizar en algunas obras de forma más bien sutil y casi siempre irónica, iniciando así una sociedad (humor-fantasía) que tantos resultados dará en nuestro cine. *La torre de los siete jorobados* (1944) de Edgar Neville supone un acercamiento al expresionismo alemán, si bien mezclando una óptica paródica con el folletín. *Canción de medianoche* (1947) de Antonio de Lara, de ambigüedad onírica; o *Angustia* (1947) y *El Cebo* (1958) de José Antonio Nieves Conde y Ladislao Vajda respectivamente, las cuales anticipan el cine de asesinos psicópatas, serían otras islas a reivindicar del panorama cinematográfico de los cuarenta y cincuenta.

Será en los años sesenta cuando la censura se relaje un tanto y cuando las Nuevas Normas para el Desarrollo de la Cinematografía propicien las coproducciones y la vuelta al cine de género, el momento adecuado para el inicio de la «Edad de Oro» del cine fantástico español.<sup>7</sup> Aguilar (1999: 23-41) señala cuatro etapas en el cine fantástico y de terror español hasta 1975. Una primera etapa «de insinuación» iría de 1961 a 1967 y, en ella, la figura de Jesús Franco con su *Gritos en la noche* (1961), sería la figura más importante y que más ha dado que hablar por su trayectoria.<sup>8</sup>

Franco aglutina algunas de las características que serán comunes a muchos de los cineastas que cultiven el fantástico o el terror en España en los siguientes veinte años: cinefilia, poco presupuesto, onirismo, sensualidad, gusto por lo macabro, repetición de personajes, actores, argumentos o recur-

5 Si bien tomo la cita de otra edición, esta es recogida por Panadero (2013).

6 Ángel Sala, director del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, afirma que: «la gran ocultación por parte de la historiografía del cine español es Buñuel. Para mí es el gran autor del cine fantástico español y casi toda su filmografía se pueden (*sic*) inscribir en el género». Entrevista en *Diario de Noticias de Navarra*, 25 de febrero de 2010.

7 Nombre decididamente optimista aunque práctico que, por ejemplo, Pulido reduce a solo nueve años (2012).

8 Para intentar conocer mejor tan compleja figura: Aguilar, 2011.

sos formales... Aunque todo lo citado no sean virtudes y, como es habitual, el éxito generara una ingente proliferación de productos de muy dudosa calidad, hay que reconocer a Franco su capacidad para la creación de una mitología propia sobre la que crear variaciones de forma industrial (el doctor Orloff de *Gritos en la noche*, por ejemplo, volverá en *El secreto del Dr. Orloff* (1964) o *Miss Muerte* (1966), siendo otro personaje).

En la etapa de 1968 a 1970, el cine de terror y fantástico conocerá el éxito en España y, dado su escaso presupuesto, productores españoles asociados con italianos, franceses, alemanes o ingleses encontrarán un filón en este género. Como nota característica de estas producciones hay que destacar que el exotismo europeísta será esencial y se intentará ocultar el origen español de muchos de estos títulos, tanto en la ambientación como en los personajes y actores, para fusionarse plenamente con el entonces ya vigente Euro-horror. Además, se producirá una transición desde el anterior homenaje al expresionismo con ecos todavía del cine policiaco, al intento de versionar el monstruo gótico de la Universal de los años treinta, viaje ya iniciado por la británica Hammer en los años cincuenta.<sup>9</sup>

Destacamos entonces a Paul Naschy (en realidad, Jacinto Molina) quien, junto a Franco, será el otro icono del fantástico de esta época gracias a su polifacética personalidad.<sup>10</sup> Naschy creará también otra mitología en torno al licántropo Waldemar Daninsky en *La marca del hombre lobo* (Enrique L. Eguiluz, 1968), *La noche de Walpurgis* (León Klimovsky, 1971) y varios títulos más. Nombres como Narciso Ibáñez Serrador (*La Residencia*, 1969) o Pedro Olea (*El bosque del lobo*, 1970) tratarán de aportar una óptica original y diferente con audacia y fortuna.

Será entre el año 1971 y 1973 cuando Aguilar hable del boom del cine fantástico español.<sup>11</sup> En estos años Franco y Naschy prosiguen con vampiros, criaturas, momias y licántropos en producciones de desigual éxito con aumento de lo escabroso, lo sangriento y lo sexual. En 1972 Amando de Ossorio crea *La noche del terror ciego*, en la que la amenaza no será otra que caballeros templarios que vuelven desde sus tumbas y que tendrá un gran éxito (más incluso en Alemania), llegando a añadir tres secuelas más.

9 El Euro-horror sería un fenómeno semejante al español pero a nivel continental iniciado en el contexto de posguerra mundial de los años cincuenta. Al respecto: Tohill y Tombs (1994).

10 Sus *Memorias de un hombre lobo* (1997), en este caso, nos sirven para deducir datos de su personalidad, pues en ellas no solo arremete contra las críticas negativas, sino que se compara con Lon Chaney.

11 Esa «Edad de Oro» abarca diferentes años. De Felipe y Gómez (2010), por ejemplo, hablan de 1965-1975 y Pulido (2012) afina más: 1967-1976.

Siguiendo lo que ya era una moda o tendencia en toda regla, autores como Juan Antonio Bardem, Pere Portabella, Vicente Aranda o Gonzalo Suárez se acercan al género fantástico o terrorífico en estos años. ¿Acaso *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) no habría sido diferente si no hubiera nacido en este ambiente?

Sin embargo, la saturación acabó con el éxito y de 1974 a 1976 se suele fijar el fin de esta época dorada. El cambio político y el cambio en el público, que ya podía ver explícitamente lo que antes se sugería, hizo que el número de películas de género se redujera considerablemente y su éxito en la taquilla también.<sup>12</sup> Tal vez, como digno colofón de esta era habría que citar *¿Quién puede matar a un niño?* (1976), el por desgracia último e interesante trabajo para el cine de Ibáñez Serrador.

Precisamente el caso de este último es bien significativo de lo que ocurrirá con el género fantástico en los ochenta. De ser un director vinculado al suspense y terror en cine y televisión (recordemos sus *Historias para no dormir* u otras películas para televisión de los sesenta y setenta), Serrador terminará para siempre vinculado al entretenimiento televisivo en raciones semanales. ¿Pérdida de interés personal o algo más? Está claro que sus propuestas televisivas de misterio no encontraron continuidad y, si nos fijamos en las inversiones de Televisión Española en los años ochenta, descubriremos que predominan las series del realismo o naturalismo español. De esta manera, llegaríamos a los efectos de la ley Miró, llamada así por la nueva Directora General de Cinematografía.<sup>13</sup> La defensa del cine «de calidad» y un cambio en el sistema de subvenciones provocó la casi desaparición del cine de género. La nueva tendencia de los «autores» se centraba en la actualidad urbana y política, y los productores ya no podían arriesgar su dinero en películas «menores». El cine español redujo su producción a la mitad y, si Serrador se refugió en la televisión, Jesús Franco, por ejemplo, paseó por el cine X.

Caso curioso sería el de Juan Piquer Simón, quien todavía reivindica con nostalgia el cine de aventuras con *Viaje al centro de la Tierra* (1977), *Supersonic Man* (1979) o *Misterio en la isla de los monstruos* (1981), aunque su éxito dura poco, pues sus pobres producciones, aunque ingenuas y populares, no podrán competir con el cine norteamericano de los ochenta y noventa. Era preciso un cambio de política en las productoras, pero también generacional en los creadores. Así fue.

12 Al respecto, G. Romero (2002: 135-136)

13 Sus características con cifras y datos anuales en Rimbau (1995: 400-405)

### 3. EL NUEVO FANTÁSTICO ESPAÑOL

Martínez Rodríguez (2002) apunta a diversos factores que servirían para explicar el nuevo contexto en el que va a resurgir el género en los años noventa: la integración de nuevos directores jóvenes nacidos y crecidos ya con la televisión y el vídeo, la caída de los prejuicios existentes hacia el cine español de género surgidos en la década anterior, mejora de la situación económica en el cine gracias a la «ayuda» de las televisiones, el desarrollo técnico que mejora el acabado de las películas...<sup>14</sup>

Resumiendo, entre algunas de las características del nuevo cine fantástico que indica Martínez Rodríguez podríamos citar: ubicación de la narración en espacios reconocibles y cercanos (ya no se esconderá la «españolidad»); las películas huirán de la autoparodia (la *monstruocultura* había pasado por el grupo infantil Regaliz, por Martes y 13 y, ya en los noventa, todavía por Chiquito de la Calzada); conexiones con géneros como el costumbrismo nacional o la comedia autóctona; ausencia de connotaciones sexuales o eróticas ajenas a la narración (las cuales saturaron el género en los setenta y ochenta); renovación generacional de los directores tradicionales del género (Franco y Naschy siguen rodando en los noventa, pero su «estilo» y su momento ha pasado); positiva proyección internacional (que también se daba anteriormente en la «Edad de Oro», pero que ahora también recibirá el aplauso crítico, además del del público).

En definitiva, los últimos veinte años han hecho renacer en España un género que parecía condenado a no resucitar nunca. Si bien las propuestas son muy diferentes y diversas, su vinculación al fantástico como forma de mostrar una realidad diferente o de sacar a la luz elementos disruptivos de nuestra realidad hace que podamos aglutinar decenas de títulos bajo unas mismas etiquetas. Sin ánimos reduccionistas y a pesar de la imposibilidad de catalogar toda la producción del nuevo fantástico español, sí podemos encontrar, de acuerdo con el bagaje cinéfilo y las diferentes inquietudes de los nuevos directores, unas tendencias que hemos dado en llamar la adopción, reinención o fusión de las formas tradicionales del cine fantástico en el nuevo cine español. Ejemplificaremos, siquiera brevemente, con algunos títulos paradigmáticos, lo que queremos decir.

---

14 Sobre el cambio generacional, en la política y en la industria, ver también Benavent (2000: 11-19)

### 3.1 Adopción

Es evidente que ya en la «Edad de Oro» del fantástico en España se partió de asumir las constantes históricas servidas por el cine expresionista alemán, el cine de monstruos de la Universal de los años treinta o la actualización de los mismos hecha por la Hammer en los cincuenta. Esa suerte de homenajes, citas o parodias hicieron surgir, como hemos visto, a nuestros propios monstruos (Orlof, Daninsky, los Templarios), que suponían una consciente aceptación de la cultura cinematográfica anterior, envueltos en obligados ambientes europeos, góticos, sombríos y otras consabidas constantes.

Pues bien, aunque a partir de los noventa no será fácil encontrarnos con productos semejantes a los de la «Edad de Oro» (solo por las diferencias técnicas y económicas, el acabado formal ya será en casi todos los casos incomparable), sí que vamos a encontrarnos con nuevos directores o productores que, enamorados también del cine fantástico clásico, querrán rendir su particular homenaje al mismo sin ocultar las características formales o la ambientación más vinculada a aquel cine. Lázaro-Reboll (2008) hablará de esta transnacionalidad del nuevo cine de terror español como un rasgo capital de su razón de ser, el cual no deja de ser ambiguo pues, apunta Sánchez Trigos (2013: 22), estos cineastas se encontrarán entre la deuda con su propia tradición cultural y la relación (¿dependencia?) con el mercado internacional.

*Los Otros* (2001) supuso un espectacular éxito de taquilla y la consagración internacional del chileno Alejandro Amenábar. Rodada en inglés con actores no españoles y de ambientación claramente británica, la película no oculta su deuda con clásicos del cine como *Suspense* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), *La casa encantada* (*The Haunting*, Robert Wise, 1963) o *El Resplandor* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980).<sup>15</sup> No entraremos a valorar sus aportaciones o sus pretensiones, pero es evidente que *Los Otros* no hace más que continuar una larga tradición, asumiendo casi sin reinterpretación o enriquecimiento alguno, historias, motivos y elementos ya vistos.

Si todavía pudiéramos pensar en *Los Otros* como película «extranjera» (producida por Tom Cruise, interpretada por Nicole Kidman, rodada en inglés... ¿trataba de ocultar su españolidad como hacían Jess Franco o Paul Naschy treinta años antes?), en relación con *El Orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007) ya no hay ninguna duda. Belén Rueda da vida a Laura, quien trata de reabrir un siniestro orfanato con más sombras que luces y, por supuesto, con amenazadores sótanos secretos. De nuevo, constantes genéricas como niños

<sup>15</sup> Resulta significativo al respecto: Ellayah (2011)

misteriosos, madres amenazadas, mansiones con fatal pasado o giros de la trama cercanos a trucos de guion, nos revelan la cinefilia del director, el cual asume y adopta el cine de fantasmas clásico o de casas encantadas de ambientación gótica.

En 2009 aparecería *No-Do* (Elio Quiroga) con puntos en común con *Los Otros* o *El Orfanato*, aunque con interesantes diferencias. Aun asumiendo la tradición de película de fantasmas en casa encantada, la película de Quiroga está inserta en una filmografía tan peculiar que merece, como veremos, un epígrafe aparte.

Por citar un importante hito en el cine español de los últimos años, la creación de una nueva productora dedicada al fantástico en Barcelona podía parecer una verdadera carta de presentación para una nueva época dorada del género. La *Fantastic Factory* nació como subdivisión de *Filmmax* en 2001, pero las esperanzas de los aficionados pronto se vieron defraudadas. Reciclando a Brian Yuzna desde la serie Z (*La novia de Re-Animator*, *Bride of Re-Animator*, 1989, por ejemplo), la *Fantastic* pretendió exportar cine fantástico español con películas rodadas en inglés, aunque, eso sí, dando oportunidades a nuevos talentos. Paco Plaza (*Romasanta*, 2004) y Jaume Balagueró (*Darkness*, 2002) rodarían las aportaciones más destacadas de una productora que llegaría a los nueve títulos hasta su desaparición en 2007. *Hombres lobo*, *mad doctors* y hasta arañas mutantes aparecerían en los títulos de la *Fantastic Factory*, revelando de nuevo su deuda con la historia del fantástico más tradicional.

Por añadir otros dos ejemplos tan insólitos como peculiares a esta nómina podríamos citar *Gritos en el pasillo* (Juan José Ramírez Mascaró, 2006) y *Planeta 51* (Jorge Blanco, Javier Abad, Marcos Martínez, 2009). El primero nos sumerge en un sanatorio mental donde nada es lo que parece y las sombras esconden el terrible pasado inmediato. Con ecos de Poe y estética expresionista, la película está «interpretada» por cacahuetes pintados (Maní-comio) y, aunque no exenta de humor, no cae en la parodia. Por supuesto las constantes genéricas y homenajes cinéfilos están presentes desde el título hasta el mismo final. Mucho más irónica resulta la exitosa película de animación *Planeta 51*, en la que un astronauta (norteamericano, eso sí) recalca en un planeta en el que descubre que el alienígena es él. Numerosos guiños al cine fantástico y de ciencia ficción de los cincuenta y sesenta completan una entretenida apuesta coproducida con diferentes capitales y cuya españolidad, de nuevo, queda diluida.

De entre toda esta tendencia de reivindicación, adopción o puesta al día de las constantes clásicas del género, nos gustaría rescatar del olvido *Me-*

*memorias del ángel caído* (1997). Dirigida por David Alonso y Fernando Cámara (quienes no llegaban a los treinta años, y además coescribieron el guion), la película tiene un reparto notable: Santiago Ramos, José Luis López Vázquez, Héctor Alterio, Emilio Gutiérrez Caba, Asunción Balaguer, Juan Echanove o Tristán Ulloa.

El propio Fernando Cámara explica significativamente de forma romántica:

Fue mi primera película. Y la última de un particular estilo de terror, anclado en los setenta. Un híbrido entre ese cine de ayer y el inminente renacimiento del género al borde del 2000. Fue una de las últimas películas montadas en moviola y, a la vez, una de las primeras en incorporar efectos digitales. Una de las últimas en vender nuestra identidad, a pesar del tema, y una de las primeras en buscar una particular renovación, a pesar de sus añejos referentes. Un cúmulo de contrastes propios de un moderno fabulador con viejos intereses.<sup>16</sup>

La cita es de 2010 y Cámara había pasado por varias decepciones profesionales que le habían llevado a refugiarse en la televisión, por lo que podemos pensar en cierta nostalgia embellecedora del pasado. Sin embargo, la descripción es bastante precisa. La sensación de película de otro tiempo permanece y el carácter de obra bisagra (¡entre milenios!) que parece darle uno de sus autores la convierte, aún más, en insólita.<sup>17</sup>

El argumento suele contarse, veremos por qué, sin incluir el prólogo ni el epílogo. En una iglesia madrileña los fieles que acuden a comulgar mueren en el acto. Mientras la policía inicia la investigación, los sacerdotes que viven en la parroquia reaccionan de forma diferente: Vicente (Gutiérrez Caba) habla de milagro, Julio (Alterio) se muestra más reticente, mientras que Francisco (Ramos), el verdadero protagonista, vive una crisis de fe y un estado depresivo que le sumergen en una serie de visiones terroríficas. Los fallecidos «resucitan» tres días después y la policía (Echanove) revela que habían sido envenenados por una droga. La violenta muerte de un niño termina por sacar a la luz una antigua profecía milenarista que pretendía crear un nuevo cristianismo y cuyo peligroso cabecilla está más cerca de lo que parecía.

Los vínculos con el cine fantástico clásico serían, en esta ocasión, los relacionados con el subgénero religioso o demoníaco, cuyo referente más conocido sería *El Exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973). Precisamente

<sup>16</sup> En su web <http://www.fernandocamara.com/2010/08/memorias-del-angel-caido.html>

<sup>17</sup> Extraña, inusual, desconcertante y hasta marciana, fueron algunos de los adjetivos usados por *El País* en una crítica de su primer pase televisivo (Luis Martínez, 9 diciembre 1998).

si una de las mayores virtudes de la obra de Friedkin es su verosimilitud<sup>18</sup>, *Memorias de un ángel caído* nos introduce en la cotidianidad de una parroquia madrileña de barrio en la que todo resulta cercano, menos los sucesos que van a violentar a los sacerdotes. Tal vez por falta de presupuesto, que en este caso no fue un problema sino una virtud, el rodaje en parroquias reales, en la comisaría de Chamartín o en una clínica madrileña transmite la sensación buscada de proximidad y simpatía hacia los protagonistas, lejos de fríos decorados tal vez más espectaculares pero también más desalmados. Una de las virtudes del nuevo fantástico, como ya hemos señalado, es precisamente el no ocultar la españolidad de la historia sino, más bien al contrario, subrayarla para aumentar la cercanía con el espectador. Tal vez adelantada a su tiempo, hoy, ya sin ningún resquemor o prejuicio contra el fantástico o el terror español, se rescata *Memorias de un ángel caído* como película de culto.

Sobre los personajes de la película no hace falta valorar la contrastada trayectoria de los nombres del reparto, aunque precisamente el hecho de ser actores tan conocidos y, algunos, vinculados a otros géneros, perjudica ligeramente el hecho de verles en papeles tan sobrios (parecemos esperar el enésimo chiste de Echanove aunque, por fortuna, no aparece). Es el protagonista, Santiago Ramos, quien tal vez salga peor parado por la complejidad de su creación. Francisco es un cura deprimido y en crisis espiritual que nos recuerda al célebre padre Damian Karras de la obra de Friedkin (aunque aquí no aparezca, también la madre de Francisco es citada en varias ocasiones sugiriendo una relación no explicada). Su inmersión en pesadillas o su particular descenso infernal a un barrio de la droga marginal, más que desarrollar al personaje parecen dejarle en estado de shock, aunque su carácter circunspecto no deja de justificar su comportamiento o la sobriedad de su interpretación.

Precisamente esa es otra de las grandes virtudes de la película de Cámara y Alonso. La seriedad con que la historia es desarrollada y el tono de las interpretaciones no permite, a pesar de lo delicado del asunto, que se deslice ni una sola ironía o asomo de parodia. Más bien al contrario y, como estamos señalando, los hechos luctuosos son tales que ningún personaje parece servir de contrapunto cómico: hasta el televisivo jesuita parapsicólogo (Luis Perezagua) que se presenta de forma algo extravagante termina introduciendo la posibilidad de que Francisco tenga un aura especial capaz de generar cualquier fenómeno. Podríamos apuntar también la (casi sorprendente) ausencia de críticas o ironías a costa de la iglesia o de los sacerdotes, quienes se presentan

---

18 Podemos recordar que la novela original de William Peter Blatty se inspiraba en un exorcismo real. De nuevo lo «fantástico» no sería «fantasía», sino lo que se sale de lo cotidiano.

como personas normales y no como símbolos ejemplares representados habitualmente en el último cine español de forma tópica y maniquea. También en esto es diferente la película de Alonso y Cámara.

Respecto a la puesta en escena del guion hay que destacar también este primer trabajo conjunto de los dos directores. De acuerdo con el tema y la sobriedad estética del conjunto no hay extravagancias técnicas ni espectaculares efectos asociados tradicionalmente al género, tal vez de nuevo, gracias a las limitaciones del presupuesto. Sí podemos mencionar escenas como la del diagnóstico de Francisco por parte del parapsicólogo, en la que la cámara gira alrededor del protagonista mientras oímos hablar a varios personajes a la vez, subrayando así la confusión interna y el torbellino en el que se encuentra. Igualmente, resulta llamativa la escena de la muerte del joven en la iglesia al caerle un ángel de piedra encima. Lo imprevisto de la acción (sin el manido lugar común del golpe musical) culmina con un plano de grúa que se eleva al cielo de la iglesia y gira sobre su eje para mostrar el desgarramiento y el dolor de Francisco, a quien, de forma sugerente, terminamos viendo en posición invertida y ¿con los brazos en cruz? Más obvio resulta el plano metáfora de la madre abrazando a su hijo drogadicto en forma de Piedad que solo sirve para aumentar la iconografía religiosa de la película. Algo que vuelve a repetirse, en este caso de forma más justificada, como colofón de la trama criminal en el desenlace de la historia (la muerte literalmente en la cruz o el disparo en la mano en forma de estigma, por ejemplo).

Decíamos anteriormente que es curioso cómo en el resumen del argumento de la película se suele prescindir del prólogo y, por descontado, del epílogo. La película no comienza con la muerte de los comulgantes (ello ocurre como primer nudo de la trama entre los quince y los veinte minutos), sino que se inicia con un inquietante prólogo en el que verdaderamente se produce un milagro en la iglesia. En medio de un bautizo una luz desciende desde la cúpula y congela el agua bautismal y los biberones presentes en la iglesia. Julio suspende la ceremonia, pero la expectación aumenta y hace que al día siguiente más gente acuda a comulgar...

Esta importante escena no encuentra resolución en la trama conspirativa de comuniones envenenadas o sectas demoníacas por lo que, dentro del ambiente misterioso y ambiguo de la historia, el espectador no puede relajarse al descubrir al asesino intrigante al final de la película, sino que debe esperar al epílogo para saber qué fue lo que ocurrió al comienzo de la misma. Pues bien, cuando Francisco y Vicente están celebrando una misa, la luz vuelve a bañar la iglesia y recorren el pasillo para salir afuera: Vicente, con cara espe-

ranzada y Francisco, como de costumbre, serio. Al abrir la puerta e iluminada su cara por una luz blanca, en off, oímos a Francisco decir: «Año Cero. Día Cero. Ahora» y la cámara funde a blanco. Ese final metafísico y trascendental parece efectivamente anunciar el nuevo milenio y la nueva era de la iglesia.

La película funciona igual de bien sin el prólogo y, tal vez por ello, suele ser suprimido de las sinopsis. Sin embargo, nos gustaría rescatar su doble valor. Por un lado, el apocalíptico final nos recuerda que estamos ante una película de género fantástico tradicional que no se resolvería con la trama más policiaca, sino que lo inasible de lo siniestro o de lo desconocido seguirá con nosotros, incluso en el nuevo milenio que estaba a punto de comenzar.

Precisamente, ese sería el otro valor del epílogo de *Memorias de un ángel caído*. Año Cero, día cero, ahora, de forma inconsciente pero certera parece anunciarnos también el comienzo de otra cosa. La nueva era del fantástico español que cerraba el siglo XX con una película de constitución clásica para dar la bienvenida a Amenábar, Bayona, Vigalondo, Fresnadillo, etc.

### 3.2. *Reinvención*

Todos los críticos coinciden en apuntar dos nombres clave como iniciadores del nuevo cine fantástico español en los años noventa: Álex de la Iglesia y Alejandro Amenábar. Con ellos, cineastas cinéfilos crecidos y educados en la era de la televisión y el vídeo, se iniciaba una tendencia que no solo iba a recuperar las claves del género fantástico más tradicional (ya nos referimos a *Los Otros*), sino que en ella la creatividad y la originalidad iban a primar sobre el homenaje. Veladas referencias a los estereotipos más comunes, pero, ahora ya y en mayor medida, predominio de la personalidad, conciencia de originalidad y reinvención de un género condenado a evolucionar a nivel mundial y por tanto también a nivel de la cinematografía española.

Tras la más cercana a la fantasía espacial *Acción Mutante* (1993), *El día de la Bestia* (1995) supuso la consagración de Álex de la Iglesia en el cine español tanto a nivel crítico como de público y el punto de inicio del nuevo fantástico.<sup>19</sup> Los ecos del cine demoníaco y apocalíptico se ven sobrepasados con creces en la película por el insólito trío protagonista: un cura vasco (Álex Angulo), un presentador de televisión (Armando de Razza) y un aficionado al heavy (Santiago Segura); y por la sobresaliente ambientación de un Madrid navideño convertido en otro personaje más. El esperpento nacional choca cómicamente con la venida del Anticristo y reinterpreta nuestra realidad con

---

19 Véanse Martínez Rodríguez (2002) o Lardín (2002), por ejemplo.

ironía.<sup>20</sup> Con una puesta en escena que bebía del cómic, la publicidad o la televisión, Álex de la Iglesia abrió la puerta (y las taquillas) a un nuevo cine de género que ya no se avergonzaba de ser español, sino que incluso se atrevía a presumir de serlo.

Solo un par de años después de *El día de la Bestia*, el todavía veinteañero Alejandro Amenábar, que ya había sorprendido con su debut en *Tesis* (1996), se pasaba al fantástico con *Abre los ojos* (1997). Aunque con vínculos con la ciencia ficción, las referencias al mundo de los sueños, a Alfred Hitchcock o a los desfigurados monstruos de la Universal hacen que la película limite también con el fantástico. *Abre los ojos* asume estas influencias y, más que mimetizarlas, prefiere integrarlas en un frío Madrid cercano al futuro aunque todavía reconocible. La abrumadora originalidad de la historia sobresale de nuevo como lo más destacable en un director que prometía entonces abrir nuevos caminos al fantástico. Curiosamente y tras *Los Otros*, su trayectoria ha seguido otros inesperados derroteros.

Con menos carisma publicitario que los dos citados, habría que apuntar al menos otros tres nombres que en los últimos años han apostado por un fantástico vinculado a la tradición, pero con ganas de reinventarlo desde ópticas diferentes.

Jaume Balagueró empezó su particular viaje por el fantástico con *Los sin nombre* (1999), la cual aportaba a las películas de sectas demoníacas en busca del mal y con tintes apocalípticos, frente a la ironía de otras apuestas o el envoltorio con caras guapas, una atmósfera inquietante y una sobriedad y seriedad incomprendidas en su momento. A pesar de ello, Balagueró persistió en su apuesta adulta con *Darkness* (2002) y *Frágiles* (2005), cercanas ambas al cine de casas o lugares encantados y con más vínculos con esa «adopción» de la que hablábamos en el epígrafe anterior. Con *[REC]* (2007) y *[REC]2* (2009), Balagueró se sumerge en el cine de zombis en su vertiente de seres infectados y no vueltos desde la tumba.<sup>21</sup> Aunque ya con guiños al gore, la técnica del falso reportaje y el inesperado final demoníaco, convierten a *[REC]* en una apuesta diferente dentro de las convenciones de un subgénero renacido en este siglo XXI.

Al hilo del renacer zombi, debemos citar también a Juan Carlos Fresnadillo. Tras su irónico y hitchcockiano corto *Esposados* (1996), que fuera no-

20 Sobre la tradición esperpéntica española en *El día de la Bestia*: Chambolle (2011)

21 Boluk y Lenz (2008: 3) estructuran el género zombi cinematográfico en tres etapas: la primera, hasta *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968); la segunda, hasta nuestros días, con un zombi contagioso y carnívoro; y, una tercera, que haría referencia al zombi infectado, convertido en salvaje y voraz.

minado al Oscar, Fresnadillo tuvo que esperar varios años para dirigir su primer y notable largometraje. *Intacto* (2001) no pudo competir en taquilla con *Los Otros*, pero es una apuesta mucho más original e interesante que aquella. Al sobrevivir intacto a un terrible accidente de avión, Tomás (Leonardo Sbaraglia) es enredado por el misterioso Federico (Eusebio Poncela) en un extraño mundo de apostadores que «se quitan» la suerte solo con tocarse. Lejos de la ironía o el humor, y hasta con la presencia de un torero como castizo símbolo de buena fortuna, la película conduce a un clímax final con Samuel (Max von Sydow), un superviviente de un campo de concentración. Sin concesiones gratuitas al público y sin ningún complejo, Fresnadillo construye una película con raíces en el fantástico, pero sin vinculación ya con los temas tradicionales del género. Unos años más tarde, Fresnadillo fue convencido por Danny Boyle para rodar *28 semanas después* (*28 Weeks Later*, 2007), secuela de su *28 días después* (*28 Days Later*, 2002), en la línea de infectados zombis a la carrera y sin mucha capacidad de innovación, salvo, tal vez, los brillantes primeros minutos.

Curiosamente, Nacho Vigalondo también se dio a conocer con un cómico corto nominado al Oscar: *7:35 de la mañana* (2003). Su debut en cine con *Los cronocrímenes* (2007) nos introduce en una pesadilla, mezcla de fantástico y ciencia ficción, con el complejo tema de los viajes en el tiempo de por medio. Lo reducido del presupuesto no impide que la puesta en escena sea muy atractiva (máquina del tiempo incluida) y que el protagonista (gran Karra Elejalde) logre transmitir perfectamente su angustia al espectador. Lo insólito de la propuesta para el cine español y su complejo guion,<sup>22</sup> convirtió a *Los cronocrímenes* en película de culto. De nuevo la valentía, la personalidad y lo singular primaron a la hora de rodar fantástico en España.

Pero en esta tendencia más renovadora, y obviando los nombres citados más o menos consagrados, hay que volver a reivindicar una isla olvidada. *Fuera del cuerpo* (2004) supuso el insólito debut del valenciano Vicente Peñarrocha. Gustavo Salmerón, Goya Toledo y José Coronado son el trío protagonista de una película difícil de clasificar.

Decía el director en una entrevista: «me planteé que para una primera película, debía hacer una historia de alguna forma sorprendente, pero no complicada de rodar. Sin embargo, ha sido un trabajo de cierta envergadura; hemos rodado las dos realidades que están en la película de forma distinta, con diferente planteamiento fotográfico, y en postproducción también han te-

---

22 La edición en deuvédé incluyó un montaje lineal de la película.

nido dos tratamientos diferentes». <sup>23</sup> La audacia de Peñarrocha, por tanto, parte de su limitado presupuesto, pero evita embarcarse en la consabida comedia romántica o de enredo para elaborar un guion original lleno de sorpresas y que además le permitía experimentar con la fotografía y la técnica: el sueño de un debutante con pretensiones.

La historia se suele relacionar con *El Show de Truman* (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998), aunque la comparación no es del todo adecuada. Bruno (Salmerón) es un guardia civil cocainómano con problemas económicos y en su matrimonio, que descubre por casualidad un pasadizo a un mundo paralelo en el que él mismo es un actor llamado Álex que está interpretando su propia vida en su última película. Intentando aprovecharse de la situación para conseguir dinero, Bruno se dirigirá al guionista y director (Coronado), su amigo escultor en la vida ¿real?, y entablará una relación con la inexperta actriz (Toledo), quien es su esposa en la otra realidad. A diferencia de la película de Weir, no se trata de ser el protagonista de un show o película y descubrirlo al final, sino del unamuniano tema de descubrir, desde el principio, que nuestra vida está siendo escrita por alguien (o Alguien) y que podemos hablar con él.

El tema del doble o la creación de universos paralelos (multiversos) son precisamente temas habituales de la última narrativa fantástica española (Muñoz Rengel, 2010). Si bien el doble más tradicional revelaba aspectos desconocidos de nuestra personalidad, la nueva tendencia apunta a satisfacer el «apetito fáustico» (Rivera, 2004) en literatura y cine, desde *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945) hasta *Desafío Total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990), mostrando vidas paralelas que completan los vacíos de nuestras decisiones vitales. Bruno ha fracasado laboral y sentimentalmente como guardia civil, ¿será Álex su triunfal reverso? Precisamente hablando de esa tendencia literaria, Roas parece describir la película: «En muchas ocasiones, como vuelta de tuerca irónica, ese doble bifurcado lleva una vida mejor, lo que, por comparación, le hace comprender al protagonista que su vida es un fracaso» (2011b).

La búsqueda de la identidad en el nuevo siglo, el doble en un multiverso oculto o la insatisfacción vital existencial parecían ser temas demasiado ambiciosos para una ópera prima, sin embargo Peñarrocha arriesga más aún, y con buen tino, pues el tono predominante de la película será la comedia. De nuevo Roas apunta que «La ironía y la parodia son, por tanto, dos formas de dar nueva vida a recursos, temas y tópicos sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine fantásticos. De ese modo, motivos que tratados a

23 En [http://www.comohacercine.com/articulo.php?id\\_art=757&id\\_cat=1](http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=757&id_cat=1)

la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por ello, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que, como decía antes, ello implique la pérdida de su dimensión inquietante» (2011b).

Los tres protagonistas de la película crearán dos personajes cada uno, con características diferentes. Coronado responde con solvencia al reto y Salmerón y Toledo, aun con ciertos problemas de dicción, salen más o menos airosos. Los titubeos de Bruno se convierten en su rasgo más significativo y, aunque casi constante, su cara de sorpresa termina por rimar con la del público, el cual cae rendido ante la naturalidad del personaje a pesar de su presentación como corrupto e indeseable. El hecho de ser él quien choque contra la nueva realidad y se plantee lo que ocurre, subraya su identificación con un espectador que no para de recibir sorpresas constantes por los inesperados e imprevisibles giros del guion.

No cabe duda de que el punto álgido de la historia ocurre cuando Bruno, consciente de su fracaso ¡también en la realidad paralela! (¿crítica al cine español?), decide volver a «su» vida, no sin antes dirigirse al guionista para que cambie su final. *Niebla* de Unamuno parece el referente hispano más obvio, aunque el propio director lo interpretaría en una sorprendente clave mítica: «El héroe parte de una situación con problemas y emprende un viaje que le habrá cambiado cuando vuelve al punto de partida. [...] La visita al guionista, su creador al fin y al cabo, es como la visita del héroe a su dios para poder apelar a quien le cambiará el destino».<sup>24</sup>

Por si todo el entramado argumental no fuera suficiente, ya hemos apuntado que Peñarrocha quiso dejar también su sello en la diferente forma de fotografiar los dos mundos. El mundo «real» de Bruno tiene una luz mucho más intensa y está rodado de forma más canónica con el uso de trípode. Sin embargo, la realidad paralela tiene una iluminación mate y el hecho de estar rodada cámara al hombro transmite una buscada sensación de inseguridad e inestabilidad.

*Fuera del cuerpo* ofrece, desde el irónico título («fuera» de tu cuerpo y «fuera» del cuerpo de la Guardia Civil), posibilidades de interpretaciones filosóficas, literarias, cinéfilas, sobre el propio fantástico y hasta míticas. El poco eco en la taquilla y el posterior triste refugio de Peñarrocha en la televisión nos llevan a pensar que la película quiso abarcar demasiado o convertirse, directamente, en película de culto. El futuro dirá si se recupera o si queda definitivamente *Fuera del canon*.

---

24 *Ibidem*.

### 3.3 Fusión

Al hablar de adopción y reinención de las fórmulas clásicas del fantástico, hemos mencionado varios títulos que, como suele ser habitual, no encajan férreamente bajo ninguna etiqueta e, incluso, podrían adscribirse a cualquiera de las clasificaciones apuntadas. Pues bien, por si fuera poco, también podríamos fusionar las dos tendencias señaladas y encontrarnos con películas que no ocultan sus homenajes sino que, a la vez, apuestan decididamente por ser originales y creativas, distanciándose en parte de sus referentes.

Por citar algunos ejemplos, *99.9* (Agustí Villaronga, 1997) parece conducirnos al enésimo viaje a una rural secta demoníaca desde la urbana sintonía de radio que da título a la película. Sin embargo, lo más destacable de la historia es la ambientación de ese entorno rural y de sus lugareños, con Terele Pávez a la cabeza. La brujería se mezcla con la grabación de fenómenos paranormales y hasta terminan apareciendo rostros en las paredes como en las conocidas caras de Bélmez. El guion termina siendo algo caótico y desequilibrado por todo lo que abre y no cierra, si bien hay que reconocer que la propuesta resulta diferente y original.

*El corazón del guerrero* (2000) fue el sorprendente, por poco habitual, estreno de Daniel Monzón en la dirección. Aunque la película tocaba más bien el género de lo maravilloso o de espada y brujería, el giro de guion que unía nuestro mundo con aquel terminaba por acercar la película también a «lo fantástico». Juegos de rol, magos y musculadas heroínas completaban una insólita producción que, gracias a su presupuesto y a su acertado ritmo, sorteaba el ridículo que peligrosamente bordeaba. ¿Homenaje? Sin duda. ¿Originalidad? Desde luego.

Ahora bien, si hablamos de películas o creadores de difícil clasificación hay que volver a mencionar a Elio Quiroga. Este canario informático, director y escritor se dio a conocer con *Fotos* (1996) en el Festival de Sitges, donde la película fue aplaudida por Quentin Tarantino, con lo revelador que ello resulta, teniendo en cuenta los particulares gustos del director norteamericano.

*Fotos* es un perfecto ejemplo de caótica mezcla inclasificable en la que encontramos desde ecos almodovarianos con travestidos, celos homosexuales o cambios de sexo a guiños al fantástico de tradición hispana con mansión-castillo gótico, padres represores o torturas físicas. Lo más llamativo resulta el uso de la obsesión religiosa de la protagonista pues la consabida iconografía del cristianismo, tan habitual en el terror de la «Edad de Oro», reaparece ahora a través de apariciones de la Virgen aconsejando a la protagonista o de un amanerado ángel (¡llamado Ángel!) que se permite perder literalmente una

pluma por un pasillo. La primera película de Quiroga bordea el delirio con difícil justificación y el propio director parece reconocerlo: «Es una película tan radical, que, aunque hace tiempo que no la veo, me cuesta aproximarme a ella. Me encanta lo libre y salvaje que es, creo que con el paso del tiempo la voy viendo con más naturalidad».<sup>25</sup>

No sería hasta 2005 cuando Elio Quiroga pudo volver a dirigir y, de nuevo, sería un proyecto poco habitual: adaptar un relato de zombis de Stephen King como corto de animación. Con el beneplácito del propio King, convencido por lo sorprendente de la propuesta, *Home Delivery: Servicio a domicilio* resulta una inusual e irónica mirada sobre el mundo zombi con discurso social incluido.

Ya mencionamos la última película hasta la fecha de Quiroga en los títulos que adoptan y no ocultan sus referentes cinéfilos. *No-Do* (2009) había sido escrita en 2001 como película de género sin más, ni menos, ambiciones. Casa encantada, Primigenios lovecraftianos y sorpresa final eran los ingredientes de una película que también añadía la iconografía religiosa de la España del franquismo y del *No-Do* con inteligencia. A pesar de los discretos resultados en taquilla, *No-Do* resultaba superior a la media, entre otras cosas también, por el trabajo de Ana Torrent como sufrida protagonista.<sup>26</sup>

Sin embargo, la película más interesante de Quiroga hasta la fecha es probablemente *La hora fría* (2006). En un mundo postapocalíptico, las armas químicas han transformado a los hombres supervivientes en peligrosos «Extraños». Una pequeña comunidad sobrevive en un refugio bajo tierra pero se ve amenazada también por los «Invisibles», espectros malignos que aparecen solo durante una hora nocturna de frialdad gélida.

La película parece beber de distopías futuristas varias, aunque de nuevo la mezcla de diversas fuentes es lo que predomina: el refugio recuerda a *La Cosa* (*The Thing*, 1982, John Carpenter); los «Extraños» serían similares a lo que rodea el mundo zombi (de hecho, los niños ven una película clásica de zombis y los comparan con ellos) y los «Invisibles» lindan con el fantástico de Lovecraft. Más aún, el director reconocía su inspiración en el mundo del cómic: «Tiene mucho de los cómics que leía de crío, los cómics Warren que publicó Toutain en España, que funcionan muy bien como estructuras cerradas, con sorpresa final.»<sup>27</sup> Precisamente, el llamativo y explicativo plano final fue el punto de partida de la historia.<sup>28</sup>

25 En <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1467-582>

26 Sobre *No-Do* y su puesta en escena: Rodríguez (2011)

27 *Ibíd.*

28 “Desenlace abierto, deudor de los de Romero, [que] subraya una vez más el nihilismo inherente al

Esta mezcla de influencias parece subrayar el carácter de fusión de la película: en un contexto de ciencia ficción aparece lo fantástico como elemento perturbador de una realidad futurista, aunque no tan alejada de la nuestra y en la que el espectador puede identificarse sin demasiados problemas.

Contribuyendo a la estética de cómic buscada con claroscuros feístas, Quiroga asumió su escaso presupuesto y apostó, con acierto, por una decoración gris y de aspecto ruinoso: el decorado fue un Cuartel militar abandonado a punto de ser derruido. Sin embargo, el presupuesto esta vez no hace que los «Invisibles» sean ridículos, sino, más bien al contrario, el trabajo digital es notable.

A favor de la película juega también un reparto joven, emergente pero todavía poco conocido, a excepción tal vez de Silke, en la que curiosamente fue su última película antes de su retiro. La cercanía de los personajes se consigue pues gracias a su anonimato y a la construcción de unas características aparentemente tópicas, aunque luego bien resueltas: una adolescente, un soldado, dos homosexuales, un niño... que no necesariamente reaccionan de forma tópica o esperada. Llamativo resulta también el uso de nombres no ya españoles sino de origen bíblico, hecho que distrae ligeramente, pues algunos nombres crean obvias expectativas que a posteriori no se satisfacen de ninguna manera (de Jesús a... ¡Judas!). La primacía del desarrollo de los personajes y de sus conflictos sobre la espectacularidad de la acción es alabada por Sánchez Trigos (2013: 26) como una apuesta «anacrónica», ya que vincularía la película con el clásico zombi de Romero, quien ya usaba esa estrategia con intenciones narrativas y económicas.

Pero si el guion no fuera suficiente aliciente, también Quiroga parece haber evolucionado enormemente desde *Fotos*, pues la puesta en escena de la historia es otro acierto. Con la excusa de una cámara de vídeo, el niño Jesús (Omar Muñoz) se convierte en el inicial punto de vista y la consabida y ya mencionada mezcla de imágenes de procedencia diversa (*IREC*), vuelve a contribuir a aumentar el suspense en determinadas escenas que solo vemos a través del «ojo» de la cámara. Debemos destacar también, en la línea de ese simbolismo apuntado, el uso de las horas a las que aparecen los «Invisibles», o la inquietante forma de utilizar una cuenta atrás en los días que nos muestran, hecho que aumenta las expectativas del espectador con inteligencia y habilidad.

---

subgénero [zombi]”, apunta Sánchez Trigos (2013: 27).

Símbolos religiosos, ecos del fantástico y relaciones humanas al límite convierten a *La hora fría* en una película a reivindicar de un autor cuyos pocos títulos hasta la fecha no han dejado indiferente a nadie, sino que han despertado siempre reacciones diversas entre los críticos. Ojalá Quiroga pueda seguir mezclando su homenaje cinéfilo con su creatividad en un futuro, espereemos no tan apocalíptico como el de *La hora fría*.

#### 4. FINAL

Tras la llamada «Edad de Oro» del fantástico español, el género parece haber resurgido en los años noventa del siglo XX. Ya sea a través de propuestas en clave de homenaje, ya con títulos radicalmente innovadores o bien mezclando ambas tendencias, lo que es seguro es que un nuevo grupo de directores cinéfilos han tenido, y tienen, ganas de volver al cine de género fantástico en cualquiera de sus variantes. Podremos tener títulos que creen tendencia, que sean exitosos en la taquilla o que se olviden y deban ser rescatados años después. Lo importante será, en cualquier caso, apostar por un género que tanto hizo en su momento por el cine español y que, pese a quien pese, tan importante hueco ocupó en el espectador de cine.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (1999): «Fantasía española: negra sangre caliente», en *Cine fantástico y de terror español. 1900-1983*, Donostia Kultura. Semana de Cine Fantástico y de Terror en San Sebastián, San Sebastián.
- \_\_\_\_ (2011): *Jesús Franco*, Cátedra, Madrid.
- BASSA, Joan; Ramón FREIXAS (1993): *El cine de ciencia ficción*, Paidós, Barcelona.
- BECK, Jay (ed.) y Vicente, RODRÍGUEZ ORTEGA, (ed) (2008): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Manchester University Press, Manchester.
- BENAVENT, Francisco María (2000): *Cine español de los noventa*, Mensajero, Bilbao.
- BOLUK, Stephanie y Wylie LENZ (2011): «Generation Z, the Age of Apocalypse», *Generation Zombie*, McFarland, Carolina del Norte.
- CARRILLO MARTÍN, Nuria M<sup>a</sup> (2002): «Lo fantástico: literatura y subversión», *Quimera. Revista de Literatura*, núm. 218-219 (julio-agosto).
- CHAMBOLLE, Delphine (2011): «*El día de la bestia* (1995) de Álex de la Iglesia, comédie esperpéntica fantastique», en *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.
- ELLAYAH, Pamela (2011): «Traces du gothique anglo-saxon dans *Les Autres* (2001) d'Alejandro Amenábar et *Fragile* (2005) de Jaume Balagueró», *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.

- FELIPE, Fernando de e Iván GÓMEZ (2012): «Miedos en Transición: El Cine Fantástico en los Años de Plomo», *Grupo de Investigación "Los medios audiovisuales en la Transición Española (1975-1985): Las imágenes del cambio democrático"*, Universidad Carlos III, Madrid, disponible en [http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions\\_cd/ok/157.pdf](http://www.aeic2012tarragona.org/comunicacions_cd/ok/157.pdf) [Consulta: 2013].
- FELIPE, Fernando de e Iván GÓMEZ (2010): «30 años de oscuridad: viajes por el cine fantástico español», *Ínsula*, núm. 765.
- G. ROMERO, Javier (2002): «El cine fantástico español en cifras», *Quatermass*, núm. 4-5, (otoño, 2002).
- GALÁN FAJARDO, Elena (2013): «Primeras aproximaciones para una historia general del cine fantástico», en *Fundación Alonso Quijano*, disponible en <http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/paginas%20word/LOS%20INICIOS%20DEL%20FANT%20CISTICO.htm> [Consulta: 2013]
- GONZÁLEZ LAIZ, Gonzalo (2003): *Guía para ver y analizar La Guerra de las Galaxias*, Nau-llibres, Octaedro, Valencia, Barcelona.
- GUBERN, Román, José Enrique MONTERDE, Julio Pérez PERUCHA, Esteve RIAMBAU, y Casimiro TORREIRO (1995, 2006<sup>6</sup>): *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid.
- LARDÍN, Rubén (2002): «El día de la Bestia», *Quatermass*, núm. 4-5, (otoño, 2002).
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2008): «Now Playing Everywhere: Spanish Horror Film in the Marketplace», *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Manchester University Press, Manchester.
- LOSILLA, Carlos (1993): *El cine de terror: una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, H.P. (1999): *El horror sobrenatural en la literatura*, elaleph.com.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002): «El cine fantástico español de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado», *Imafrente*, núm. 16.
- MERINO, José María (2004): *Ficción continua*, Seix Barral, Barcelona.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765.
- NASCHY, Paul (1997): *Memorias de un hombre lobo*, Alberto Santos editor, Madrid.
- PANADERO, David G. (2013): «Cine Fantástico Español: ¿Una Existencia Virtual?», *Pasadizo*, disponible en <http://www.pasadizo.com/index.php/archivo-de-articulos/1042-139> [2013].
- PINEL, Vincent (2009): *Los géneros cinematográficos*, [trad.] Catherine Berthelot de la Glé-tais, Robinbook, Barcelona.
- PULIDO, Javier (2012): *La Década de Oro del Cine de Terror Español. 1967-1976*, T&B Editores, Madrid.
- RIVERA, Juan Antonio (2004): *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*, Espasa Libros, Barcelona.
- ROAS, David (2011a): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2011b): «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXXVII, pp. 295-316.

- \_\_\_\_ (2013): «Presentación», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1 (invierno).
- ROAS, David y Ana CASAS (2008): *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, Menoscuarto, Palencia.
- RODRÍGUEZ, Marie-Soledad (2011): «NO-DO (2009) d'Elio Quiroga, REC (2007) et REC 2 (2009) de Paco Plaza et Jaume Balagueró: métadiscours et regards sur la société», *Le Fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, París.
- RODRÍGUEZ DE FONSECA, Francisco Javier (2013): «El fantástico en España. En busca de unas señas de identidad propias», en *Fundación Alonso Quijano*, disponible en [www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico\\_espana.doc.doc](http://www.alonsoquijano.org/esferas/marco1/fantastico_espana.doc.doc) [2013].
- SALA, Ángel (2010): *Profanando el sueño de los muertos: La historia jamás contada del cine fantástico español*, Scifiworld, Pontevedra.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2002): *Historia del cine*, Alianza Editorial, Madrid.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1 (invierno).
- TODOROV, Tzvetan (1980): *Introducción a la literatura fantástica*, [trad.] Silvia Delpy, Premia, México.
- TOHILL, Cata y Pete TOMBS (1994): *Inmoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1984*, St. Martin Griffins, Nueva York.

## TRADICIÓN Y TRANSNACIONALIDAD EN EL TRATAMIENTO DE LO FANTÁSTICO EN LA SAGA REC DE JAUME BALAGUERÓ Y PACO PLAZA

RUBEN SÁNCHEZ TRIGOS  
Universidad Rey Juan Carlos  
rubensancheztrigos@gmail.com

Recibido: 14-07-2013  
Aceptado: 24-10-2013



### RESUMEN

La franquicia *Rec*, de Jaume Balagueró y Paco Plaza, mantiene una doble naturaleza identitaria: local o tradicional (al vincular el fenómeno zombificador a un imaginario profundamente católico) y transnacional (al recurrir a tendencias del cine de terror moderno norteamericano, como las que tiene que ver con el último cine de zombies producido en el siglo XXI). El artículo se propone indagar en cómo estas dos vertientes determinan la visualización y tematización de lo fantástico y lo sobrenatural en las películas de la serie.

PALABRAS CLAVE: *Rec*, cine, terror, español, zombie.

### ABSTRACT

Jaume Balagueró and Paco Plaza's *Rec* franchise displays a dual identity or nature: one local or traditional (linking the zombification phenomenon to a deeply Catholic imaginary) and another transnational (related to the trends of modern American horror, as in the latest zombie cinema produced in the 21st century). The article intends to investigate how these two aspects determine the visualization and thematization of the fantastic and the supernatural in the films of the series.

KEYWORDS: *Rec*, horror, film, spanish, zombie.



## 1. INTRODUCCIÓN

Aunque popularmente suele relacionarse al personaje del zombi con la narrativa fantástica, su vinculación con este género (o con este efecto, si este fuera el enfoque) resulta mucho menos consistente de lo que pudiera pensarse. De hecho, en un sentido estricto, de todos los ciclos descritos para este personaje en el cine por los autores que se han aproximado a su estudio de una forma más exhaustiva (Russell, 2005; Bishop, 2010), sólo sus primeras manifestaciones en el medio durante los años 30 y 40 revisten una mayoría de elementos fantásticos, instalándose desde entonces y hasta ahora bien en el género de la ciencia ficción (es decir, desactivando cualquier elemento de carácter sobrenatural), bien en una ambigüedad deliberada que busca no identificar la causa y la naturaleza del fenómeno zombificador.

La franquicia española *Rec*, de Jaume Balagueró y Paco Plaza, integrada hasta este instante por tres títulos –*Rec* (2007), *Rec 2* (2009), *Rec 3: Génesis* (2012)– y un cuarto en producción en el momento de escribirse estas líneas, ha sido uno de los últimos (y escasos) ejemplos en sumarse a la vertiente fantástica de este subgénero durante el siglo XXI. Este artículo se propone indagar de forma específica en las distintas estrategias formales, narrativas y temáticas a través de las cuales las películas de esta serie visualizan y tematizan lo fantástico, poniendo a estos títulos en relación tanto con las nuevas perspectivas de la narrativa de zombis contemporánea como con la tradición sobrenatural de este personaje.

Como ya he señalado con anterioridad (Sánchez Trigos, 2013), la cinematografía española goza de una tradición verificable en lo que respecta a la representación del personaje del zombi, que empieza con *Gritos en la noche* (Jesús Franco, 1961) y se extiende hasta hoy a lo largo de más de cuatro décadas. Sin embargo, las películas que integran la franquicia *Rec* revisten una especificidad genérica inédita en el contexto de esta vertiente de nuestro cine; especificidad que se fundamenta en la doble naturaleza nacional de su propuesta: tradicional (aquellos marcadores locales que acreditan su naturaleza como producto facturado en la industria cinematográfica española) y transnacional (aquellos elementos formales que alinean a la serie tanto con el nuevo cine de terror global producido en las últimas dos décadas como con la nueva oleada de películas de zombis estrenadas desde 2002). Esta doble naturaleza identitaria puede ayudarnos también a entender el tratamiento que obtiene lo fantástico en las películas que componen la serie. El análisis de lo fantástico en la serie *Rec* que realizará este artículo se fundamentará, por lo tanto, en la

forma en que lo tradicional y lo transnacional condicionan el efecto sobrenatural en estos filmes, hasta conformar un producto único en la historia del subgénero al que pertenecen.

## 2. LO FANTÁSTICO EN EL CINE DE ZOMBIS

Empezaremos primero delimitando teóricamente nuestros dos objetos de estudio y poniéndolos en relación: lo fantástico y el personaje del zombi. David Roas ha sugerido que en su relación con el contexto socio-cultural en que emerge lo fantástico se encuentra, precisamente, su verdadera particularidad como género. Así, hasta la llegada de la Ilustración el hombre mantenía una creencia podríamos decir objetiva sobre ciertos fenómenos sobrenaturales a través de la religión y la superstición: «hasta el siglo XVIII lo verosímil incluía tanto la naturaleza como el mundo sobrenatural, unidos de forma coherente por la religión» (Roas, 2001: 21). Esto justificaba, por ejemplo, que figuras de la tradición popular como el vampiro o el *revenant* pudieran explicarse desde posiciones religiosas, sobre todo mediante la intervención demoníaca (Simpson, 2003). Sin embargo, con el nuevo paradigma de pensamiento que constituye el racionalismo, la relación del ser humano con lo sobrenatural experimentó una paulatina y decisiva transformación. «Con el racionalismo del Siglo de las Luces, estos dos planos (naturaleza y mundo sobrenatural) se hicieron antinómicos, y, suprimida la fe en lo sobrenatural, el hombre quedó amparado sólo por la ciencia frente a un mundo hostil y desconocido», incapaz ya de explicar determinados fenómenos y despojando de su carácter preternatural a otros (Roas, 2011: 19). Este nuevo escenario va a propiciar, paradójicamente, la emergencia de una nueva forma de ficción (teatro, literatura) que ahora podemos identificar con lo fantástico, ya que «en su reivindicación de lo racional, el Siglo de las Luces había revelado, al mismo tiempo, un lado oscuro de la realidad y del yo que la razón no podía explicar. Y ese lado oscuro será el que nutrirá la literatura fantástica en su primera manifestación: la novela gótica, que surge en las letras inglesas en la segunda mitad del siglo XVIII» (Roas, 2011: 19). Lo fantástico, pues, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano (que el lector o el espectador suelen identificar como el suyo), el cual «inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad» (Roas, 2011: 14). En otras palabras: para resultar firme en su efecto, lo fantástico, al contrario que lo maravilloso, necesita de la pre-existencia de un mundo cuyas reglas conciben como imposible el fenómeno a representar en cuestión.

Respecto al personaje del zombi, su naturaleza intrínsecamente post-moderna, así como las muchas y diversas formas con que ha sido representado en la cultura popular occidental, dificultan una definición totalizadora, como han demostrado los esfuerzos de Kevin Boon en este sentido (2007; 2011). Aquí, por nuestra parte, partiremos de los siguientes presupuestos formales a modo de aproximación: acotaremos a esta figura como un cuerpo privado de sus procesos mentales conscientes que mantiene, en mayor o menor medida, sus funciones motoras intactas, y que es controlado por alguna influencia ajena a él. Conviene tener en cuenta, sin embargo, que dicha definición no constituye sino un mero punto de partida, un conjunto de características-base que, debido a su carácter auto-reflexivo, el subgénero va a desafiar conscientemente a lo largo de su historia. El zombi no, es por lo tanto, simplemente un muerto viviente, sino que el muerto revivido es una de las muchas formas que puede adoptar. La condición para distinguir al personaje de otros monstruos como el fantasma o el *revenant* no es entonces que el individuo esté vivo o muerto, sino, esencialmente, que su consciencia, sus procesos mentales, se encuentren alienados por una influencia ajena al mismo. No obstante, la introducción del zombi en Occidente sí se encuentra ligada a la figura del muerto revivido, como veremos a continuación. Dicho de otro modo: durante las primeras décadas, la sociedad occidental va a vincular el término zombi casi exclusivamente con la idea de alguien que regresa de entre los muertos, de forma que cualquier análisis de su representación en nuestra cultura popular debe, necesariamente, partir de este supuesto.

Existen numerosos ejemplos de muertos revividos en la literatura y en las tradiciones orales anteriores a la modernidad (el poema épico de Gilgamesh,<sup>1</sup> el cuento «La historia de Gherib y su hermano Agib» de *Las mil y una noches*<sup>2</sup>); sin embargo, Lauric Guillaud vincula la representación literaria del muerto viviente con el desarrollo del paradigma científico vigente en cada época; paradigma que irá negando, cada vez con más contundencia, creencias de carácter atávico como es la posibilidad de que los cadáveres puedan reanimarse. Guillaud, de hecho, sugiere que es el género fantástico (él lo denomina literatura del imaginario), tal y como lo hemos acotado desde un punto de vista epistemológico, el que recoge y define la figura del muerto viviente en

1 En la tabilla III, Gilgamesh rechaza las insinuaciones sexuales de la diosa del amor y la guerra, Ishtar. Como represalia, ella lanza la siguiente amenaza: «Luego dirigiré mis pasos hacia las regiones infernales y haré que suban los muertos, que devoren a los vivos, multiplicaré el número de los muertos a expensas de los vivos».

2 En este cuento, el príncipe exiliado Gherib combate contra una horda de muertos vivientes que devoran a los vivos. Finalmente, el protagonista esclaviza a estos cadáveres y los convierte al Islam.

la literatura moderna de los últimos tres siglos (2010: 13-14). Para Guillaud, el regreso de los muertos en la literatura del siglo XIX no puede entenderse sin el progreso de la ciencia, refiriéndose tanto a la emergencia de nuevas prácticas psíquicas (el espiritismo) como a nuevas tecnologías de la comunicación, por ejemplo la radio o el telégrafo. De hecho, el pensamiento predominante de la época considera que estos últimos inventos «son capaces de poner en contacto los mundos visibles y los invisibles» (2010: 15), una verdadera fuente de inspiración para los autores que quieran apartarse de la tradición mimética. Relatos como *Lot n° 249* de Arthur Conan Doyle (1892), *La pata de mono* de W.W. Jacobs (1902) o *Herbert West: reanimador* de H.P. Lovecraft (1922) van a representar muertos andantes cuya mera existencia desafía el paradigma racional en que viven inmersos los demás personajes, según el cual resulta materialmente imposible que ocurra tal fenómeno. Ya sean reanimados por medio de la magia o de la ciencia (es decir, ya se inscriban en el género fantástico o no), estos cadáveres se diferencian de los vampiros y los *revenants* de las tradiciones orales precedentes en la forma en que son percibidos por los protagonistas, quienes manifiestan dos formas de horror: aquel que proviene de la naturaleza monstruosa de la criatura (de su misma condición abyecta) y, he aquí lo importante, aquel que deriva del fenómeno imposible que constituye su resurrección, y que hasta ahora quedaba explicado por la intervención religiosa. Jorge Martínez Lucena, además, destaca un rasgo capital en la concepción que Occidente va a hacer del muerto revivido moderno, y por añadidura del zombi que va a representar el cine: su indiscutible materialidad. Materialidad que, de acuerdo con él, encontraría su acta de fundación en la novela de Mary W. Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818). En ella, Shelley se pregunta «qué ocurriría si el hombre no fuese más que materia animada por electricidad, si la vida no fuese más que una posible creación de la muerte» (2012: 37-38). Para Martínez Lucena, pues, el epicentro del muerto viviente moderno que va a desarrollar la tradición literaria occidental a partir del siglo XIX es su condición como un mero cuerpo: dado que la religión o lo sobrenatural han dejado de regir el paradigma de pensamiento predominante, cuestionando así el concepto de alma y/o de inmortalidad, sólo queda la constatación de lo que somos: carne perecedera. Algo de lo que el muerto viviente y el zombi serán metáfora desde entonces y hasta hoy. La cuestión en la ficción de zombis que se va a producir desde el siglo XX radicará entonces en la naturaleza (sobrenatural o no) de la fuerza que anime y controle esa carne.

De acuerdo con Peter Dendle, la primera narrativa cinematográfica de zombis tiene su origen en la ocupación de Haití por parte de Estados Unidos

en 1915. Aunque el término ya se había mencionado con anterioridad en algunos escritos occidentales, es a partir de entonces cuando los diversos autores comienzan a convertirlo en materia de ficción, tomando como base las leyendas folclóricas del vudú sobre individuos que son sacados de sus tumbas y sometidos por una figura de poder (un hechicero), para desvirtuarlas. Se trata, pues, del primer monstruo «que pasa directamente del folclore a la pantalla, sin tener una tradición literaria establecida» (2001: 3). Tradición que sí detenta la figura del muerto viviente, como hemos visto, pero no el zombi como tal, una criatura específica que aunque mantiene sus orígenes en Sudáfrica (Ackermann y Gauthier, 1991) termina de forjarse en Haití. Lo importante para este trabajo es que las primeras representaciones fílmicas del monstruo en nuestra cultura van a atribuir un carácter sobrenatural al personaje, o mejor dicho, a la fuerza que aliena al personaje, en tanto explotan el sistema mágico del folclore haitiano como una forma de representar la otredad inherente a esta cultura desconocida. En efecto, películas clásicas como *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Víctor Halperin, 1932), *La rebelión de los muertos* (*Revolt of the zombies*, Víctor Halperin, 1936) o *Yo anduve con un zombi* (*I walked with a zombie*, Jacques Tourneur, 1944) codifican el elemento que despoja al individuo de su voluntad como algún tipo de fuerza de naturaleza mágica, indisociable del contexto afrocaribeño en que el personaje es «descubierto», un monstruo imposible de concebir desde el paradigma racional del mundo occidental moderno. De estos títulos, quizás sea el de Tourneur el que más profundamente indaga en la confrontación entre un mundo de superstición (representado por la isla caribeña de San Sebastián) y un mundo de ciencia (representado por el doctor Maxwell y por la protagonista, Betsy). Como explica Bishop, en esta película los zombis no resultan aterradores porque pertenezcan a una cultura primitiva, sino «porque su existencia no se puede explicar» (2010: 86), algo que reafirma fehacientemente la razón de ser del género fantástico.

Es a partir de los años 50, en el momento en que el personaje se adapta cómodamente a las convenciones de la ciencia ficción que eclosionara en la cultura popular de esta década, cuando la narrativa de zombis abandona casi de forma drástica lo sobrenatural y pasa a vincular la causa de la zombificación con algún tipo de tecnología o ciencia (terrestre o extraterrestre). Filmes como *Invasores invisibles* (*Invisible Invaders*, Edward L. Cahn, 1964), *Quatermass 2* (Val Guest, 1957) o *The earth dies screaming* (Terence Fisher, 1964) sustituyen al hechicero vudú (o al individuo que hace uso de algún tipo de magia) por alguna forma de amenaza colectiva (una invasión alienígena) capaz de

apropiarse de la voluntad de los individuos, mientras que otros como *Cadáveres atómicos* (*Creature with the atomi brain*, Edward L. Cahn, 1955) o *Zombies adolescentes* (*Teenage zombies*, Jerry Warren, 1957) hacen lo propio con un *mad doctor* que emplea una nueva energía (fundamentalmente, atómica) a fin de controlar a las personas. Dicho de otro modo: si, como afirma James Gunn, la ciencia ficción resulta toda aquella forma de narrativa cuyo rasgo dominante es la presencia de cambios establecidos por la inclusión de elementos existentes en nuestra realidad inmediata, pero considerados «posibles» desde algún ámbito del conocimiento científico (2005: 10), la mayor parte del cine de zombis producido desde esta década hasta la actualidad tiene más que ver con este género que con lo sobrenatural. El zombi dejará de convertirse en algo imposible para devenir en algo inédito, extraño, pero más o menos concebible desde el punto de vista de las leyes científicas, un producto del mal uso del progreso, contraviniendo de esta forma la visión positivista del mismo ofrecida por una parte de la ciencia ficción en su denominada edad de oro.

Muntean y Payne han demostrado que la composición básica de la ficción zombi está determinada por los horrores sociales existentes durante su producción (2009: 239-258). En otras palabras: las ansiedades culturales de cada época han configurado la naturaleza y el propósito de la fuerza zombificadora que somete al individuo. En la sociedad poscolonial de los años 30 y 40 se trata de la extraña magia haitiana o de algún tipo de culto religioso similar; en los años 50 la energía atómica, la invasión extraterrestre deudora del fenómeno Ovni o técnicas de lavado de cerebro que encuentran su eco en algunos rumores generados durante la Segunda guerra mundial sobre prisioneros zombificados por científicos asiáticos; en las últimas décadas, desde los años 70, el fenómeno se ha focalizado de forma más explícita aún en los avances científicos en materia de ingeniería vírica, como ocurre a partir del éxito de *Resident Evil* (Paul W.S. Anderson, 2002) y de *28 días después* (*28 days later*, Danny Boyle, 2002), donde la plaga zombi obtiene su origen en los laboratorios, de la mano del hombre. Frente a estas tendencias dominantes, lo netamente sobrenatural constituye tan sólo una vertiente minoritaria en el último cine de zombis. Películas como *La serpiente y el arco iris* (*The serpent and the rainbow*, Wes Craven, 1987) o *Muertos y enterrados* (*Dead and buried*, Gary Sherman, 1988), que recuperan los orígenes vudú del personaje, no constituyen sino excepciones marginales, poco o nada representativas del subgénero moderno.

La revolución efectuada por Romero en su ópera prima *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the living dead*, George A. Romero, 1968), pieza pre-

cursora del zombi postmoderno, ofrece una tercera alternativa a estas dos vías: la ambigüedad, o directamente la ausencia de explicaciones a la hora de identificar la causa de la zombificación. Si ya en este título fundador, se sugiere (pero nunca se termina de aclarar del todo) que la resurrección de los muertos puede estar causada por la radiación traída desde una sonda de Venus, en una gran parte de las películas del ciclo post-Romero que le han seguido desde entonces se ha optado por evitar esta cuestión, desviando la atención hacia otros focos, en especial los conflictos entre los personajes, la confrontación entre el concepto de normalidad y anormalidad, o entre lo humano y lo que ha dejado de serlo (Paffenroth, 2011). Una ausencia de explicaciones que inscribe a la última narrativa de zombis en el paradigma del cine de terror postmoderno (Pinedo, 1996; Modlesky, 1986), donde la amenaza que irrumpe en la cotidianidad de los personajes reviste un carácter endémico: no viene de fuera de la sociedad ni resulta del todo una extraña, sino que procede de aquellos elementos más familiares. No obstante, es necesario señalar que incluso en aquellos títulos que más consistentemente evitan identificar la causa de la zombificación (por ejemplo, la serie *The walking dead*), se visualiza la pandemia a través de un cuadro de síntomas físicos que sugieren la naturaleza vírica o biológica del fenómeno: el sistema de contagio no es arbitrario, sino que requiere de los fluidos corporales para su transmisión, una convención que el espectador ha asumido e interiorizado desde entonces. Una vez más, pues, se rechaza, o por lo menos se pone seriamente en cuestión la posible naturaleza sobrenatural de los hechos: aunque con frecuencia se alude a un castigo divino o incluso al Apocalipsis, dichos supuestos permanecen en el ámbito de la especulación, prevaleciendo en cambio la dimensión estrictamente física de la fuerza que escinde a las personas de sus procesos mentales conscientes. Sea lo que sea lo que desata el horror, la única protección posible ante ello reside no en rezar o en comportarse de acuerdo a unos valores predeterminados por algún tipo de autoridad moral, sino en algo mucho más prosaico: evitar la mordedura fatal de los infectados. En conclusión, puede decirse que la ficción de zombis cinematográfica moderna se encuentra determinada por la naturaleza eminentemente material que Martínez Lucena atribuye al muerto viviente, por su indefectible condición como puro envoltorio carnal, hijo del racionalismo que alumbrara el género fantástico. El zombi moderno (incluso aquel que resulta no un muerto revivido, sino un individuo enfermo por alguna forma de plaga vírica) nos recuerda nuestra condición como mortales, como organismos biológicos vulnerables constantemente expuestos a los peligros de un mundo altamente tecnificado. En este sentido, la propuesta de

*Rec* resulta del todo inédita, pues concilia las tensiones víricas (plenamente carnales) del mundo moderno con la tradición sobrenatural del monstruo.

### 3. EL FENÓMENO *REC* EN EL CONTEXTO DEL NUEVO CINE DE TERROR ESPAÑOL

La franquicia *Rec* no sólo es la producción de zombis española de más éxito en la historia,<sup>3</sup> sino también, como Lázaro-Reboll apunta, la primera franquicia de terror nacional en salir de España (2012: 271), capaz incluso de inspirar a su vez una nueva serie de películas norteamericana autónoma: *Quarantine* (John Erik Dowdle, 2008) y *Quarantine 2: Terminal* (John Pogue, 2011). Su caso, no obstante, se inscribe en un fenómeno mayor: el éxito comercial y de crítica de *Rec* resulta representativo del impacto local y global de lo que el crítico Chris Evans ha llamado «títulos de terror de calidad» producidos en España por «inteligentes especialistas con mentalidad internacional» (Evans, 2010). Así, si durante la etapa de gobierno socialista (1982-1996), el cine fantástico y de terror español estuvo mayoritariamente escindido entre la devaluación vía vídeo y la intelectualización literaria, la segunda mitad de los años 90, en cambio, va a comportar un relevo generacional que facilitará el debut de nombres claves para el género como Juan Carlos Fresnadillo, Jaime Balagueró, Paco Plaza o, más recientemente, Juan Antonio Bayona. Al contrario que lo ocurrido en los años 60 y 70, es decir, en el particular escenario socio-industrial que acogiera la eclosión del denominado cine fantaterrorífico español, esta nueva oleada de películas no surge en el contexto de ninguna coyuntura económica como la que alentara a los productores españoles de entonces a facturar productos de terror para poder sobrevivir. Sí puede hablarse, en cambio, de una crisis de espectadores, teniendo en cuenta la dificultad de la cinematografía española de los años 80 y principios de los 90 para atraer a las salas a los segmentos más jóvenes. La irrupción de cineastas como Álex de la Iglesia o Alejandro Amenábar va a movilizar entonces una serie de dispositivos de identificación con las nuevas generaciones mediante un cine de género referencial, en mayor o menor medida, de los modelos *mainstream* norteamericanos, posibilitando así un revulsivo en las taquillas españolas que se prolonga hasta hoy y cuyos precedentes han de buscarse en éxitos locales como *La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969) o *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976). Podría decirse que esta nueva manera en que las películas españolas de terror contemporáneas son concebidas, lan-

<sup>3</sup> *Rec* obtiene un cómputo de 1.428.572 espectadores en España. A partir de aquí, la recaudación en taquilla es descendente: *Rec 2* congrega a 860.543 personas, y *Rec 3: Génesis* a 369.950.

zadas y percibidas, dentro y fuera de las fronteras de su país, homologa este aspecto de nuestra cinematografía a la nueva oleada de terror europeo que experimenta la primera década del siglo XXI, en especial el cine francés, representado por filmes como *Alta tensión* (*Haute tension*, Alexandre Aja, 2003), *Martyrs* (Pascal Laugier, 2008) o *Inside* (*À L'Interieur*, 2007). Como Ian Olney sugiere, si algo destaca en estas películas (españolas y francesas) es el empleo de un sistema de códigos genéricos universales gracias al cual han estrechado su vínculo con una parte importante de la industria norteamericana.

Ni el éxito de crítica del cine de terror contemporáneo europeo ni su extraño parecido al moderno cine de terror americano han escapado a la atención de las empresas de Hollywood, que han tratado de sacar provecho de ambos. En efecto, el cine europeo de terror contemporáneo ha sido adoptado por la industria cinematográfica estadounidense como nunca antes lo fue. Casi todas las películas de terror europeas mencionadas anteriormente se han lanzado en DVD en los Estados Unidos, ya sea por los grandes estudios o por mini-majors independientes como Lionsgate y la Weinstein Company. Algunas incluso se han estrenado en cines limitados de los Estados Unidos (un golpe de efecto para una película extranjera en un momento en que muchas de las obras maestras del cine mundial actuales no son capaces de encontrar su camino en los cines estadounidenses). Además, una serie de cineastas europeos contemporáneos de terror han sido contratados para dirigir películas de género de alto perfil en los estudios (Olney, 2013: 220).

Las tres películas de *Rec* estrenadas hasta el momento resultan, en definitiva, paradigmáticas de las prácticas transnacionales con que cineastas, productores y distribuidores españoles del siglo XXI se relacionan con el mercado internacional y con las nuevas líneas de género que surgen desde Hollywood y desde otros mercados europeos. Así, en 2012 la revista norteamericana *Time Out* publicaba una lista con las cien mejores películas de terror de todos los tiempos, confeccionada por profesionales del medio vinculados, de una u otra manera, al género de horror: nombres como Roger Corman, Clive Barker o Guillermo del Toro. En ella sorprendía encontrar, en el puesto cincuenta y cuatro, una película como *Rec*, cómodamente instalada entre clásicos modernos de la trascendencia de *El silencio de los corderos* (*The silence of the lambs*, Jonathan Demme, 1991) o *El proyecto de la bruja de Blair* (*The Blair witch project*, Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999).<sup>4</sup> Más allá de la legitimidad y de las muchas limitaciones que siempre pueden atribuírsele a una lista de

4 En la lista aparecen también las españolas *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) y *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2008).

estas características, lo que la presencia de la película de Balagueró y Plaza parece indicar es su rápido ingreso en el imaginario colectivo de toda una generación de cineastas anglosajones, tradicionalmente dispuestos a acoger propuestas foráneas (antes europeas, ahora, además, asiáticas) susceptibles de poder reescribirse según los parámetros de su mercado, como demuestra el hecho de que *Rec* tuviera su correspondiente *remake* estadounidense apenas un año después de su estreno en España.

Existen, sin embargo, aspectos que singularizan a la serie con respecto al grueso de este nuevo cine español de terror. Mientras que los grandes éxitos recientes –*Los otros*, *El orfanato* o *El cuerpo*– se conciben textualmente dentro del horizonte de expectativas de un espectador no necesariamente aficionado al género como tal, sino que ostenta un carácter más general y se postula como habitual consumidor de *blockbusters* (constituyendo esto una parte de su éxito), *Rec*, en cambio, resulta mucho más específica en su apelación a fuentes genéricas digamos más puras. Así, su configuración como películas *mainstream* permite a estos títulos el diálogo con otros géneros o dispositivos narrativos de prestigio: *Los otros* es tanto una historia de fantasmas como un drama sobre el poder auto-represivo de la fe; *El orfanato*, otro relato de espectros, también constituye una reflexión sobre los claros y oscuros de la maternidad, como ha sugerido Antoine Gaudin (2011); *El cuerpo*, por su parte, encierra, como supo ver el crítico Jordi Costa, una estructura de genuino *giallo* italiano bajo un disfraz de *thriller* (2012). Frente a estas operaciones híbridas, *Rec* plantea un ejercicio codificado estrictamente bajo las coordenadas del cine de terror. En otras palabras: si bien su argumento y su empleo de técnicas documentales televisivas implican también un subtexto crítico con la actualidad de la comunicación audiovisual, su propuesta para con el espectador es evidentemente la de una genuina experiencia de horror (progresivamente reconvertida en una experiencia carnavalesca, igualmente lúdica, en la segunda y sobre todo en la tercera entrega), mucho menos intelectualizada que los demás éxitos del cine español coetáneos.

No obstante, si existe un distintivo relevante en la franquicia es, como advertíamos en el inicio de este texto, la forma en que las películas involucran lo fantástico en este discurso netamente genérico, el tratamiento que obtiene lo sobrenatural a medida que los tres filmes se concentran en visualizar, cada vez más explícitamente, su irrupción en el mundo de los personajes (y del espectador); en este sentido, la franquicia emplea la imaginería católica como un potente marcador local, identitario, que le permite singularizarse tanto con respecto a la mayor parte del cine de terror español contemporáneo, como con

respecto al cine de zombis post-28 *días después* estrenado en la última década, como veremos en el resto de este artículo.

#### 4. LO FANTÁSTICO EN LA SERIE *REC*

El primer *Rec* sigue a Ángela y a Pablo, presentadora y cámara respectivamente del programa de televisión *Mientras usted duerme*, en un falso directo que pretende mostrar una noche cualquiera en un Parque de Bomberos de Barcelona. El reportaje transcurre con normalidad hasta que los bomberos reciben un aviso. Ángela y Pablo, comprometidos con sus espectadores, no dudan en seguirlos hasta un inmueble antiguo de L'Eixample. Allí les aguarda un grupo de vecinos inquietos: han escuchado gritos procedentes de un piso ocupado por una anciana. Los bomberos y una patrulla de agentes de policía que ya están allí proceden entonces a derribar la puerta e inspeccionar el interior de la casa, siempre seguidos por Ángela y su cámara. Lo que allí les aguarda es una anciana nerviosa, que se comporta de forma confusa hasta que los hombres se acercan a auxiliarla, instante en que la mujer salta sobre uno de los policías y devora parte de su garganta. A partir de aquí, Ángela, Pablo, el equipo de bomberos, los agentes de policía y los vecinos del inmueble se ven inmersos en una situación de creciente horror: han sido puestos en cuarentena en el edificio por (presumiblemente) las autoridades sanitarias, ante la inminencia de un potente virus. Virus que transforma a las personas contagiadas en criaturas rabiosas fuera de control, cuyo único objetivo parece ser morder e infectar a los demás seres humanos. En el desenlace, sólo Ángela y Pablo han sobrevivido a la escalada de contagios. Perseguidos por los demás personajes, consiguen alcanzar el último piso en la azotea del inmueble, donde les aguarda una sorprendente revelación final: las paredes de la casa están atestadas de crucifijos católicos, imágenes de santos, de la Virgen María y del mismo Jesucristo, así como recortes de prensa que datan de algunos años y que cuentan una pavorosa historia: la de una niña portuguesa de apellido Medeiros de quien se decía que estaba poseída por el Demonio. Un magnetofón, con una cinta grabada dentro, les aporta los últimos y confusos datos: un sacerdote, el padre Albelda, ha secuestrado a la niña y la ha mantenido retenida en ese ático durante años, al tiempo que practicaba con ella extraños experimentos. Su objetivo era aislar el mal que llevaba en su sangre, la influencia diabólica que la ha poseído. Antes de que Ángela y Pablo puedan terminar de recomponer el puzzle, una espeluznante criatura (la propia niña Medeiros, consumida por el virus y convertida en una abominación ciega y colérica) aparece de la nada y los atrapa.

Como puede inferirse repasando simplemente su argumento, esta primera película propone durante la mayor parte de su metraje un tipo de zombi claramente adscrito a lo que Boon denomina la categoría *Bio*, una de las nueve categorías en que él clasifica la representación del personaje en la cultura popular de Occidente:<sup>5</sup> de acuerdo con Boon, la categoría *Bio* designa a alguien «que ha sido privado de su ser esencial o de su voluntad por alguna sustancia externa, aunque sea temporalmente». El motivo de la zombificación, añade, «puede variar de productos químicos a virus, pero alguna sustancia ha causado la pérdida de sí mismo» (2011: 58). De las categorías propuestas en su taxonomía esta es, probablemente, la que mayor tradición encuentra en la literatura: no sólo un cuento ya mencionado, «Herbert West: reanimador», basa su razón de ser (la resurrección de los muertos) en un tipo de suero, sino que ya un relato precursor de esta vertiente publicado en los años 20 como «La plaga de los muertos vivientes» de A. Hyatt Verrill (*Amazing Stories*, abril de 1927) propone el retorno masivo de un puñado de cadáveres con claras actitudes antropófagas también en base a los efectos de un producto químico creado por un eminente biólogo, con resultados que anticipan, de forma precisa, algunos de los rasgos más importantes del zombi moderno. En efecto, el éxito de *Resident Evil* y de *28 días después* en 2002 ha implantado durante la primera década del siglo XXI un nuevo tipo de zombi, al que Boluk y Lenz se refieren como «individuos patológicamente infectados» (2008: 3).<sup>6</sup> Este nuevo zombi ya no está necesariamente muerto, sino que reproduce los síntomas de un individuo biológicamente enfermo por alguna forma de virus (de ahí que sus funciones motoras ya no estén condicionadas por el *rigor mortis* del muerto viviente tradicional; en cambio, atienden más a un cuadro de síntomas propios de alguna variante de la rabia). *Rec* reproduce entonces el sistema de contagio vírico propio de esta tendencia, incluyendo las secreciones biológicas, la desintegración del individuo mediante la expulsión de su propio cuerpo en forma de pus, sangre y otros fluidos, tal y como explica Kristeva cuando habla de lo abyecto (Kristeva en Rogers, 2008: 128). Como Dendle advierte, ya no es la homogeneidad, la pérdida de individualidad, lo que nos asusta más de este monstruo, sino «la falta de control, de dignidad, de dirección» (2007:

5 En un principio, Boon determina siete categorías (2007); más tarde amplía esta misma taxonomía a nueve (2011).

6 Boluk y Lenz hablan de tres generaciones: aproximadamente, el zombi vudú haitiano abarcaría los años 30 y 40 (y 50, si se acepta el zombi vinculado a la ciencia ficción de esta década como perteneciente a esta categoría); el muerto viviente de Romero se iría introduciendo a lo largo de los 60 (con su definitiva eclosión, por supuesto, en 1968), y abarcaría hasta nuestros días; por último, el ser humano patológicamente infectado hallaría su génesis en los albores del siglo XXI.

54). Los vecinos infectados de este inmueble de Barcelona no recuerdan a los lánguidos autómatas de las Antillas, ni siquiera a los cadáveres deambulantes del ciclo de Romero; en vez de eso evocan las características de una persona que ha perdido el dominio sobre las funciones de su propio cuerpo.

Esta configuración propicia las convenciones narrativas de este modelo. Por ejemplo, de acuerdo con Jordan S. Carroll *28 días después* hereda y amplifica lo que él denomina una «estética del riesgo», ya planteada por Romero tres décadas antes en *Zombi (Dawn of the dead)*, George A. Romero, 1978). Los zombis, afirma, «capturan la estructura postmilenial de los sentimientos, incluyendo el miedo y la impotencia que acompaña al colapso de las instituciones de gestión del riesgo». La desconfianza en las instituciones y en los agentes encargados del control y el orden, así como su inoperancia e incluso potencial peligro para el ciudadano constituyen una parte inherente al espíritu del cine de terror postmoderno que emergió en los años 60 con filmes como *La noche de los muertos vivientes* (donde el protagonista es abatido de un disparo por los propios vecinos), pero para Carroll la película de Boyle fue aún más lejos al actualizar estas sensaciones.

Estas representaciones reflejan el colapso de un régimen en el que los peligros potenciales están regulados y asumidos colectivamente por el Estado. Sin embargo, *28 días después* se asentó firmemente en una sociedad de riesgo en la que las instituciones públicas son incapaces, cada vez más, de predecir o asegurarse contra los desastres a los que la película alude, incluyendo la rápida propagación de la encefalopatía espongiforme bovina o la pandemia del SIDA (Carroll, 2012).

Esto es más evidente en *Rec 2* que en la película original. En primer lugar, *Rec 2* se basa íntegramente en el colapso que sufre un comando de GEOs que penetra en el edificio de la película anterior una vez la amenaza de los infectados empieza a superarles. Los cuerpos de seguridad especializados pasan así de representar la seguridad a encarnar el peligro cuando algunos de los propios agentes devienen en infectados coléricos que persiguen a un grupo de adolescentes (es decir, a aquellos a quienes en principio deberían proteger). Más significativa aún resulta la escena en la que disparan indiscriminadamente contra un vecino no infectado, al confundirle con uno de los zombis. El colapso se extiende también a otros agentes: resulta relevante (bordeando los límites de lo verosímil) que los adolescentes protagonistas consigan acceder por el alcantarillado a un inmueble fortificado por la policía y las fuerzas militares. Tampoco la Iglesia católica, en tanto institución, escapa a

esta percepción: el padre Owen es representado como un agente de algún tipo de organización dedicada a la seguridad antes que como un religioso o un hombre espiritual: cumpliendo estrictas órdenes de sus superiores, su prioridad es localizar la sangre de la niña Medeiros, algo que está por encima de las vidas de quienes les rodean. Por último, los agentes del orden en general (militares, policiales, sanitarios) devienen en una amenaza para los propios protagonistas a la altura de los mismos zombis: por ejemplo, en una escena dada, cuando los adolescentes se asoman a una ventana del inmueble, no dudan en abrir fuego contra ellos. Para Carroll, este tipo de representaciones evocan la ineficacia y la inhumanidad con que las instituciones oficiales han combatido problemas crecientes como el pánico al SIDA, algo que *Rec*, como franquicia, tematiza de una forma extremadamente gráfica. Las películas de Balagueró y Plaza, por lo tanto, encuentran en este aspecto un importante punto de presión transnacional. Dicho de otro modo: la forma en que visualizan el desmoronamiento de la sociedad del orden alinea sus películas con una de las tendencias más visibles del último cine de terror norteamericano (no sólo del subgénero zombi), tal y como Carroll describe.

Ahora bien, frente a estas estrategias, propias de la dimensión internacional que hemos atribuido al nuevo cine de género español, *Rec* alcanza también una especificidad cultural propia que opone (pero al mismo tiempo concilia) lo local y lo tradicional con lo transnacional. Dicha especificidad reside en la naturaleza demoníaca (por lo tanto, sobrenatural) de la fuerza que zombifica a los individuos. En efecto, como ya advertí en otro lugar, hasta su clímax, «los zombis de la primera película son perfectamente posibles dentro del esquema ontológico-valorativo del espectador y de los personajes» (Sánchez Trigos, 2013: 29), en tanto son seres humanos infectados por un virus de rápida propagación, inédito pero posible desde un punto de vista cognitivo. Es sólo en el final del filme, cuando Ángela y Pablo acceden al piso del padre Albelda y se sumergen en un imaginario católico que sugiere la verdadera naturaleza de la fuerza que posee a los infectados, cuando la película penetra en el terreno de lo fantástico. Así, si bien esta primera entrega aún ofrece algunas dudas a este respecto (las teorías del padre Albelda pueden no ser sino delirios fanático-religiosos), la secuela las despeja de forma taxativa, postulando abiertamente su inscripción en lo que podríamos denominar un horror católico, el cual se desatará de forma definitiva en la tercera y hasta el momento última película de la serie.

Este horror católico ha sido una constante a lo largo de la historia del cine de terror; sin embargo, resulta extremadamente infrecuente en la tradi-

ción del subgénero de zombis. En este sentido, quizás el antecesor más obvio de la franquicia de Filmax lo constituya el díptico italiano formado por *Demons* (Lamberto Bava, 1985) y *Demons 2 (Demoni 2: l'incubo retorna)*, (Lamberto Bava, 1986). En estos filmes la amenaza resulta también algún tipo de entidad demoníaca que se propaga a sus víctimas a través del contacto por fluidos (mordeduras, arañazos); se incide, por lo tanto, en la confusión posesión/contagio biológico que también reproduce *Rec*. No obstante, desde esta perspectiva la franquicia española se radicaliza/concreta aún más que la italiana: en la serie de Balagueró y Plaza hay un constante énfasis por visualizar lo siniestro en la imaginería icónica de santos, vírgenes, cristos, velas, rosarios o sotanas. Esto sugiere la posibilidad de aproximarse a la serie a través de lo numinoso, tal y como Rudolf Otto ha acuñado esta idea en su libro *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*.

Aunque el título del libro parece centrarse en lo santo, Otto dedica muchas de sus páginas al estudio de lo que él denomina lo numinoso, idea que nos interesa aquí en la medida en que relaciona el miedo con la experiencia religiosa. Lo numinoso es, de acuerdo con él, un elemento singular que se sustrae a la razón y que es inefable, inaccesible. Lo numinoso «no se puede definir en sentido estricto, como ocurre con todo elemento simple, con todo dato primario; solo cabe dilucidarlo» (1998: 16). Según Mircea Eliade, en su obra Otto trata de analizar, no las ideas de Dios y de religión, propias de la teología tradicional, sino las modalidades de la experiencia religiosa común (1983). A este fin, Otto acude a la explicitación de una serie de aspectos que pueden describirlo, por lo menos indirectamente. Uno de estos aspectos es el misterio: lo oculto y lo secreto, aquello que no se concibe ni entiende, que no es cotidiano ni familiar. Para el teólogo, el misterio puede emparentarse con el estupor, el asombro intenso, el pasmo. De hecho, como él recuerda, «mysterium» y «mystes» provienen probablemente de la misma raíz. El objeto religioso es misterioso, es inaprensible porque supone tropezar con algo heterogéneo, que el hombre no puede ver ni explicar, sólo sentir. Un segundo elemento es el carácter ambiguo de lo numinoso y de lo sagrado.

Lo numinoso, pues, provoca en el hombre un tipo determinado de sentimiento (Rudolf Otto lo denomina «sentimiento de criatura»), que surge cuando el hombre toma consciencia de esa potencia superior Numínosa, del anonadamiento, de todo aquello que suscita la idea de formar parte insignificante de algo indecible, más grande que la humanidad. En última instancia, dicha experiencia constituye la materia prima para el sentimiento de la humildad religiosa. No es de extrañar que, de acuerdo con Otto, el hombre haya

sentido la necesidad desde siempre de «crear» seres fantásticos que puedan sosegar el ímpetu de lo numinoso:

Este elemento se presenta ya en el estadio más bajo, como tosca conmoción del sentimiento numinoso, en la religión de los primitivos [...] El carácter propio que ofrece este aspecto del numen en el grado inferior consiste en su peculiaridad sentimental; es el estupor ante lo absolutamente heterogéneo, ya se le llame espíritu, demonio, deva; ya se prescindía de nombrarlo; ya se engendren entes imaginarios para su explicación y captación; ya se aprovechen para ello seres fabulosos producidos por la fantasía aparte y antes de haberse suscitado el terror demoníaco (1998: 41).

Lo numinoso está así presente en la tradición del terror desde sus orígenes en la novela gótica, cuando obras como *El monje* invocaban la presencia de fuerzas satánicas que destruyesen a su protagonista Ambrosio en el final del relato. Del mismo modo, es rastreable también en ciertos relatos de Lovecraft. Concretamente, en todos aquellos que se inscriben en los mitos de Cthulhu aparece una amenaza que se erige en algo más «grande» que el propio hombre, capaz de destruir a la insignificante humanidad.

Como en Lovecraft, también en la serie *Rec* este objeto religioso, intangible, necesita materializarse. El clímax de la primera película resulta modélico en este sentido, pues introduce al espectador y a los personajes en un universo irracional, en una experiencia numinosa que deben descifrar a partir de una serie de elementos tangibles a modo de pistas: las imágenes de la Virgen María, de los santos y los crucifijos. *Rec* se vale de los recursos narrativos antes descritos para afianzar de forma consistente la verosimilitud del efecto fantástico religioso. En otras palabras: para plantear la introducción de una fuerza demoníaca en el mundo real de los personajes. Como ya se ha dicho, lo fantástico necesita de un marco verosímil, que el lector/espectador pueda identificar con su mundo extratextual, para resultar efectivo. Roger Bozzetto sugiere que lo fantástico ostenta como intención específica discutir el universo de la representación, instituido como una evidencia por la ficción «realista», así como por la filosofía del siglo de las Luces, que tienen como resultado hacer pensar que todo lo que es real es racional, y todo lo que es realidad es representable.

El texto fantástico subvierte los mecanismos y los presupuestos del texto mimético, con el fin de dejar espacio a lo impensable, que intenta representar de una manera ambigua, de permitir por contra pensar lo

representable. Así pues, se erige como el lugar y el medio para una crítica del universo de la representación, instaurando por eso mismo un vértigo de la razón desconcertada (Bozzetto, 2001: 224).

Al plantearse la primera película como la grabación de un programa en falso directo y la segunda como la inmersión, en tiempo real y desde el punto de vista de sus cámaras, de un grupo de adolescentes y de un equipo de GEOs, *Rec* y *Rec 2* refuerzan la verosimilitud del sistema de representación al que se acogen; el mismo sistema que va a representar también lo fantástico, lo numinoso, o al menos va a aludir a él. Como apunta Daniel F. Ferreras, «el lenguaje cinematográfico permite una objetividad narrativa que refuerza la verosimilitud de los aspectos hiperrealistas de la narración fantástica» (1995: 52).

La velocidad de la narración, correspondiendo con este punto de vista objetivo, es arbitraria, e impuesta por la presentación de la acción. No podemos, como durante la lectura, detenernos sobre un plano, y por lo tanto seguir el desarrollo del argumento a nuestra propia velocidad. Esta modalidad narrativa característica del cine disminuye la distancia entre el espectador y la narración, y esto significa, respecto a la narración fantástica, la posibilidad de establecer una autoridad narrativa basada en la progresión continua de la acción, que no ofrece al espectador la posibilidad de detenerse en un detalle específico, sino que le obliga a seguir la narración y no le permite reconstruirla de forma fragmentaria (1995: 52).

Dado que *Rec* (al menos sus dos primeras entregas y el primer tercio de la tercera) emplean la técnica del *Found Footage*<sup>7</sup> y la cámara subjetiva como único y limitado punto de vista para el espectador, se aprovecha la hiperrealidad inherente a este recurso para materializar lo fantástico, lo que está más allá de la comprensión racional. Por ejemplo, en la segunda entrega los personajes descubren que sólo activando la visión nocturna son capaces de ver a la niña Medeiros, es decir, sólo este dispositivo convierte lo intangible en tangible. Debido a esto, el cámara (y el espectador, fundido con él) es el único capaz de contemplar al monstruo, capaz de ver «más allá» de lo real. La visión nocturna se convierte así en un medio para acercarse a lo irrepresentable, distinguiendo estéticamente lo tangible de lo de intangible: el mundo de lo

---

<sup>7</sup> Michael Zryd explica que «las películas de *Found Footage* son un subgénero específico del cine experimental (o de vanguardia) que integra material filmado previamente dentro de nuevas producciones» (2003). El nombre en sí mismo, *Found Footage*, sugiere encontrar y descubrir sentidos escondidos en las imágenes, a la vez que implica un texto dentro de otro texto.

primero tiene los colores y la textura del nuestro, el segundo estalla en verdes y negros. Se visualiza, pues, la experiencia numinosa a través de un sistema de signos asumible por el espectador.

Pero donde *Rec* alcanza su verdadera singularidad en el contexto del cine de zombis global es a través de una paradoja que dota de fisicidad a lo numinoso y que se convierte en la que probablemente sea la convención más importante de la franquicia: lo demoníaco (inmaterial en base a su condición numinosa) precisa de las leyes de la física para propagar su mal: una mordedura, un arañazo, el mero contacto con la sangre infectada. Esta paradoja se adueña ya definitivamente de la serie a partir de la segunda película, en concreto a partir de la escena en la que el padre Owen (desvelada su verdadera identidad como sacerdote) interroga a uno de los adolescentes infectados, por cuya boca comienza a hablar la entidad demoníaca que habitaba a la niña Medeiros y que ahora ha poseído a los vecinos del inmueble. A través de esta fusión/confusión entre posesión y contagio a la que aludíamos antes, *Rec* mantiene un pie en las perspectivas más modernas del cine de zombis al tiempo que guarda un vínculo con la tradición del muerto viviente (e incluso del poseído) en Occidente.

Como advertíamos en anteriores epígrafes, hasta la irrupción del racionalismo la superstición ofrecía al ser humano una explicación religiosa de los diferentes mitos sobre cadáveres que vuelven a la vida y atacan a los vivos, repartidos prácticamente por toda Europa. Así, para Jaqueline Simpson la atribución al demonio es consecuente con el paradigma sociocultural en que se inscriben estos sucesos, donde casi cualquier fenómeno sobrenatural era obra del diablo si tenía un carácter negativo. Debido a esta creencia, era muy habitual que se dividiera a los muertos resucitados en dos tipos: los que recibían la absolución y los que no tenían salvación posible. Estos últimos eran desmembrados y mutilados. Este tipo de tradiciones persistieron durante siglos hasta caer en desuso por parte de las generaciones posteriores, y aunque aún hoy existen algunas regiones donde se sigue enterrando al cadáver boca abajo o se le clava en su tumba con el objetivo de que no pueda moverse, estas prácticas han perdido gran parte de su significado religioso original (2003: 392-393). *Rec* recoge el eco básico de estas prácticas para hibridarlas con un discurso milenarista en el que el peligro resulta algo inmaterial (un virus, un ataque bacteriológico) que ataca las funciones biológicas: al contrario de lo que ocurre en crisis terroristas post 9-11 como la referida a los supuestos ataques con *Ántrax*, en las películas de Balagueró y Plaza lo que está en peligro no es sólo el cuerpo, sino también el alma. En consecuencia, la amenaza monstruo-

sa debe ser combatida por sacerdotes católicos y militares por igual (o por figuras que integren ambas condiciones, como es el caso del padre Owen). Nótese, por ejemplo, que el sótano del padre Albelda es tanto el refugio de un religioso (con todos esos motivos católicos con los que trata de protegerse del mal) como el laboratorio de un *mad doctor* canónico, alegoría de la doble naturaleza zombificadora que vertebra la franquicia. Un planteamiento que hubiera resultado inoperante, por ejemplo, en una película como *Resident Evil*, firmemente anclada en los terrores racionalistas bioquímicos del mundo moderno. En *Rec* el monstruo necesita ser repelido con una mezcla de presente y pasado, de superstición y modernidad, conformando un organismo híbrido (poseído e infectado a la vez) que funde en un solo cuerpo la tradición y las perspectivas contemporáneas del personaje del zombi.

## 5. CONCLUSIONES

Así pues, frente al férreo racionalismo que parece recorrer el subgénero de zombis actual (o incluso una buena parte del cine de terror moderno, alejado de planteamientos fantásticos), *Rec* recupera la vertiente sobrenatural-religiosa que acogiera no sólo las primeras manifestaciones del personaje en el cine, sino sus mismos orígenes antropológicos en las tradicionales orales y populares de Occidente. No obstante, la franquicia de Balagueró y Plaza, lejos de resultar una operación anacrónica, actualiza esta tradición al integrarla en un imaginario contemporáneo de terrores víricos constatable no sólo en el *modus operandi* de la fuerza zombificadora (que actúa, a pesar de su carácter sobrenatural, según las convenciones de un virus cualquiera), sino también en un discurso profundamente nihilista acerca de cómo las estructuras encargadas de la seguridad y el orden resultan ineficaces ante crisis de esta naturaleza. Racionalismo y superstición se abrazan de esta manera, delatando a través de lo segundo el carácter eminentemente local que, por debajo de su acabado formal, articula la serie: lo católico devienen en un poderoso marcador español, una brecha que distancia a *Rec* de la nueva oleada de narrativa de zombis producida en el siglo XXI. El distintivo más relevante en este sentido quizás sea el tratamiento que obtiene la fuerza zombificadora en los remakes realizados en Estados Unidos: *Quarantine* se revela durante casi todo su metraje como un mero ejercicio mimético del filme original, narrativa y técnicamente; sin embargo, se aleje sustancialmente de este en los últimos minutos. Mientras que la película española atribuye la infección a una posesión demoníaca propiciada por los experimentos de un fanático religioso (que actúa bajo

mandato secreto de la Iglesia), su homólogo norteamericano justifica estos mismos experimentos por el hallazgo de un nuevo virus (terrible pero en absoluto sobrenatural) por parte de una secta apocalíptica decidida a adelantar el fin del mundo. Podría decirse, pues, que allá donde el cine español hace prevalecer lo supersticioso (siquiera para darle un tratamiento progresivamente irónico, e incluso cómico, como ocurre sobre todo en la tercera entrega), el cine norteamericano introduce sus propios temores: el terrorismo biológico y la ortodoxia de los grupos secretos que acechan desde dentro de la misma nación. La distancia temática que separa ambas resoluciones posibilita, sin embargo, advertir la especificidad cultural de la cinta española.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACKERMANN, Hans-W y Jeanine GAUTHIER (1991): «The ways and nature of zombie», *The Journal of American Folklore*, vol. 104, núm. 414, pp. 466-494.
- BISHOP, Kyle (2010): *American zombie gothic. The rise and fall (and rise) of the walking dead in popular culture*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina.
- BOLUK, Stephanie y LENZ, Wylie (2011): «Introduction: Generation Z, the age of apocalypse», en Stephanie Boluk y Wylie Lenz (eds.), *Generation zombie. Essays on the living dead in the modern culture*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, pp. 1-17.
- BOON, Kevin (2007): «Ontological anxiety made flesh. The zombie in literature, film and culture», en Niall Scott (ed.), *Monsters and the monstrous. Myths and metaphors of enduring evil*, Rodopi B.V, Ámsterdam – New York, pp. 33-43.
- \_\_\_\_\_ (2011): «The zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post- Nuclear Age», en Deborah Christie y Sarah Juliet Lauro (eds.), *Better off de dead. The evolution of the Zombie as Post-Human*, Fordham University Press, New York, pp. 50-60.
- BOZZETTO, Roger (2001): «¿Un discurso de lo fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 223-242.
- CARROLL, Jordan S. (2012): «The Aesthetics of Risk and *Dawn of the Dead* and *28 Days Later*», *Journal of the Fantastic in the Arts*, 2012, disponible en <<http://www.readperiodicals.com/201201/2730413241.html>> [fecha de consulta: enero de 2012].
- COSTA, Jordi (2012): «El caso del cadáver inquieto», *El País*, 2012, disponible en <[http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1356033015\\_997328.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/12/20/actualidad/1356033015_997328.html)> [fecha de consulta: diciembre de 2012].
- DENDLE, Peter (2001): *The zombie movie enciclopedia*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina.
- \_\_\_\_\_ (2007): «The zombie as barometer of cultural anxiety», en Niall Scott (ed.), *Monsters and the monstrous. Myths and metaphors of enduring evil*, Rodopi B.V, Ámsterdam – New York, pp. 45-56.

- ELIADE, Mircea (1983): *Lo sagrado y lo profano*, Labor, Barcelona.
- EVANS, Chris (2010): «The Insiders», *Screen International*, núm. 1719 (5 de febrero), pp. 31-42.
- FERRERAS, Daniel F (1995): *Lo fantástico en la literatura y el cine*, Ediciones Vosa, Madrid.
- GAUDIN, Antoine (2011): «Herméneutique du genre et problématique gender: héroïnes du cinéma d'horreur espagnol contemporain», en Marie-Soledad Rodríguez (ed.), *Le fantastique dans le cinéma espagnol contemporain*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, pp. 135-145.
- GUILLAUD, Lauric (2010): *Le retour des morts. Imaginaire, science, verticalité*, Rouge Profond, Pertuis.
- GUNN, James (2005): «Toward a definition of Science Fiction», en James Gunn y Matheew Candelaria (eds.), *Speculations on Speculations: Theories of Science Fiction*, Scarecrow Press, Lanham, Toronto, Oxford, pp. 5-12.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2008): «Now Playing Everywhere: Spanish Horror Film in the Marketplace», en Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega (eds.), *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Manchester University Press, Manchester, pp. 65-87.
- \_\_\_\_ (2012): *Spanish horror film*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- MARTÍNEZ LUCENA, Jorge (2012): *Ensayo Z*, Berenice, Córdoba.
- MODLESKI, Tania (1986): «The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory», en Tania Modleski (ed.), *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*, Indiana UP, Bloomington, pp. 155-66.
- MUNTEAN, Nick y Matthew PAYNE (2009): «Attack of the Lived Dead: Recalibrating Terror in the Post-September 11 Zombie Film», en Andrew Schopp y Matthew B. Hill (eds.), *The War on Terror and American Popular Culture: September 11 and Beyond*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, pp. 239-258.
- OLNEY, Ian (2013): *Eurohorror*, Indiana University Press, Indiana.
- OTTO, Rudolph (1998): *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid.
- PAFFENROTH, Kim (2011): «Zombies as Internal Fear of Threat», en Wylie Lenz y Stephanie Boluk (eds.), *Generation Zombie*, McFarland & Company, Carolina del Norte, pp. 18-26.
- PINEDO, Isabel (1996): «Recreational Terror: Postmodern elements of the contemporary horror films», *Journal of Film and Video*, vol. 48, núm. 1/2 (Spring-Summer), pp. 17-31.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 7-44.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROGERS, Martin (2008): «Hybridity and Post-Human Anxiety in *28 Days Later*», en Shawn McIntosh y Marc Leverette (eds.), *Zombie Culture*, Scarecrow Press, Plymouth, pp. 119-133.
- RUSSELL, Jamie (2005): *Book of the dead*, Fab Press, Surrey.

- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo», *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 1 (invierno), pp. 11-34.
- SIMPSON, Jacqueline (2003): «Repentant soul or walking corpse? Debatable apparitions in Medieval England», *Folklore*, vol. 114, núm. 3 (diciembre), pp. 389-402.
- ZRYD, Michael (2003): «Found Footage film as discursive metahistory», en *The Moving Image*, vol. 3, núm. 2, pp. 40-61.



## EL PARPADEO DEL MIEDO: *HAY ALGUIEN AHÍ*

PAUL PATRICK QUINN  
Universidad de Alcalá  
paul.quinn@uah.es

Recibido: 17-07-2013  
Aceptado: 24-10-2013



### RESUMEN

El objetivo de este artículo consiste en analizar la presencia de lo fantástico en la serie de televisión española *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010). Dentro de tres marcos conceptuales –la teoría literaria, el cine y la televisión– examinamos cómo el texto audiovisual en cuestión construye un mundo de ficción, reflejo de la realidad extratextual del espectador, para resquebrajarlo a continuación mediante el despliegue de un conjunto de motivos y temas relacionados con lo fantástico.

PALABRAS CLAVE: Lo fantástico, teoría literaria, cine, televisión.

### ABSTRACT

This article seeks to analyse the presence of the fantastic in the Spanish television series *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010) (*There's Somebody Out There*). Within three contextual frameworks –literary theory, cinema and television–, we examine how this audiovisual text constructs a fictional world, as a reflection of the viewer's extratextual reality, and then splits this world apart through the use of motifs and themes related to the fantastic.

KEYWORDS: The fantastic, literary theory, cinema, television.



## 1. INTRODUCCIÓN

Transgresión, escándalo de la razón, incertidumbre epistemológica y en última instancia, hemorragia ontológica, lo fantástico ha vuelto a cobrar enorme vigencia en los últimos años al irrumpir en diversos medios artísticos –la novela, el cuento, el teatro, el cine y la televisión–. De ahí que dentro de este conjunto de reflexiones sobre este fenómeno cultural, masivo, masificado y globalizado, nos permitamos adentrarnos en el terreno audiovisual al analizar los impulsos y mecanismos de lo fantástico que se movilizan en la serie televisiva *Hay alguien ahí* (Cuatro, 2009-2010).<sup>1</sup>

## 2. ENTRE LA TEORÍA LITERARIA Y LA ALTA DEFINICIÓN «FANTATERRORÍFICA»

Para analizar la presencia de lo fantástico en la serie de televisión *Hay alguien ahí*, hemos incorporado tres marcos conceptuales: la teoría literaria, el cine y la televisión. Respecto *al marco literario*, al aproximarnos a lo fantástico, resulta inevitable partir de los dos estudios canónicos de la materia de Louis Vax (1965) y Tzvetan Todorov (2001). Vax, en un texto que abarca tanto el arte como la literatura, es decir, un estudio basado en la interdisciplinariedad que nosotros, por nuestra parte, compartimos plenamente, describe el territorio de lo fantástico en los siguientes términos: «En sentido estricto, lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón» (1965: 10). A su vez, Todorov pone el énfasis sobre la recepción del texto fantástico, sobre el efecto que este ejerce sobre el receptor. Conocido es su famoso concepto de la *vacilación* o *incertidumbre*. Para Todorov, en un mundo ficcional verosímil regido por las mismas leyes que rigen nuestro mundo –«sin diablos, sílfides, ni vampiros»–, cuando se produce un suceso que desafía dichas leyes podemos optar por una de las dos soluciones posibles: «[...] 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; o bien el acontecimiento sucedió realmente, es parte integrante de la realidad, pero entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos» (2001: 48).

Lo fantástico surge precisamente de la vacilación que siente el lector y con frecuencia un personaje ante estas dos opciones, «la vacilación expe-

---

1 «Los misterios sobrenaturales a los que se enfrenta una familia y sus consecuencias son los ingredientes principales de esta [...] serie. “Hay alguien ahí” está ambientada en una enigmática casa a la que se traslada a vivir una familia que pronto verá alterada su nueva vida por una serie de fenómenos inexplicables» (<http://www.vertele.com/noticias/cuatro-en-espana-faltaba-una-serie-de-miedo-hecha-aqui/>).

rimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural» (2001: 48). Si al final del relato, el receptor opta por la primera explicación –la solución racional– nos alejamos de lo fantástico para entrar en el terreno de «lo extraño». En cambio, si admite la segunda explicación –la sobrenatural– penetramos en el género de «lo maravilloso» (2001: 66).<sup>2</sup>

Aunque, como tendremos la oportunidad de apreciar a continuación, las premisas básicas de la teoría de Todorov en torno a lo fantástico siguen constituyendo herramientas hermenéuticas de gran utilidad, son muchos los que han cuestionado la rigidez de las mismas. De ahí que Ana María Barrenechea de un lado niegue la necesidad del mantenimiento final y total de la vacilación y en su lugar haga hincapié en la problematización de la convivencia entre hechos normales y anormales y, de otro, llegue a afirmar que, en contra de lo que dice Todorov, lo fantástico no niega la alegoría (1972). En este sentido, podemos observar la manera en que en el texto audiovisual que nos ocupa las grietas que crepitan en el seno de las estructuras familiares y sociales acaban metamorfoseándose en las fisuras de lo real. Por su parte, en varios estudios, David Roas ha puesto en tela de juicio la rigidez del esquema de Todorov (2001, 2011), para llegar a definir el fenómeno artístico que nos ocupa como la «irrupción de lo imposible en ese marco familiar» que a su vez «supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual» (2011b: 31).<sup>3</sup> Roas, en *Tras los límites de lo real* (2011), aloja el impulso de lo fantástico actual en el seno de la posmodernidad, y esta es precisamente el contexto en el que Brian McHale se aproxima a las aportaciones de Todorov. En su libro *Postmodernist Fiction* (1987), McHale desplaza el enfoque epistemológico todoroviano hacia una poética ontológica, en la cual el lector –o espectador– sigue vacilando, parpadeando, ante la confrontación de lo posible y lo imposible<sup>4</sup> (1987: 74-76).

2 De este esquema se derivan otros sub-géneros: «lo extraño puro» –en el que los acontecimientos pueden explicarse “perfectamente por las leyes de la razón”–, «lo fantástico-extraño» –en el cual la vacilación desaparece al final en virtud de una explicación racional–, «lo fantástico-maravilloso» –en los relatos que se presentan como fantásticos y que terminan con la acepción de lo sobrenatural– y, finalmente, «lo maravilloso puro» –ámbito en el que lo sobrenatural no provoca ninguna reacción particular ni en los personajes, ni en el receptor– (Todorov, 2001: 65-81).

3 En *Tras los límites de lo real*, Roas ahonda en la investigación sobre el relato fantástico desde la perspectiva de cuatro conceptos decisivos: la realidad, lo imposible, el miedo y el lenguaje, conceptos que acompañarán nuestro análisis de *Hay alguien ahí*.

4 En el estudio citado de Roas, el autor parece coincidir con McHale en este punto. Por nuestra parte, desde el punto de vista del “parpadeo” que propone McHale, podemos considerar la vacilación todoroviana como un parpadeo entre una explicación ontológica –el fantasma es un fantasma– y otra epistemológica –el fantasma es producto de nuestra imaginación, alucinación o alteración perceptiva–.

Por último, según Borges los dispositivos básicos de lo fantástico son cuatro: la obra dentro de la obra –*mise en abyme*–, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el doble (1981: 18). Como veremos más adelante, *Hay alguien ahí* se sirve directamente de dichos procedimientos.

En lo que se refiere al *cine*, y en concreto el cine español, aunque, aparentemente, el «género fantástico» haya brillado por su ausencia,<sup>5</sup> estudios recientes han contribuido a desmentir la existencia de esa especie de «agujero negro» dentro de la producción cinematográfica española. *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)* de Javier Pulido constituye un excelente análisis del llamado «fantaterror», caracterizado por el mimetismo argumental –«el voluntarioso homenaje a los clásicos y el expolio de las modas operantes»–, un formalismo árido y «una desmesurada recurrencia al sexo y la violencia» (2012: 42). El «fantaterror» surgido en los últimos años del franquismo –antes de que se produjera el cambio biológico y político que supuso la muerte del dictador– puede condensarse en términos ideológicos como un hachazo: «Cuando pegabas un hachazo en la cabeza, lo que estabas haciendo era en realidad romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente» (Naschy en Pulido, 2012: 43).

Los 80 no son años felices para lo fantástico cinematográfico en España. Los profundos cambios que experimenta la industria junto con la obsesión con un tipo de cine de autor y la fiebre de las adaptaciones literarias de autores silenciados durante el franquismo acaban eclipsando y marginando el cine de género. Habrá que esperar a la siguiente década para que se produzca el renacimiento y florecimiento del cine de terror (De Felipe y Gómez, 2010).

Si durante el tardofranquismo la carga ideológica de lo fantástico cinematográfico español se disfraza arropándose en alegorías góticas, erotismo y estética *gore*, en los años 90, ya en plena «democracia», surge el verdadero «boom» del género. Juan Carlos Martínez Rodríguez atribuye esta explosión fantaterrorífica a dos cambios decisivos: el relevo generacional de los realizadores y la caída de los prejuicios contra el cine fantástico por parte de los jóvenes espectadores (18 a 30 años) (2004: 244). Estamos hablando de una transformación semiótica binaria crucial –que atañe al enunciador y receptor–, y que necesariamente allanará el terreno para la proliferación de *las series televisivas* que manejan, funden y confunden los temas relacionados con el suspense, el

---

5 Según Juan Carlos Martínez Rodríguez, las causas pueden resumirse en: la falta de presupuesto, razones culturales –«ausencia de una tradición asentada»–, prejuicios de los profesionales, prejuicios del público, prejuicios de la crítica y dificultades para adaptar estos géneros a la realidad del espectador y la sociedad española (2004: 242-243).

miedo, el terror, lo policiaco y lo fantástico. Cabe añadir que el boom de estas series no deja de ser el producto de dos impulsos culturales dialogísticos: uno centrífugo –la influencia y presencia de los patrones estético-temáticos generados por la maquinaria de la industria audiovisual norteamericana–, y otro centrípeto –el acercamiento costumbrista e inevitablemente ideológico a la «realidad» española–.

### 3. LA (DE)CONSTRUCCIÓN DE «LA REALIDAD»

Para que surja el efecto fantástico este acontecimiento debe producirse dentro de un mundo diegético verosímil que el espectador acepte como “la realidad” de la ficción. Es decir, que se adecue a la visión que el receptor tiene de la realidad extra-textual<sup>6</sup> (Campra, 2008, Roas, 2011b). Anclado en ese mundo, poco a poco el texto se ve invadido por los elementos de otro orden, de otra dimensión oculta, «imposible».

En *Hay alguien ahí*, se nos presenta un mundo ficcional que incorpora un conjunto de «referencias» a la sociedad española inmersa en los procesos de la globalización posmoderna de principios del siglo XXI: inmigración, burbuja inmobiliaria, redes sociales, Internet, nuevos roles y modelos de familia, las transformaciones relacionadas con la homosexualidad, el surgimiento de sectas de toda índole, la visibilización de la violencia de género, y, frente a estos cambios, el feroz regreso premoderno del fundamentalismo religioso cristiano. Estos elementos sirven para establecer el «contrato narrativo» entre el texto audiovisual y el espectador y preparan el camino para la resquebrajadura de «lo real» televisivo producido por la presencia y violencia de lo fantástico que se manifiestan en la aparición de los fantasmas en la casa encantada, la actividad poltergeist, el juego con la temporalidad, la *mise en abyme*, los exorcismos, la nigromancia, el doble, la posesión, el exorcismo y el zombie.

#### 3.1. *La familia Pardo*

Entre los que pueblan ese mundo ficcional, los protagonistas son los cinco miembros de una familia burguesa, los Pardo, cuyos padres, en un intento de resolver su crisis matrimonial, deciden comprar una casa nueva en una urbanización aparentemente idílica que paulatinamente se van convirtiendo en dos círculos dantescos infernales.<sup>7</sup> Significativamente, los problemas es-

<sup>6</sup> La realidad extratextual no deja de ser una construcción lingüística (Lodge, 1987), social (Berger y Luckman, 1984) y, en última instancia, ideológica (Sollers, 1975).

<sup>7</sup> Clara, la madre, es propietaria de una tienda de antigüedades junto con su hermana. A causa del descubrimiento de las infidelidades de su marido, Diego, ha sufrido una depresión nerviosa, patología

tructurales que hallarán en la casa nada más llegar, además de constituir la primera expresión de lo sobrenatural, no dejan de evocar las fisuras familiares, y, en este sentido, *Hay alguien ahí* resulta ser un ejemplo sintomático de la representación de la familia en las series de televisión actuales, y en concreto, de las producciones españolas. La familia forma el eje actancial, narrativo y temático de las series de diversos géneros televisivos en España, a la vez que la evolución y revolución que dicha institución ha experimentado durante las últimas décadas han sido reflejadas constantemente hasta alcanzar el punto de inundar la «pequeña pantalla» (Tous, 2012: 104): «Los cambios sustanciales con los que podemos sintetizar la crisis del modelo familiar son el cambio del rol de la madre y la falta de autoridad del padre, así como un crecimiento arborescente (carente de las ramificaciones propias de la jerarquía tradicional) de la unidad familiar, que se halla en continua y “desordenada” evolución» (Tous, 2012: 107).

Tal vez la transformación más evidente atañe a la figura paterna. En *Hay alguien ahí*, descubrimos analépticamente –a través de los diálogos y las alusiones– que Diego ha tenido una relación extramatrimonial con una compañera de trabajo, la azafata Rebeca, de ahí su intento de solventar la crisis trasladando a la familia a una casa nueva, una vida nueva.<sup>8</sup> No obstante, como veremos a continuación, los problemas latentes que palpitan en el seno de la familia no sólo no desaparecen, sino que terminan estallándose en el cronotopo del terror. Diego reanuda su relación con Rebeca y cuando intenta volver a cortarla esta intenta matarle dos veces –incluso llega a drogarle mientras está piloteando un avión, hecho que provocará el despido de Diego–, apuñala a su mujer disfrazada de fantasma y acaba suicidándose. Mientras, durante una época Diego abandona la casa familiar y supuestamente va a vivir a la casa de su madre. Pierde su autoridad paternal y se encuentra en un estado permanente de incertidumbre.<sup>9</sup>

---

que será explotada por este como coartada de todos los sucesos sobrenaturales que se van produciendo en la casa. Nos encontraríamos frente a la explicación racional ante «lo extraño».

Por su parte, Diego es comandante de aviación, seductor y débil.

Iñigo es el hijo mayor, estudiante de Ciencias Empresariales, cuyas amistades en la urbanización desembocarán en el terror y la tragedia.

Irene, la hija menor, estudia 3º de Bellas Artes. Su relación con el médium Jorge Selvas tendrá una influencia decisiva en el desarrollo de los acontecimientos.

Ana, la más pequeña, tiene un «amigo invisible» que resulta ser un fantasma, de modo que la niña sirve de puente entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

<sup>8</sup> En la condición paterna observamos casos de flirteo, adulterio, irresponsabilidad e inmadurez (Tous, 2012: 122-123).

<sup>9</sup> Tous relaciona la duda como nueva característica de la figura paterna en las series de televisión con la posmodernidad y «la pérdida de fe en las verdades absolutas» (2012: 126-127).

Frente al debilitamiento de la autoridad paterna, la figura de la madre se vuelve poliédrica (Tous, 2012: 120). Clara, junto con su hermana, Velilla, es dueña de un anticuario y parece lograr compaginar la vida laboral con la familiar. De hecho, en los momentos críticos es ella quien toma la iniciativa y lleva el timón. Cuando desaparece su hermana se infiltra en el turbio mundo del sadomasoquismo y en dos momentos claves está a punto de divorciarse y, posteriormente, de vender la casa. Además, a diferencia del escepticismo que muestra su marido ante los hechos sobrenaturales, es capaz de cruzar el umbral entre los vivos y los muertos, y desde ahí percibe que estos últimos están presentes en el mundo de los primeros y, paralelamente, descubre la identidad del autor de un asesinato.<sup>10</sup>

Pero Clara tiene sus «claroscuros». Al inicio de la serie todavía se está recuperando de una depresión nerviosa –fruto de la crisis matrimonial provocada por las infidelidades de su marido–, y en muchos momentos la vemos ingiriendo pastillas. Está a punto de morir dos veces y, por último, mantiene una relación adúltera con Salvador, personaje que volverá a interrumpir en su vida como abogado de su marido. Al negarse a capitular ante el chantaje de Salvador, indirectamente contribuye al despido de su marido.

De esta forma, observamos el modo en que mientras que los padres se ven envueltos en unas relaciones adúlteras<sup>11</sup> dañinas y peligrosas, son los hijos los que se convierten en los motores del cambio<sup>12</sup> y, tanto en la televisión estadounidense como en la española, esta «inversión jerárquica es un tema recurrente en la relación paternofilial»: «Se normalizan las conductas de los adolescentes y se ridiculizan las actitudes paterna y materna» (Tous, 2012: 107). Iñigo, el hijo mayor de los Pardo, se aloja en el centro de muchas de las tramas horizontales. Para empezar, una de las razones por las que se mudan a la casa es porque Silvia, su novia, y sus amigos viven en la urbanización. El padre de Silvia, Luis, es amigo de Diego, promotor de la urbanización y muy estrechamente vinculado a los sucesos terroríficos que se van produciendo en la casa de los Pardo. Por otra parte, aunque sea de manera indirecta, al organizar la sesión de la ouija Iñigo provoca la muerte de sus amigos Javier y Fausto. Sin embargo, intenta resolver la situación buscando a Amanda y ayudando a Nikoleta a liberar el espíritu de su marido muerto en el pozo de la casa.

10 Es decir, que Poveda asesinó a Ruth.

11 Según Tous, en las actuales series de televisión norteamericanas, «se produce cierta normalización del adulterio» (2012: 112).

12 Cfr. Tous (2012: 107).

Irene, la hija menor, también cobra protagonismo. Entabla una relación amorosa con Jorge, el médium, y junto con él intenta resolver los problemas de los vivos y de los muertos. Encuentran al antiguo propietario de la casa y se comunican con los fantasmas. Incluso, cuando Jorge no aguanta más la presión y quiere abandonar, es Irene quien lo convence para que les siga ayudando. Finalmente, muere a manos de Costa –como sustituto o reencarnación de Elisa– en una repetición cíclica de los crímenes originales quedando «atrapada» en la casa de la misma forma que Elisa y Raúl.

Por último está la pequeña Ana, verdadero puente o interlocutor entre la familia y los fantasmas. Consideraremos su figura dentro de nuestro análisis de la intertextualidad..

### 3.2. *La urbanización “La Roseta”: el cosmos pervertido*

Si la casa de los sueños a donde se traslada la familia Pardo acaba convirtiéndose en el escenario de las pesadillas, otro tanto se podría decir sobre el «mundo» en el que viven: la urbanización «La Roseta». Lo que antes era «un paraíso en la tierra» (2ª Temporada, cap. 7) alberga «algo podrido y oculto» (2ª Temporada, cap. 3) y termina transformado en un «cosmos pervertido» (1ª Temporada, Cap. 8), la «urbanización de los secuestros» (2ª Temporada, cap. 7). Esta última frase alude al hecho de que varias muchachas jóvenes han sido secuestradas y asesinadas dentro de una oscura trama relacionada con una secta. De este modo, la violencia de género se funde y se confunde con una conspiración satánica.

En «La Roseta», junto con los Pardo, viven varias familias acomodadas vinculadas por las amistades de los hijos adolescentes y los intereses económicos de los padres. Entre estas familias se destaca la de Silvia, la novia de Iñigo. Silvia es una muchacha mimada, egoísta y manipuladora. Después de un accidente automovilístico, convence a Iñigo para abandonar la escena y a la víctima moribunda. Engatusa constantemente a su padre para conseguir dinero y es capaz de chantajear a su madre para salvar su pellejo.

La madre, Nieves, intenta seducir a Diego y aprovecha la estancia en su casa de una amiga de Silvia, Amanda, para acostarse con ella y organizar un “trío” junto con su marido. A su vez, Luis, el padre de Silvia, resulta ser uno de los personajes claves dentro de la serie. Promotor de viviendas –es Luis quien vende la casa a los Pardo–, este personaje no deja de ser una siniestra representación ficticia del tiburón de los negocios que triunfa durante la época de la burbuja inmobiliaria. Significativamente, los negocios turbios, amiguismo y corrupción que rodean a Luis Latiegui se traducen en secues-

tros y asesinatos. La cara oscura de la «cultura del pelotazo» y del boom de la construcción en su sentido alegórico se vuelve literal.

En la periferia de este mundo o zona «diegética»<sup>13</sup> observamos la presencia de otras parcelas de la realidad española. Por una parte, están los albañiles extranjeros, uno de los cuales, el rumano Bela Csaba, es enterrado vivo durante las reformas de la casa de los Pardo. Su viuda, Nikoleta entrará a trabajar como asistenta en dicha casa para liberar al espíritu de su marido fallecido. Por otra, están los policías. El comisario Celestino Poveda asesina a sus subalternos –Ruth Berlin y José Pepito Merino– en un intento de tapar su oscuro pasado. Para llevar a cabo estos asesinatos se ayuda de dos cacos, Costa y Fredo, personajes que le vinculan directamente con la muerte violenta de Raúl y Elisa y con el submundo de la delincuencia y los bajos fondos. Finalmente, nos topamos con la Iglesia, lo que inevitablemente nos lleva al terreno de lo sobrenatural.

#### 4. MOTIVOS Y TEMAS DE LO FANTÁSTICO

##### 4.1. *La mise en abyme*

La serie *Hay alguien ahí* arranca con un plano –secuencia de poca duración (33 segundos)– cuya primera imagen es la de una maqueta de la casa donde va a vivir la familia Pardo.<sup>14</sup> En ese momento Diego sella la compra con Luis. Un puente sonoro acompañado por un corte directo nos lleva a la secuencia de la muerte del albañil rumano, Bela Csaba, marido de Nicoleta, que es engullido por una fuerza misteriosa que brota del pozo y, como ya hemos señalado anteriormente, acaba enterrado vivo.

Nos encontramos entonces ante un mecanismo metaficcional denominado *mise en abyme*: un «enclave que guarda relación de similitud con la obra que lo contiene» (Dällenbach, 1991: 16).<sup>15</sup> En concreto, se trata de un reflejo sencillo –bajamos un peldaño narrativo– y metadieгético<sup>16</sup> de la casa de los Pardo, cronotopo del terror y lugar donde confluyen todas las tramas horizontales que se despliegan a lo largo del relato. Este primer plano-secuencia, que incluye de forma irónica un *travelling* de izquierda a derecha,<sup>17</sup> al invocar

13 Sobre las «zonas» ficcionales ver McHale (1987: 43-59).

14 La casa en miniatura también forma parte de la secuencia de apertura de la serie.

15 *La mise en abyme* se divide en tres tipos –el reflejo sencillo, el infinito y el apriorístico–. Paralelamente, puede reflejar el enunciado, la enunciación y el código (Dällenbach, 1991). Cfr. McHale (1987), Slomith Rimmon Kenan (1999), Stonehill, (1988) y Waugh (1984).

16 En lo que se refiere a los enunciados metadieгéticos que interrumpen la diégesis, toman la forma de los relatos traspasados al estilo indirecto, los sueños y las representaciones visuales o auditivas (Dällenbach, 1991: 66).

17 Según las leyes de la composición, leemos la pantalla como si fuera una página, de izquierda a

la «fenomenología de la similitud» o «metafísica miniaturizante» (Bachelard, 1998: 185 y 197) abre las puertas al abismo de lo fantástico.

Otro ejemplo de la *mise en abyme* lo encontramos en el cuadro del bar de la urbanización, «la Rosseta». En dicho cuadro aparece una doncella muerta dentro de una barquita. Cuando encuentran el cuerpo de Amanda, amiga de Iñigo raptada por Luis/Iván dentro de la trama paralela de los secuestros y asesinatos de muchachas llevados a cabo en la urbanización, se halla en una barcaza con un aspecto idéntico al de la joven del cuadro: la misma cara, la misma ropa y la misma postura. La pintura se revela como una *mise en abyme* prospectiva metadieética que anticipa y enmarca la muerte de la muchacha.

Tal vez el empleo de la *mise en abyme* alcance su apogeo<sup>18</sup> como «cortocircuito ontológico» (McHale, 1987) o metalepsis audiovisual, en el capítulo 11 de la primera temporada, en el que, mediante un montaje alternado, se combinan planos del bosque de la urbanización y de Amanda amordazada en el laberinto con los de Ana leyendo un cuento a su padre. El medio televisivo visualiza el metarrelato de forma que la voz en off de la narración de Ana acompaña a las imágenes «reales» que aparecen ante el espectador en un nivel diegético superior:

ANA: «Érase una vez en un reino no muy lejano, donde al caer la noche el bosque se convertía en un lugar peligroso. Allí vivía un monstruo tan malvado que muchos temían por la vida de la princesa a la que hacía días que no se veía a ella por su palacio. A menudo, se escuchaba desde las profundidades del bosque un escalofriante grito de terror. Aunque nadie lo había visto nunca, todos sabían que aquella horrible criatura era capaz de cualquier cosa y no tenía piedad de sus prisioneros. Y el final te lo cuento otro día, ¿vale?»

DIEGO: Claro que sí, princesa.

#### 4.2. La casa como cronotopo del terror

La casa que habitamos, «gran cuna», es «nuestro rincón del mundo» (Bachelard, 1998: 34 y 27). No obstante, cuando irrumpen lo siniestro en este lugar provoca un parpadeo epistemológico y ontológico entre lo que Freud denomina *heimlich* (lo familiar o lo oculto) y *unheimlich* (lo espeluznante, lo que ha salido a la luz, cuando tenía que haberse mantenido oculto) (Freud,

---

derecha. Por tanto, el borde izquierdo sirve como un muro, mientras el borde derecho dirige nuestra mirada hacia fuera de la pantalla, espacio de la libertad.

18 En la posmodernidad, surge otro fenómeno socio-cultural como vehículo de la *mise en abyme*: la «pantallización» (Gubern, 2003: 124) –televisores, ordenadores, monitores... que pueblan la serie televisiva que nos ocupa–.

1972: 2499). En suma, el parpadeo del miedo. De ahí el estatus canónico del cronotopo de la casa encantada en el arte fantástico que va desde la morada de don Illán en «Lo que sucedió a un deán de Santiago con don Illán, el mago de Toledo» de Don Juan Manuel (*Libro de los ejemplos del conde Lucanor y de Patronio*, 1330-1335) hasta «La caída de la casa de Usher» (E. A. Poe, 1839) y la «Casa tomada» cortazariana (1946). Lo que en principio va a ser «la casa de tus sueños» –frase cursi que emplea tanto Diego en el primer capítulo de la serie cuando llegan a su nuevo hogar como el padre de la familia que va a ocupar la casa de los Pardo bajo la atenta mirada de Irene, en la ventana, muerta, en plano contrapicado, durante la última secuencia del último capítulo– se convierte en el escenario de las pesadillas.

Nicoleta, la húngara involucrada en misas negras, galvanismo –realiza el viaje de idea y vuelta ontológico que va de la vida a la muerte– e incluso asesinato, cuyo marido fue enterrado vivo en el pozo maldito de la casa, llega a afirmar: «Esa casa, el odio, el dolor y el miedo. Todo se mezcla» (1ª Temporada, cap. 13). Efectivamente, los vivos –la familia Pardo– conviven con los muertos –Elisa y Raúl–. Estos últimos habitan otra dimensión, otro mundo, pero no deja de ser la misma casa, «pero es más vieja y más triste» (ANA, 2ª Temporada, cap.2). El umbral entre los dos mundos lo constituye el armario de la habitación de Ana, portal de lo fantástico que une el pasado con el presente, los vivos con los muertos: «El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta [...] el espacio interior del armario es un *espacio de intimidad*, un espacio que no se abre a cualquiera» (Bachelard, 1998: 111-112).

#### 4.3. *Los fantasmas salen del armario*

Otro elemento clásico, canónico del arte fantástico es el fantasma, habitante de «una borrosa dimensión concomitante con la nuestra» (Muñoz Rengel, 2010: 9). En *Hay alguien ahí*, esta transición de lo inanimado a lo animado (Campra, 2008: 40) se debe a la muerte violenta de Raúl y Elisa a manos del inspector Poveda y sus secuaces Fredo y Costa. El cuarto responsable de los crímenes es Iván, amante de Elisa que la abandonó a su suerte a última hora y que resulta ser Luis, el oscuro hombre de negocios turbios. Estos sucesos se produjeron treinta años atrás, pero los fantasmas siguen habitando la casa en busca de venganza y reposo. No se irán de ahí hasta el último capítulo cuando las cuentas están saldadas e Irene ocupa su lugar.

Raúl es un fantasma benévolo, amigo invisible e íntimo de la pequeña Ana. No solamente juega con ella, sino que incluso ayuda a la familia en los

momentos críticos como el apuñalamiento de Clara, la madre. En cambio, Elisa, su hermana mayor, está llena de odio, odio que se traduce en violencia y usurpación de la personalidad. Ambos poseen poderes sobrenaturales que les permite desplazar objetos, cerrar puertas y apagar luces. En definitiva, como manifestación «antropológica» de lo fantástico, Raúl y Elisa salen del armario para irrumpir en la «realidad» de los vivos.<sup>19</sup>

A partir de estas apariciones fantasmagóricas –ciertamente hay alguien ahí– surge otro subtema estrechamente vinculado con lo fantástico: el de la percepción. Inicialmente sólo Ana ve a los muertos. Los demás miembros de la familia creen que la niña tiene un amigo invisible, imaginario. Constantemente buscan explicaciones lógicas frente a la manifestación de lo sobrenatural. Dicha manifestación comienza con los ruidos aterradores que surgen del pozo ubicado en el sótano –«locura enterrada, drama emparedado» (Bachelard, 1998: 51). Como señala Mirjam Schaub «el oído es el órgano del miedo» (Elsaesser y Hager, 2010: 131). El sonido puede servir para ubicarnos en el espacio, pero cuando desconocemos la fuente del ruido –situación típica del cine de terror– nos sentimos desorientados y amenazados. En el caso de la zozobra provocada por estos ruidos la explicación racional atañe a problemas de fontanería. Pero, poco a poco, las señales de otra presencia se multiplican en forma de actividad poltergeist: la sangre que sale de la ducha –posible guiño a *Carrie* (1976, Brian de Palma)– y los objetos que se desplazan.

Al ser un medio audio-visual, la serie televisiva explota esta doble capacidad expresiva a la hora de captar y transmitir la presencia de lo sobrenatural. Junto con el fuera de campo acústico<sup>20</sup> que hemos comentado, se instaura una vacilación con la perspectiva o punto de vista. Cuando, mediante los planos subjetivos, observamos la «realidad» a través de los ojos de Ana o de Jorge (el médium), percibimos nítidamente a los fantasmas. Los vemos en pantalla. Están ahí ante nuestros ojos. Sin embargo, cuando la cámara reproduce un punto de vista «objetivo» o el de otro personaje, aparece un campo vacío desconcertante. El montaje del miedo. Por otra parte, gracias a la intervención de Jorge y debido en gran manera a la dinámica argumental –los sucesos paranormales se acumulan y se precipitan– cada vez son más los personajes que presencian la aparición de Raúl y Elisa.

19 Los otros fantasmas que se materializan en la serie –la inspectora Ruth, Luis/Iván y Justo– vuelven a la vida con la misma sed de venganza y justicia.

20 Lo que se ve en el espacio se dice que está en *campo*, porque queda dentro de la visión de la cámara, mientras que a lo que queda fuera se le ha llamado genéricamente *fuera de campo* o *espacio off* (Fernandez Diez, y Martínez Abadía, 1999: 39).

#### 4.4. *El juego con la temporalidad*

Aunque *Hay alguien ahí* se aloja en el género fantástico, no deja de compartir muchos de los rasgos que caracterizan las series de ciencia ficción –en cuanto a su estructura narrativa y temporalidad. En su estudio, «Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción»,<sup>21</sup> Ana Isabel Iñigo Jurado, Macarena Gómez Mantenga y Marina Recio Delgado analizan dichos rasgos. En primer lugar, destacan la utilización de la llamada «multitrama» o encadenamiento de varios hilos narrativos –cuatro o cinco tramas pueblan cada capítulo– que en el texto audiovisual que nos ocupa acaba convirtiéndose en una especie de pandeterminismo argumental. Como afirma Jorge en el capítulo 9 de la segunda temporada: «Todo está conectado». Además, la extensa duración de los capítulos –alrededor de 75 minutos– favorece precisamente la incorporación de una multitud de tramas y subtramas.<sup>22</sup>

En segundo lugar, los inicios y finales de cada capítulo influyen de un modo decisivo en la temporalidad: «[...] cada capítulo comienza con un amplio resumen de los capítulos anteriores, y terminan con un avance de lo que veremos la siguiente semana» (2012: 67). La analepsis inicial sirve para recordar al espectador los sucesos más importantes con el objetivo de facilitar la comprensión del capítulo que se emite a continuación. A su vez, la prolepsis final desempeña la función de incrementar tanto el interés de la audiencia por la historia como su fidelización. Pero el juego de la temporalidad –la distancia que mide entre la historia y el discurso– no termina allí. Dentro de cada capítulo, podemos encontrar *flashbacks* y *flashforwards*.

Los *flashbacks* provocados por las visiones de Jorge y los viajes en el tiempo de Ana se convierten en «[...] la forma más sencilla de desvelar información esencial para la comprensión de y resolución de las incógnitas que plantean los argumentos, normalmente a través del pasado de los personajes y de las anteriores relaciones entre ellos» (Iñigo Jurado, Gómez Mantenga y Recio Delgado, 2012: 71). De este modo, descubrimos paulatinamente cómo murieron Raúl y Elisa y quiénes fueron los culpables de su muerte. En lo que se refiere a los *flashforwards*: «[...] nos anticipan ya sea a través de sueños o visiones, futuros posibles o advertencias, lo que puede suceder con el desa-

21 En Puebla Martínez, Carrillo Pascual y Iñigo Jurado (eds.) 2012: 55-75.

22 Entre las tramas horizontales –es decir las que continúan a lo largo de varios capítulos–, podemos hacer hincapié en: la muerte de Raúl y Elisa; la muerte del marido de Nicoleta; la investigación policial; la historia de Marta, las actividades sadomasoquistas de la hermana de Clara; las relaciones entre Diego y Rebeca; el encuentro amoroso entre Clara y Salvador; la historia de Jorge y la Iglesia; el accidente de coche de Iñigo y Silvia; la madre de Diego y el padre Palacios; el secuestro y asesinato de muchachas jóvenes.

rollo de las tramas y los personajes» (Iñigo Jurado, Gómez Mantenga y Recio Delgado, 2012: 71). En *Hay alguien ahí*, Jorge es el receptor y emisor de estas visiones que no dejan de ser una especie de maldición o condena. De ahí que en el último capítulo cuando se niega a revelar a Irene «lo que ha visto» –la muerte inminente de ella– la joven se desespera. Es decir, una de las tramas relacionadas con lo paranormal se funde y confunde con una de las tramas sentimentales.

Tal vez el apogeo de la manipulación de la temporalidad lo podamos situar en los viajes en el tiempo. De un lado, los fantasmas regresan del pasado para intervenir en el presente. De otro, tanto Ana como Jorge logran volver al pasado –filmado en blanco y negro– a la escena del crimen. Las identidades se invierten. Para el Raúl del año 1988, Ana es un extraño, un fantasma que le inspira pavor. Pero este cuestionamiento de la identidad típica de lo fantástico incluso desemboca en otro de los tropos canónicos del género; el tema del doble. En el capítulo 8 de la segunda temporada, Raúl aparece en el presente cuando todavía está vivo en el pasado. Al bajar al sótano se encuentra con el fantasma del Raúl muerto. El Raúl «vivo» le pregunta al fantasma del Raúl muerto, «Hola. ¿Tú eres yo? Por qué estás aquí?». Acto seguido, el fantasma del Raúl muerto se degüella recreando su asesinato.

#### 4.5. *La posesión y los exorcismos*

La fragmentación de la identidad y la disolución del yo atañen también al fenómeno de la posesión. Elisa, la más violenta de los dos hermanos muertos cuyos espíritus aún residen en la casa, posee a Ana obligándola a intentar asesinar a Marta, la hermana de Clara. En el último momento Raúl consigue salvarle la vida. Más adelante, en el capítulo final de la serie, entra en el cuerpo de Silvia para que esta le arranque el corazón a Luis/Ivan. La explicación racional que baraja la policía es la de la esquizofrenia y Silvia es internada en un manicomio. Sin embargo, cumplida su venganza, Elisa abandona el cuerpo de Silvia y hasta le ayuda a escapar.

Frente a la posesión de un ser vivo por una fuerza extraña y ajena, se erige el procedimiento del exorcismo muy vinculado a la Iglesia católica y la supuesta lucha entre el bien y el mal. De hecho, no podemos sino intuir una crítica de dicha institución y su relación con el pasado franquista de acuerdo con su representación en la serie. Al final del capítulo 5 y al principio del capítulo 6 de la primera temporada, el padre Palacios, confesor de la madre de Diego, «soldado del Señor», intenta exorcizar la casa de los Pardo para que,

en palabras de la abuela, «[...] traiga la paz a esta casa, y que os recuerde los verdaderos valores: la familia, el sacrificio y el poder de la oración» (1ª Temporada, cap. 5). El intento resulta ser un fracaso y el padre Palacios atacado por Elisa y por el perro Blai, poseído, huye de la casa herido y desfavorado. Sin embargo el clérigo insiste. En el capítulo 12 de la primera temporada, la práctica del exorcismo hasta cobra una dinámica dañina y maléfica. Justo en el momento en que han apartado a Ana de la casa familiar para alejarla de la influencia maligna que ese lugar ejerce sobre ella, llevándola a la casa de la abuela, la niña, atada a una silla, es sometida a una espeluznante y traumática sesión de exorcismo. Ninguno de los fantasmas le hace pasar tanto miedo. El terror está en la realidad y lleva sotana. Finalmente durante el último intento de «limpiar» la casa (cap. 9 de la segunda temporada), Raúl y Elisa están a punto de acabar con la vida del padre Palazuelos y el exorcista. Sólo logran salvarse gracias a la intervención de Dante, cura y amigo de Jorge y el único de los tres que entiende la raíz de la maldición que planea sobre la casa.

#### 4.6. *El zombie*

Rubén Sánchez Trigos, experto en la temática de los zombies, define ese ser híbrido, monstruoso como «[...] un cuerpo privado de sus procesos mentales conscientes, que mantiene, en mayor o menor medida, sus funciones motoras más o menos intactas y que es controlado por algún tipo de fuerza o influencia, exterior o interior» (2013: 14). El zombie, pues, está de moda al constituir uno de los paradigmas de la posmodernidad postapocalíptica y la serie que es el objeto de nuestro análisis no desaprovecha la oportunidad para incorporar dicho monstruo en los capítulos 9 y 10 de la primera temporada. Javier, que fue arrojado por la ventana durante la sesión de la ouija, despierta de un coma convertido en zombie. Ostentando una fuerza sobrehumana, ataca a su padre y a una mujer que lo atropella con su coche. Es entonces cuando descubrimos que debe cumplir una misión: vengar la muerte de Raúl y Elisa y la traición del misterioso Iván. De ahí que intente matar a Luis (en realidad Iván) antes de fallecer en los brazos de Iñigo.

#### 4.7. *El intertexto del terror*

Al explotar todo un repertorio de temas y motivos relacionados con lo fantástico *Hay alguien ahí* entabla inevitablemente un diálogo con otros textos tanto literarios como audiovisuales. En este sentido, *Otra vuelta de tuerca* (1888) de Henry James, relato que mantiene la vacilación por parte de los personajes

y de los lectores hasta el final, constituye un modelo canónico. Ha sido adaptado al cine en numerosas ocasiones –podemos destacar *The Innocents* (Jack Clayton, 1961)– a la vez que ha influido en títulos tales como *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001) y observamos su presencia en la serie a través de varios elementos: la casa como cronotopo del terror, el protagonismo de los niños, la incertidumbre que sienten tanto los personajes como los espectadores frente a los sucesos sobrenaturales.

Otro intertexto menos evidente es el de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973) con la presencia de la pequeña Ana. En *Hay alguien ahí* el personaje de Ana comparte muchas de las características de la Ana del film de Erice: su relación con la muerte, su apariencia física, hasta su mirada. Pero si en *El espíritu de la colmena* la relación de Ana con el mundo del más allá es sobre todo simbólica y alegórica –el monstruo del Dr. Frankenstein se asocia con el maquis, el padre, y en última instancia con el dictador, Francisco Franco–, en la serie esta relación se vuelve literal.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro análisis de *Hay alguien ahí* hemos visto cómo la serie ofrece una reflexión dramática sobre la realidad de la España actual dentro de un mundo globalizado. Mediante el discurso “espectacularizante” (Aguaded Gómez, 2000: 90) que caracteriza el medio y las estructuras narrativas televisivas, este relato audiovisual examina los problemas y las contradicciones familiares, económicas y sociopolíticas de la actualidad. Para llevar a cabo dicha reflexión, acude al poder simbólico de lo fantástico y a los tropos y mecanismos textuales que dicho género ofrece.

Desde un punto de vista teórico, en la serie se moviliza la alegoría –en contra de la definición del género por parte de Todorov– y la vacilación –elemento que sí figura en dicha definición–. Por otra parte, se vincula a la vertiente posmoderna de lo fantástico –presente tanto en la literatura como en el cine actual– en virtud de la incorporación de estrategias metaficcionales tales como la *mise en abyme* y la llamada «pantallización» de la sociedad, y de la figura del zombie.

El resultado final es el parpadeo epistemológico y ontológico del miedo. ¿Hay alguien ahí?

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUADED GÓMEZ, José Ignacio (2000): *Televisión y telespectadores*, Grupo Comunicar, Huelva.
- BACHELARD, Gaston (1998): *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- BARRENECHEA, Ana María (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», *Revista Iberoamericana*, 80, pp. 391-403.
- BERGER, Peter y Thomas LUCKMANN (1984): *The Social Construction of Reality A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin, Londres.
- BORGES, José Luis (1981): *Labyrinths*, Penguin Books Ltd., Nueva York.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Ediciones Renacimiento, Sevilla.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2007): *La caja lista: Televisión norteamericana de culto*, Laertes, Barcelona.
- CASTILLO, José María (2004): *Televisión y lenguaje audiovisual*, Instituto Oficial de Radio y Televisión, Madrid.
- DÄLLENBACH, Lucien, (1991): *El relato especular*, Visor, Madrid.
- DE FELIPE, Fernando e Iván GÓMEZ (2010): «30 años de oscuridad: viajes por el cine fantástico español», *Ínsula*, núm. 765, septiembre, pp. 20-23.
- ELSAESSER, Thomas y Malte HAGENER (2010): *Film Theory. An Introduction Through the Senses*, Routledge, Londres.
- FERNANDEZ DIEZ, Federico y José MARTÍNEZ ABADÍA (1999): *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Paidós, Papeles de Comunicación 22, Barcelona - Buenos Aires - México.
- FREUD, Sigmund (1972): «Lo siniestro», *Obras completas*, tomo 7, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 2483-2507.
- GÓRRIZ, Joaquín y Daniel Cebrián TORALLAS (2009-2010): *Hay alguien ahí*, España, Cuatro.
- GUBERN, Román (2003): *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona.
- IÑIGO JURADO, Ana Isabel, Macarena GÓMEZ MANTENGA y Marina Recio DELGADO (2012): «Las claves de la apuesta española por la ciencia ficción», en Belén PUEBLA MARTÍNEZ, Elena CARRILLO PASCUAL y Ana Isabel IÑIGO JURADO (eds.), *Ficcioneando. Series de televisión a la española*, Fragua, Madrid, pp. 55-75.
- LODGE, David (1987): *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*, Ark Paperbacks, Londres.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2004): «El cine fantástico español de los noventa. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado», *Imafronte*, núm. 16, pp. 241-253.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*, Routledge, Londres y Nueva York.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (2010): «La narrativa fantástica en el siglo XXI», *Ínsula*, núm. 765, septiembre, pp. 6-10.
- PULIDO, Javier (2012): *La década de oro del cine de terror español (1967-1976)*, T& B Editores, Madrid.

- ROAS, David (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RIMMON-KENAN, Shlomith (1999): *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Routledge, Londres.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2013): «Muertos, infectados y poseídos: el zombie en el cine español contemporáneo», *Pasavento*, Vol. 1, núm. 1, pp. 11-34.
- SOLLERS, Philippe (1975): «The Novel and the Experience of Limits», en Raymond Federman (ed.), *Surfiction. Fiction Now and Tomorrow*, Swallow Press, Chicago, (1981) pp.59-75.
- STONEHILL, Brian (1988): *The Self-conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia
- TODOROV, Tzvetan (2001): «Definición de lo fantástico», en David Roas, (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-65.
- TOUS, Anna (2012): «La representación de los nuevos modelos de familia en las series televisivas estadounidenses» en Iñaki Martínez de Albéniz y Carmelo Moreno del Río (eds.) *De Anatomía de Grey a The Wire. La realidad de la ficción televisiva*, Catarata, Madrid.
- WAUGH, Patricia, (1985): *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, Londres.
- VAX, Louis, (1965): *Arte y literaturas fantásticas*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires.

## ¡PERO SI ESTUVE AQUÍ! (LO FANTÁSTICO TEMPORAL EN *TRAZO DE TIZA*)<sup>1</sup>

ALFREDO GUZMÁN TINAJERO  
Universitat Autònoma de Barcelona  
alfredoguzmant@gmail.com

Recibido: 26-06-2013  
Aceptado: 24-10-2013



### RESUMEN

El siguiente artículo analiza la manera en la que lo fantástico se presenta en *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado a través de la irrupción de una anomalía temporal que cuestiona el orden racional planteado por el relato. Mediante un estudio de las formas en las que se ha presentado habitualmente lo fantástico en el cómic, sobre todo en la adaptación de obras literarias, se analiza cómo éste se instaura en el cómic de Prado ocasionando el conflicto necesario entre el evento extraordinario y nuestra idea de lo real. Considerando que en el cómic el realismo se conforma de modo particular, este artículo también busca establecer los elementos que Prado utiliza para elaborarlo y así poder encontrar un camino para que lo fantástico funcione en un medio híbrido que muchas veces parece imposibilitado para ello.

PALABRAS CLAVE: Miguelanxo Prado, *Trazo de tiza*, Tiempo, Cómic, Fantástico.

### ABSTRACT

The following article deals with the way in which the fantastic is presented in *Streak of Chalk* by Miguelanxo Prado, through the irruption of a temporal anomaly that questions the order of the world elaborated in the plot. Through the analysis of the common representations of the fantastic in comics, especially in literary adaptation, this work aims to observe how it is introduced in Prado's comic establishing the conflict between the extraordinary event and our idea of reality, fundamental to the construction of the fantastic. Thus, considering that in comics realism is assembled in a particular way, this article also studies the elements Prado uses to produce it

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue realizado gracias al apoyo del programa de Becas para Estudios en el Extranjero FONCA-CONACyT, edición 2012.

to facilitate a way for the fantastic to emerge on a hybrid medium that often seems unable to present it.

KEYWORDS: Miguelanxo Prado, *Streak of Chalk*, Comics, Fantastic, Time.



*Remember thee!  
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat  
In this distracted globe. Remember thee!*  
William Shakespeare

Lo fantástico puede aparecer en el momento menos esperado y desarticular nuestro entorno. Puede estar unido a un pedazo de piel, a un insignificante objeto sobre un televisor o a la repetición infinita de un segundo. Un instante basta para que ante nosotros el mundo deje de ser aquello sistemático y seguro que nos permite comprender el orden de las cosas. Lo fantástico no es un género ni un estilo, es una anomalía, una transgresión de nuestra idea de realidad manifestada en un texto, una imagen o una viñeta.

Bajo esta premisa lo fantástico parecería viable en cualquier espacio artístico; sin embargo, en el cómic su presencia ha tenido un desarrollo incierto y azaroso. Su lenguaje iconográfico, originado en lo caricaturesco y asociado frecuentemente a lo infantil, ha colaborado para crear una tradición que agrupa de modo general sus tramas en dos grandes categorías: las aventuras y lo maravilloso,<sup>2</sup> lo que ha obstaculizado lo fantástico. Francis Lacassin (1971) apuntó que el cómic posee una vocación natural para cultivar lo maravilloso, lo irreal y lo imposible para producir un terreno donde nada es cierto y todo es posible. Esta viabilidad de crear mundos ha dotado al medio de un desapego de la representación realista (como aspiración mimética), lo que ha formulado una percepción del cómic como un medio viable para dar rienda suelta a las quimeras. Estas ilusiones son expresadas fundamentalmente en la tradición norteamericana mediante los superhéroes y en la europea<sup>3</sup> a través

---

2 Estas dos grandes vertientes, por un lado, incluyen a los cómics de acción bélica, los western o los superhéroes; y, por el otro, los cómics costumbristas de seres maravillosos (hadas, elfos, etc.).

3 Principalmente la producción franco-belga y española.

de los cómics de aventuras.<sup>4</sup> Gracias a la aparición del *cómic alternativo*<sup>5</sup> a finales de los sesenta, la percepción trivial ha sido sustituida en algunos sectores por una imagen del cómic como un medio serio y respetable capaz de producir obras de dimensiones artísticas considerables como la indeterminada *novela gráfica* o el *cómic social* que reniega del artificio y trata de ser vehículo de verdad y testimonio. A través de reflexiones existenciales que pretenden, cuando menos, establecer un vínculo entre sujeto y verdad, se incapacita de modo importante lo fantástico. Sin embargo, aún entre estos panoramas convencionales de realidad y maravillas algunos autores han seguido derroteros fantásticos, adaptando al medio las posibilidades propuestas por la literatura y el cine y, como veremos más adelante, produciendo incluso formas propias de lo fantástico.

Para abordar lo fantástico en el cómic es necesario establecer una perspectiva del concepto. Aunque su definición ha experimentado diversas transformaciones a lo largo de la historia, desde que Todorov estableciera en 1970 que lo fantástico ocupa el momento de incertidumbre ante un evento sobrenatural,<sup>6</sup> un vasto número de críticos (Jackson, 1981; Campra, 2001; Roas, 2011) han distinguido y establecido que lo fantástico se sustenta en la relación conflictiva entre nuestro concepto de lo real y la irrupción de lo sobrenatural (o imposible). Es esta transgresión del orden de realidad en el campo perceptivo del lector lo que da paso a lo fantástico, por lo que se vuelve incompatible con textos que presentan lo imposible como parte natural de su relato.<sup>7</sup> De este modo, en este trabajo consideraré lo fantástico como la irrupción de algo imposible en una realidad convencional, en la representación verbal o visual de un mundo existente o posible (Bessière, 2001; Campra, 2001) donde se produce una incertidumbre que es factible identificar como *miedo* (Roas, 2012).

4 Debido a que la otra gran tradición en el cómic, el *manga*, depende de otras referencias y contextos culturales y gráficos, no lo consideraré en este trabajo. De igual forma, cabe señalar que esta generalización no pretende ser reductiva de la gran diversidad de estilos y escuelas; es, en cualquier caso, una forma relativa de agrupar las tres grandes formas históricas de vislumbrar el medio.

5 Nombre genérico inspirado en el libro de Charles Hatfield, *Alternative Comics* (2005), que utilizaré para referirme a las diversas tendencias que han aparecido desde la década de los sesenta (cómic adulto, cómic underground, *comix*, etc.) y que se han ido instaurando fuera del marco de las grandes editoriales y de las normas institucionales.

6 «El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: 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, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos. O bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra» (Todorov, 1981: 18).

7 Por consiguiente quedarían excluidos de la posibilidad fantástica los cómics donde lo imposible ocurre en mundos donde la magia (Astèrix), las mutaciones genéticas extraordinarias (X-Men) o los extraterrestres (Superman) son posibles.

Lo fantástico ejerce siempre un cuestionamiento de lo real, no sólo en cuanto a su concepción de estabilidad, sino en la posibilidad de la existencia de lo extraño: lo fantástico es «aquello que no es» (Campra, 2001: 154). Es una transformación ilógica e inesperada de nuestro horizonte de expectativas sobre el mundo que nos lleva a cuestionar la certidumbre de lo sucedido y que, ante la imposibilidad de justificación, se expresa con vacilación, extrañeza o, más claramente, con lo que Roas denomina el *miedo metafísico*. Éste es la impresión «exclusiva de lo fantástico, la cual, si bien suele manifestarse en los personajes, atañe directamente al receptor, puesto que se produce cuando nuestras convicciones sobre lo real dejan de funcionar, cuando perdemos pie frente a un mundo que antes nos era familiar» (Roas, 2011: 95).

Las diversas expresiones de lo fantástico han sido examinadas desde muy diversos ángulos y medios, sin embargo, la escasa literatura en torno a lo fantástico en el cómic se ha centrado en el estudio de los sistemas de representación y de producción de los elementos generadores de miedo.<sup>8</sup> Estos estudios se han situado a través de dos interrogantes: por un lado, la disyuntiva de exhibir o no el objeto productor de la incertidumbre y, por el otro, la forma de representación de una diégesis capaz de establecer una relación entre las viñetas a partir de la cual lo fantástico puede ser mostrado a través de la presencia de lo extraño. En su seminal «La bande dessinée fantastique, genre impossible», Harry Morgan (1999: 2) sugiere que aunque «la BD<sup>9</sup> adore le merveilleux féérique et le merveilleux scientifique (la science-fiction)» también «dècèle peu de fantastique». Estos intentos de representación se han decantado por las adaptaciones de procedimientos establecidos por la literatura, como las series de cómics de terror y de horror (*EC Comics* o *Creepy*).

Habitualmente, estas aproximaciones utilizan mitos, historias y representaciones inspiradas en los arquetipos clásicos de lo fantástico. Autores como Richard Corben<sup>10</sup>, Al Feldstein<sup>11</sup> o Alberto Breccia recurren a adaptaciones de Poe, Lovecraft o Maupassant para formular una experiencia fantástica

8 Mantendré la palabra *miedo* por motivos de comodidad y convención generalista; aunque también puede ser expresado por medio de otras emociones limítrofes como el desconcierto, el desasosiego, la angustia, etc.

9 Abreviación coloquial de *bande dessinée* (literalmente *tira dibujada*) utilizada para referirse a los cómics de tradición franco-belga.

10 Véase las adaptaciones de «Rats On the Walls» (1972), *House on the Borderland* (2000) o la serie *Haunt of Horror: Edgar Alan Poe* (2006) y *Haunt of Horror: Lovecraft* (2008).

11 Véase su trabajo como guionista y adaptador para las series *The Haunt of Fear*, *The Vault of Horror* y *Tales From the Crypt* en las cuales adaptó varios textos de inspiración fantástica como «Fitting Punishment» dibujado por Graham Ingels (1950) basado en el cuento de «In the Vault» de H.P. Lovecraft, o «The Irony of Death!» (1951) basado en «The Squaw» de Bram Stoker dibujado por Jack Davis.

que pretende y, en cierta medida consigue, ser analógica a la literatura al apelar al miedo terrorífico ante lo extraño como vía de acceso a la ruptura con la realidad. Frente a estas formas, Morgan (1999) enfatiza que el desvelamiento de lo fantástico en el cómic reside en la visión de lo monstruoso y en la confirmación de lo inquietante dentro de las viñetas. No obstante, Morgan advierte que esto puede conducir al cómic hacia los terrenos del suspenso o al horror gótico-grotesco si no logra expresar la aflicción de manera contundente o si, por el contrario, sobrepasa los límites de lo verosímil. Ejemplo de esto serían los cómics *gore* o las adaptaciones carnavalescas de la revista *MAD*.<sup>12</sup> De este modo, lo postulado por Morgan se hallaría en el centro del conflicto de la posibilidad de una representación realista donde lo monstruoso, controlado, puede hacerse presente siempre y cuando la verosimilitud del relato permita su consideración como imposible.

Por su parte, Jean Baetens (2001a) propone que el cómic puede originar lo fantástico de forma similar a otros medios visuales como el cine: evitando mostrar o mostrando sólo un fragmento de lo amenazador, es decir, dejando las puertas abiertas a la interpretación ambigua o sin explicación, por medio de la percepción limitada. Esto provoca una incertidumbre, un extrañamiento, ante lo que no se comprende. Este mecanismo, que apunta Baetens, ocurre en la adaptación de Breccia (con guión de Norberto Buscaglia) de *Los mitos de Cthulhu* (1975) de Lovecraft, en la que la ambigüedad del estilo expresionista de Breccia, marcado por el contraste y las formas difusas, vuelve inclasificable e incomprensible la figura de Cthulhu, creando una tensión desconcertante en la narración.<sup>13</sup> Sin embargo esta intención de producir un miedo contenido en la ambigüedad visual presenta el riesgo de incidir en la inconsistencia advertida por Morgan. Al narrar desde el ocultamiento se puede causar un horror ante lo desconocido pero con el riesgo del desvanecimiento de la impresión impactante adscrita al medio de lo fantástico.

Como se observa, ambas propuestas profieren, en mayor o menor medida, que para que lo fantástico tenga lugar en el cómic es necesario una estrategia gráfica que concentre el texto y el dibujo de modo verosímil (al menos internamente), y no que el primero opere como un vehículo del segundo, como ocurre habitualmente en las adaptaciones donde lo verbal prima sobre

12 Véase la adaptación de Will Elder de «El cuervo» de Poe en *Mad* #9 (1954).

13 A pesar de que la formulación teórica de Baetens permite ver cómo se formula lo fantástico en el cómic, en su lectura de *Los mitos de Cthulhu* no considera el conflicto con la realidad exterior, por lo que no prevé la posibilidad de una lectura desde una óptica del terror en la cual no existe una transgresión de la realidad convencional.

la imagen hasta el punto de acercar los textos al concepto de libro ilustrado. Igualmente, ante la aspiración de un fantástico más (post)moderno, el cómic no ha logrado distanciarse de las formas y las figuras clásicas debido, sobre todo, a lo complejo que resulta la construcción de un realismo sólido que no depende de una fabulación textual para sostenerse. A pesar de estas fórmulas repetitivas y codificadas, el cómic ha encontrado maneras efectivas de acercarse a lo fantástico, como lo demuestra el trabajo de Miguelanxo Prado que analizaré a continuación.

Como mencioné previamente, la principal limitación a la que se enfrenta lo fantástico para desplegarse en el cómic está situada en el seno del lenguaje utilizado: el dibujo. Al ser considerado en general como algo poco creíble o artificial, el dibujo obstaculiza la consumación de un realismo que, como se ha insistido, es uno de los componentes principales de lo fantástico. Considerando que lo fantástico depende de su ruptura con una realidad establecida, consensuada por un contexto social y cultural, el cómic «est beaucoup plus mal placée que la littérature écrite pour évoquer le factice, l'ambigu ou l'étrange» (Morgan, 1999: 3), ya que en principio no puede reflejar fidedignamente el mundo exterior y por lo tanto no puede generar un desequilibrio con él directamente o de un modo natural. Este condicionante se pone de manifiesto en el uso del dibujo iconográfico (en sus dos vertientes: la icónica y la realista)<sup>14</sup> como parte fundamental de un medio que no aspira a un mimetismo puntual.<sup>15</sup> De este modo, si lo fantástico está anclado a la representación realista, ¿cómo revelarlo, o crearlo, en un medio hegemonícamente no realista?

A diferencia del cine o la fotografía, que poseen un referente directo gracias a su naturaleza mimética, en el cómic este referente está insinuado, por lo que se trata de un referente desplazado que no representa lo que se dibuja sino una interpretación matizada por el estilo y por el texto que convergen en la viñeta. El cómic es un medio metonímico donde todo es, en diferente medida, sugerido o icónico. Cada imagen tiene un origen abstracto que no siempre es reconocible o relacionable de un modo evidente con algo en el mundo tangible. En el cómic se pueden comprender las formas pero es poco estable su paralelismo con su objeto fuera del texto, ni siquiera con la imagen

---

14 Véase McCloud (1993).

15 Incluso si consideramos la foto-novela como una suerte de cómic, la presencia de bocadillos o cartuchos impide la instauración del mimetismo proferido por la fotografía de forma autónoma. De esta manera se puede identificar la fragilidad con la que los cómics pueden perder su efecto realista con apenas un detalle.

mental producida por el lenguaje. La proyección visual del concepto es una interpretación de la realidad, un mundo construido que observa al real pero que puede distanciarse fácilmente. De este modo, la forma de construir la referencialidad en el cómic, la manera de unir o no el dibujo con los referentes externos, es lo que producirá que la diégesis sea factual o maravillosa. Esta distinción no dependerá de la exactitud o precisión en la reproducción gráfica del dibujo sino en la eficacia para establecer una relación sólida con el referente. Por ejemplo, si un cómic tiene lugar en París y no aparece algo distintivo o simbólico de la ciudad que permita su reconocimiento, el efecto de realidad será menos asequible que si se muestra la Torre Eiffel, aunque esto sólo ocurra de modo poco detallado o esquematizado.<sup>16</sup> Consecuentemente, la relación del cómic con la realidad no reside en la paridad sino en la interacción con el referente y su interpretación por parte del lector.

Por consiguiente, la posibilidad de lo fantástico se centrará en lo admisible de la relación instaurada mediante el uso de lo simbólico como guía de lectura referencial o de la enfatización de lo natural mediante el detalle meticuloso. Aunque la diégesis no sea reconocible por su notoriedad o simetría con el mundo exterior, el uso de elementos, espacios y formas claramente cotidianas, apoyadas en su interacción con lo textual, permitirán crear un espacio interpretable como similar al nuestro.<sup>17</sup> Por lo tanto, tendríamos dos formas para considerar un cómic como realista: una, por medio de la asimilación del uso de lo reconocible; y dos, a través del realismo icónico originado en la proyección de lo esencial, de los objetos representativos de la cotidianidad que confirmen el lazo directo con el mundo tangible.<sup>18</sup> Aunque ambas formas de generar el *efecto de realidad*<sup>19</sup> pueden orillar la creación de mundos maravillosos como el de los superhéroes o el de la ciencia ficción, su consolidación hacia el modo realista-referencial establece un panorama proclive para la construcción de lo fantástico, al menos en su forma tradicional.

La referencialidad como forma de producir un lazo con lo real ocurre, sin lugar a dudas, de forma similar que en la escritura; sin embargo, en el

16 Esto funcionará para la temporalidad, al establecer ciertos detalles. En el caso del espacio, la presencia de letreros o mapas dentro de las viñetas suele ocurrir para conformar una relación más rápida y concreta.

17 Este uso es muy delicado porque la inserción de cualquier forma o elemento no reconocible podría fracturar la manera de relacionar al dibujo con la realidad y conducirla a una diégesis maravillosa.

18 Ello no dependerá de un trabajo detallista o hiperrealista sino en la consistencia sólida de lo integrado en cada una de las viñetas. Cualquier elemento extraño que sea normalizado al interior de la diégesis por más realista que se presente, decantaría al cómic en cuestión hacia lo maravilloso o la ciencia ficción, como ocurre en los cómics de superhéroes.

19 La construcción de una diégesis que se confirme a sí misma como cierta. Véase Barthes (1971).

cómico, el estilo del dibujo, la organización de la viñetas y el tipo de color modulan y determinan la correspondencia con el referente y, por consiguiente, la interpretación que deriva en una lectura cargada hacia alguno de los polos posibles de la representación (realista o icónico) a partir de los cuales se puede elaborar el discurso realista-referencial y a veces incluso producir efectos paradójicos. Aunque, repitiendo lo previamente mencionado, ninguno de los extremos condiciona el mimetismo, el realista lo podría alcanzar de mejor manera que el icónico.<sup>20</sup>

A continuación analizaré cómo en *Trazo de tiza* (1993), Miguelanxo Prado genera un espacio realista-referencial mediante el uso de un dibujo que tiende al eje realista a partir de la asimilación de elementos habituales y formas espaciales reconocibles, instaurando así una diégesis verosímil que permitirá la irrupción de lo fantástico. A partir de este realismo, y, como veremos en la última parte de este trabajo, del manejo del tiempo, *Trazo de tiza* constata que lo fantástico en el cómic es factible fuera de los terrenos de lo monstruoso y de lo desconocido. En este mundo creado por Prado, de colores en tonos pastel, es posible crear un relato frágil que es rasgado por la incertidumbre de un modo tan sutil que inclusive podría pasar desapercibido pero que no por ello es menos escalofriante. Prado evade la paradoja del dibujo como herramienta o como estorbo y encuentra en otro de los elementos centrales del cómic la forma de establecer lo fantástico: en la temporalidad.

Antes de proseguir con la manera en que Prado elabora lo fantástico, es necesario recordar que el cómic se basa en la idea de que las viñetas son espacio temporalizado y tiempo espaciado (Groensteen, 1999). Cada viñeta condensa y muestra un momento de un relato mayor pero también desarrolla una temporalidad interna cortada que es entrelazada, *trenzada*,<sup>21</sup> con el resto para constituir así una linealidad basada en el montaje que crea un tiempo narrativo externo reconocible sólo a través de la lectura. Es decir, la concepción cronológica del relato se construye en la acumulación de pequeñas unidades de tiempo. En *Trazo de tiza*, la temporalidad externa es utilizada con dos fines: el de crear un marco para la historia, el uso evidente y común de cualquier cómic, y para hacer funcionar lo fantástico. La temporalidad interna de

---

20 Esto no excluye la posibilidad de encontrar cómics realistas no miméticos, como sería el caso de muchos de los trabajos de Enki Bilal o la inversa como se ha demostrado con el realismo-referencial de *Persepolis* (2000) de Satrapi.

21 *Trenzado*, *tressage* en francés, es el término utilizado por Groensteen para referir la forma en que las viñetas se relacionan y crean una temporalidad y un significado estable a lo largo de la narración. Véase Groensteen (1999).

cada viñeta funciona como forma de incrementar el realismo, ya que permite la distinción de observación y la confirmación y réplica exterior.

Para apreciar la manera en la que se produce lo fantástico, primeramente tenemos que considerar la construcción del realismo en el cómic. *Trazo de tiza* está ideado como un artefacto que se construye no sólo por las viñetas sino por una intertextualidad que genera una interacción con el mundo real a través de esta relación. Cada fragmento busca una confirmación real o al menos insinuada. Este mundo que Prado crea es similar al nuestro, tanto en las proporciones como en la relación de los personajes con el mundo, incluso en los colores. En el siguiente ejemplo (Fig. 1) se puede apreciar cómo se establece un mundo figurativo, proporcional al nuestro, con un estilo pictórico minucioso en el que las alteraciones «caricaturescas» son inexistentes, generando así una diégesis veraz en la que nada parece fuera de lugar o diferente a nuestro mundo, ya que no existen elementos extraños<sup>22</sup> que direccionen la referencialidad fuera de la realidad exterior.<sup>23</sup> En *Trazo de tiza la taza, el lápiz, el mapa*, siguen la coherencia del estilo, igual que el barco y el cielo. Todo trabaja en consonancia interna y propone una apariencia insinuada con el exterior.

Mediante viñetas alargadas y elípticas el cómic apela a que el lector realice una lectura pausada, atenta y sobre todo participativa con el fin de permitir asimilar el relato como veraz. La técnica realista puede hacer que el cómic presente detalles que no sean ciertos o que parezcan ajenos al mundo creado; sin embargo, Prado utiliza pocos elementos y se apoya en imágenes plausibles que acentúan la normalidad del relato. Prado conduce los dos rasgos de la lectura de cómic, «*l'observation* (qui engendre *l'appréciation* formaliste) et la *participation* (qui provoque des expériences émotionnelles)» (Lefèvre, 2001), hacia el camino de un realismo-referencial considerable. Primero, al organizar las viñetas con grandes vacíos otorgando a cada una un valor significativo; y, segundo, incomodando al lector por medio del contraste cromático y una confusa secuencialidad que predispone la lectura a un modo atento y curioso que revelará al final del cómic lo fantástico.

22 Uso el término extraño para referirme a todo aquello que no pueda ser localizado en su esencia en el mundo exterior. Un ejemplo sería el cielo con dos lunas (Moebius), coches voladores, o seres mutantes.

23 En este sentido en la narrativa autobiográfica se ha especulado la presencia de personas animalizadas, lo cual detonaría el elemento realista hacia algo no-mimético, no obstante en muchos casos esto debe ser entendido como algo puramente estilístico.

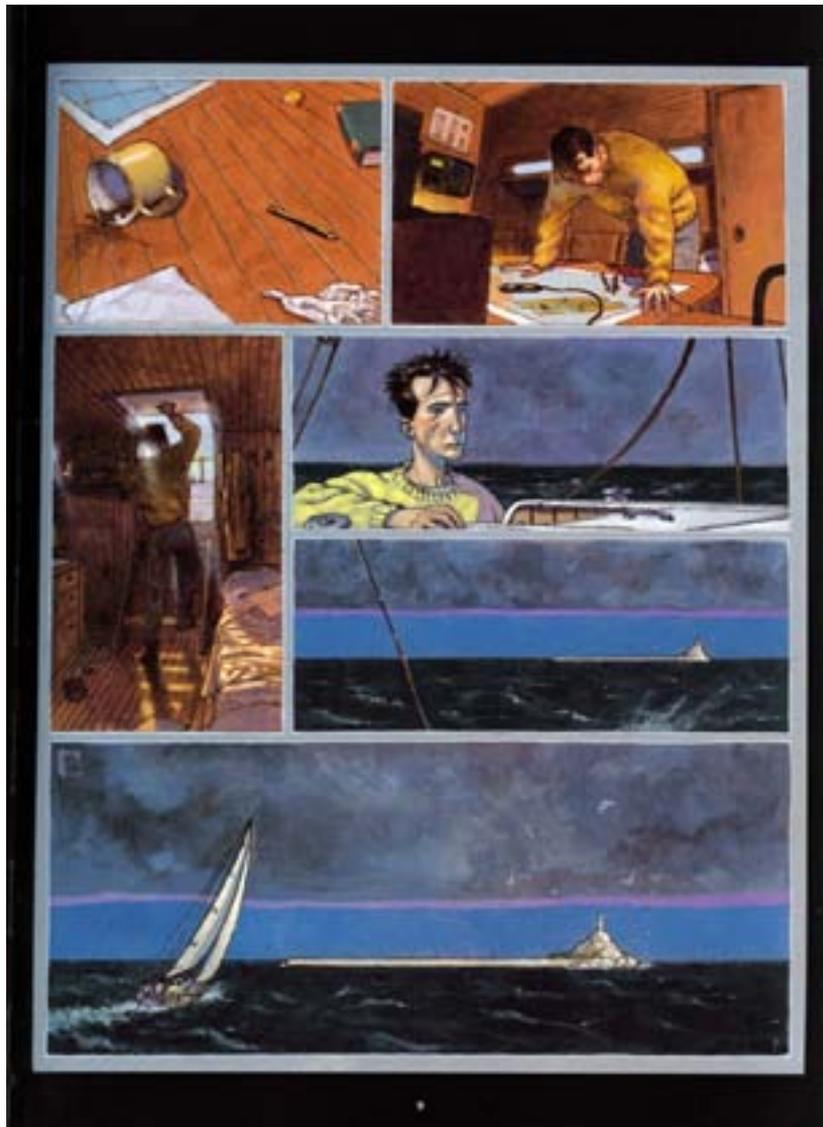


Fig. 1 (Prado, 1993: 9)

En este mundo verosímil Prado construye una anécdota aparentemente simple y misteriosa. Raúl, un viajero solitario, llega en barco a una isla que no aparece en los mapas debido a su tamaño. En ella únicamente habitan Sara, dependiente del hostel-taberna, y su hijo Dimas, joven extraño que tiene como hobby matar gaviotas. Cuando llega conoce a Ana, una visitante que

pasa sus días escribiendo en un diario y que espera a alguien desconocido. Desde el primer instante pretende conquistar a Ana sin mucho éxito y en el transcurso de los días adopta una gaviota que se muestra amigable y a la que bautiza como Lucas. A la semana de estar en la isla y a punto de abandonar sus intentos de acercarse a Ana, esta decide abrirse un poco y comienzan a platicar con agrado. Simultáneamente arriban a la isla dos hombres, Tato y Berto. Su llegada, dice Sara, es un mal augurio. Raúl se encuentra con la pareja en lo alto del faro, ahí le explican que han estado en la isla antes. A través de unos prismáticos la pareja ve a Ana tomar el sol y remarcan su belleza de manera vulgar, lo que molesta a Raúl, quien se marcha del sitio ante las burlas de los hombres. Al bajar se encuentra con Ana y le comenta lo sucedido de la misma forma ofensiva que la pareja, cosa que provoca el enojo de Ana. En la cena, los hombres intentan cautivar a Ana en la taberna pero esta los esquiva. Más tarde, ya bebidos, acuden al barco de Ana para acosarla; ella los aleja con un disparo. Raúl lo escucha y acude a ver qué pasa. Al llegar los hombres lo golpean, Ana le dice que no lo necesita y le pide que se vaya. Sara se acerca y les pregunta a los hombres de dónde vino el disparo. La pareja, en respuesta, la llevan a la playa y la violan. Por la mañana los hombres se han marchado y Ana no le habla a Raúl, quien se pone a beber en la taberna y es seducido por Sara. Ambos van al barco de Raúl para consumar el acuerdo sexual. Mientras Sara se desnuda le explica a éste lo que hicieron los hombres y le cuenta que en represalia Dimas los mató y hundió su barco. Raúl no lo cree y comienzan a tener relaciones pero son interrumpidos por Ana, que buscaba resarcirse con Raúl pero se molesta aún más y se marcha. Raúl se desespera y echa a Sara del barco.

A la mañana siguiente, temeroso de las posibles represalias de Dimas y no queriendo afrontar a Ana, se marcha de la isla. A mitad del camino decide regresar y nota que sólo lo conseguirá a la *mañana siguiente*. Mientras tanto en la isla Sara y Ana platican de la partida de Raúl. *Una semana después* aparecen los amigos de Ana y antes de marcharse deja una carta para Raúl con Sara en caso de que éste vuelva. Cuando Raúl regresa a la isla, descubre que el barco de Ana no está. Corre a la taberna y le pregunta a Sara por ella. Sara le dice que no conoce a nadie con ese nombre y le explica que jamás lo había visto. Como cree que le toma el pelo, se desespera y la sujeta fuertemente del brazo; Dimas aparece y le dice amenazadoramente que se vaya. De regreso al puerto se encuentra con uno de los hombres, Tato, acompañado de otras tres personas y piensa que la historia del asesinato ha sido un engaño de Sara y que ahora se está vengando. Raúl decide marcharse y antes de zarpar escribe

un mensaje para Ana en el muro del puerto en el que le dice que volverá en el próximo junio (Fig. 2). Narrado de esta manera, el cómic parece abarcar apenas una serie de conflictos habituales, contados de modo misterioso, ocasionados por la mala jugada de los habitantes de la isla. Aunado a esto, la disposición de los elementos apoya una lectura susceptible a lo extraordinario, sobre todo cuando Raúl explica que para él ha pasado sólo una noche y para los habitantes de la isla casi una semana.



Fig. 2 (Prado, 1993: 83)

Esta sensación de extrañeza es propuesta desde la evocación intertextual de los epígrafes. Primero a S. S. Van Dine («Tú has visto y oído lo mismo que yo, únicamente que interpretamos los hechos de modos diferentes») y, con ello, a la narrativa detectivesca con su forma de ensamblar el misterio. Y, segundo, al relato fantástico a través del fragmento de Borges de «Tlön, Uqbar, Orbis tertius»:

Bioy Casares había cenado conmigo esa noche y nos demoró una vasta polémica sobre la ejecución de una novela en primera persona, cuyo narrador omitiera o desfigurara los hechos e incurriera en diversas

contradicciones, que permitieran a unos pocos lectores –a muy pocos lectores- la adivinación de una realidad atroz o banal (Borges, citado por Prado, 1993: 7)

Las citas crean un lazo temático con el cómic pero también son una expresión de las expectativas de Prado sobre sus lectores. Ambas sugieren «la posibilidad de una novela trucada cuyo sentido verdadero resiste a dejarse captar» (Abel, 2002: 198). Igualmente, exhortan a prestar atención al lector para inferir un sentido del texto; sobre esto, Prado insistirá en el epílogo, en el que apunta la viabilidad de una lectura atenta:

Y es posible que le lector haya entendido lo sucedido [...]. Quizá haya reparado en algunos pequeños detalles que podrían ser considerados por otro lectores menos meticulosos como irrelevantes [...] Este lector habrá descubierto una historia algo más compleja, acaso más inquietante, quizás más sorprendente o, simplemente, distinta. Tal vez inverosímil. (1993: 86)

Esta relación intertextual, especialmente con Bioy Casares aumenta cuando se hace referencia directa al libro (Fig. 3) del escritor argentino. El motivo de una isla donde ocurren cosas extrañas que hace eco, como evidencia Raúl, a *La invención de Morel* y, con ello, a todo en un panorama insólito. Este punto de partida vaticina que la historia no será normal y sugiere el acercamiento de la obra a lo fantástico o, al menos, a un terreno apto para lo ambiguo. Aunque esta intertextualidad es un umbral de lo fantástico, su función principal, junto con el resto de referencias intertextuales<sup>24</sup> que aparecen en los dos últimos capítulos, es dar una dimensión de realidad que se contrapone al aura de misterio del relato y, además, organizar un vínculo con el mundo real por medio del contacto directo con ella. A esto se suma el uso de referencias apócrifas<sup>25</sup> que introducen «una “falsa intertextualidad” creada, al igual que en algunos cuentos de Borges, para expandir la ficción» (Marante, 2009: 6) y acercarla al espacio de lo real y, así, de lo verosímil. El realismo impulsado por los guiños al mundo exterior nivela el relato adusto de entrada y delimita la lectura que, debido a los colores, podría ser considerado como onírico. Ade-

24 Además de los mencionados autores, el texto hace referencia a Chateaubriand, Verlaine y Tabucchi, para crear una red intertextual que alude a la incompreensión y al desencuentro. Esto se expande aún más en la edición del cómic en formato álbum, ya que se anexó un homenaje a Hugo Pratt. En éste se observa a Corto Maltés llegar a la isla y hablar con Sara sobre esa búsqueda de la soledad que envuelve a todas las obras evocadas en el cómic.

25 La cita del libro inventado, *La luz del deseo*, y la crítica al mismo libro por A. Casas, y el fragmento de la respuesta del editor de Ana sobre su novela.

más, mantiene el dibujo en una realidad cercana a la nuestra, como vimos más arriba, en la que incluso se leen relatos existentes en nuestras librerías.

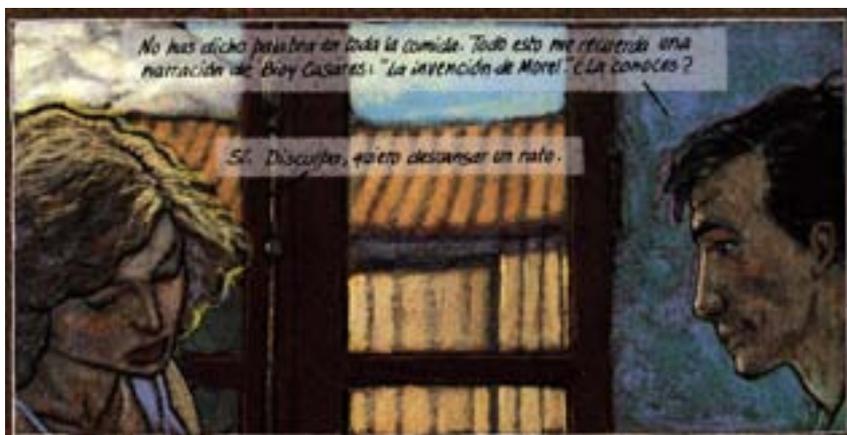


Fig. 3 (Prado, 1993: 20)

Para desplegar el efecto de lo real, el dibujo también permite un reconocimiento contextual que amplía los confines del cómic, estableciendo una relación directa con objetos completamente tangibles. En la elaboración de una diégesis realista, en primera instancia, Prado presenta, como he insistido, un estilo figurativo alejado de la caricatura para evadir lo grotesco y aspirar a la elaboración de un espacio verosímil en el que, si bien podemos decir que el trazo es poco detallado, casi impresionista, las formas en general son reconocibles. En segunda, Prado utiliza pocos elementos para no arriesgarse a caer en lo maravilloso; todo lo que dibuja tiene en cierta medida un referente en el mundo real, incluso lo que inventa, como la especie de gaviota de la isla que es consolidada como cierta a través del dibujo de una ficha zootécnica (Fig. 4) que aparece al final del cómic.

Mediante un estilo que «moviliza un rico abanico cromático» (Abel, 2002: 198) con una preponderancia de colores fríos, *Trazo de tiza* establece una armonía visual que refuerza el espacio narrativo. Aunque Prado no utiliza colores hiperrealistas, al no ser extravagantes o irreales alejan al cómic de una condición inverosímil. Esto permite que las variantes tonales posean un efecto luminoso sobre el relato para generar la atmósfera de misterio adecuada, efecto que es acentuado a través de un *trenzado* complejo y desconcertante. Las viñetas de detalles, el cambio a colores cálidos, el contraste tonal y las viñetas con formas ambiguas crean una tensión narrativa que aguarda a que algo sorprendente suceda. No obstante, este tipo de narración no produce un

efecto en la verosimilitud del relato sino que complejiza la narración. En el ejemplo (Fig. 5) vemos que en las dos primeras viñetas Tato y Berto festejan su violación en lo alto de las piedras, pero a continuación la secuencia de la narración es fragmentada y se vuelve poco evidente. Se aprecia un plano de las gaviotas en las piedras, dos planos detalles de las fechas de Dimas, uno de la mancha de sangre y un plano abierto de los pájaros volando. Ante esto no queda claro lo sucedido, no sabemos hacia dónde se dirigen las flechas. Este desconcierto apoyado en la manera de ambientar la escena plantea una lectura que hace pensar en un crimen que no es confirmado sino hasta más avanzada la narración.



Fig. 4 (Prado, 1993: 85)

Fig. 5 (Prado, 1993: 53)

La tensión que se crea con este tipo de narración, así como la continua insistencia por parte de Raúl y Ana de que lo que pasa en la isla no está bien, van creando un ambiente de extrañeza en el que esperamos que algo suceda, algo que confirme las sospechas que se van acumulando con el paso de las viñetas. Este juego con la apariencia es la fórmula con la que Prado crea su relato; todo se somete a una expectativa que no se concreta y que parece no concluir en nada (Marante, 2004: 102) pero que está diseñada perfectamente para contener la historia y permitir la llegada de lo fantástico. La isla es un

espacio preparado para lo insólito pero en verdad no presenta nada identificable como fuera de la realidad. La forma en que los elementos están dispuestos consienten una historia de terror o de suspenso, pero estos mismos elementos no propician lo fantástico. En lugar de que esto ocurra, lo único que sucede es un aumento en la atmosfera claustrofóbica y de extrañeza. Este nerviosismo se basa en el posicionamiento mimético apuntalado por elementos de misterio del cómic que parece aguardar por algo revulsivo, lo cual sucede cuando los dos turistas violan a Sara y después aparentemente son asesinados. Sabemos que pasa algo porque desaparecen de la isla y Raúl encuentra una gran mancha de sangre, lo que crea un desconcierto que parece ser el centro del enigma del cómic y que es confirmado como un crimen por Sara. Cuando leemos estos acontecimientos, observamos que se trata de una obra de misterio, un *thriller* si se quiere, en un mundo evidentemente raro pero que sigue respondiendo a nuestras convenciones, y a nuestro orden. Es la historia de un asesinato por venganza, lo que es una tragedia social pero que en nuestro mundo es probable. La isla, tan proclive a lo inaudito, facilitaría que sucediera algo fantástico. Sin embargo, la violación no es más que un evento violento y criminal que sorprende e incluso puede causar temor pero que no está fuera de las leyes de la probabilidad, lo que derriba la posibilidad de entrar en lo fantástico y posiciona al cómic como un relato criminal, que incluso se apoya para esto en las viñetas que insistentemente apuntan a la oscuridad, dejando ver poco de los acontecimientos.

No obstante cuando la extrañeza de la isla parece haber generado la historia para la que está concebida (el acto criminal), y parece haber un final marcado por la partida de los visitantes de la isla, Prado continúa el relato y observamos el regreso de Raúl. Es en este momento donde lo fantástico ocurre para inquietar al personaje pero sobre todo para destrozarnos nuestra idea de tiempo a través de la lectura. *Trazo de tiza* no produce un arrebato emocional sino una paranoia intelectual que nos lleva a dudar del estado de las cosas, del orden habitual de nuestro mundo a través del orden del tiempo.

Cuando Raúl llega y Sara no le reconoce y le explica que no entiende de qué habla, comienza nuestra incompreensión de los hechos. Si leemos atentamente notaremos que la carta que dejó Ana antes partir (Fig. 6) no está donde debería estar (Fig. 7). Incluso, para remarcar este elemento y enfatizar el cambio, Prado dibuja casi la misma viñeta: un plano detalle del reloj (la tercera viñeta en el primer ejemplo y la segunda en el segundo). El posterior encuentro con Tato fuera de la taberna confirma la extrañeza de la situación, no sólo porque supuestamente estaba muerto sino también porque éste lo mira y tam-

poco lo reconoce. La presencia de Tato en la isla pone en duda la palabra y la actitud de Sara; todo parece, entonces, un complot extraño pero posible para echarlo del lugar. «Hay una quiebra evidente en la lógica narrativa. Las piezas encajan desde un punto de vista narrativo pero no lógico» (Trabado, 2008: 36). Ante estos pensamientos de duda sobre lo extraordinario, quedamos en un desconcierto de supuestos que prepara el terreno para la confirmación de lo fantástico.



Fig. 6 (Prado, 1993: 75)



Fig. 7 (Prado, 1993: 80)

Otro rasgo particular de este extrañamiento ocurre un poco más adelante, cuando desconcertado, Raúl ve las gaviotas y llama a Lucas, la gaviota que había adoptado y que respondía cuando Raúl le hablaba. Sin embargo, la gaviota no aparece. En este momento del relato es cuando percibimos uno de los elementos detonadores de lo fantástico. Raúl dice: «¿Y Lucas? ¿Se habrá

olvidado de mí en tan sólo *dos días?*» (Prado, 1993: 82; el énfasis es mío). Parecería extraño que una mascota no reconociera a su cuidador pero se vuelve aún más incomprensible cuando recordamos que poco antes, al momento de despedirse, Ana le había dicho a Sara: «ya ha pasado *casi una semana* desde la marcha de Raúl. Está claro que no piensa volver» (Prado, 1993: 74; el énfasis es mío).

En el contraste de fechas percibimos que hay una confusión de tiempos. Y aunque Raúl justifica el olvido de Lucas al pensar que éste fue víctima de Dimas, el desfase temporal queda confirmado cuando justo antes de subir al barco Raúl pinta en el espigón un mensaje para Ana avisándole de que volverá el próximo junio para encontrarla (Fig. 2). Cuando observamos la viñeta en la que Raúl pinta su mensaje, es notorio que el mensaje había sido visto previamente en una viñeta casi idéntica en el primer capítulo (Fig. 8). Este reconocimiento obliga a recordar, o regresar, unas páginas y descubrir que esto que ha pintado Raúl ya estaba escrito cuando llegó la primera vez a la isla, como se ve en la segunda viñeta del ejemplo en la esquina inferior izquierda.



Fig. 8 (Prado, 1993: 11)

Al notar que se trata de la misma escritura, se confirma una ruptura temporal inexplicable que para él no es desconcertante pero que para el lector es incomprensible. Es insostenible que Raúl haya pasado una noche en el

mar mientras que en ese mismo lapso hayan transcurrido siete días en la isla y que, al regresar, se encuentre en un tiempo previo a su primera llegada.<sup>26</sup> Ninguna ley física de tiempo explica este cambio de cronología; por lo que, en este momento, estamos evidentemente ante lo fantástico. «El lector ha asistido a esa magia de lo imposible que la narración ha mostrado como algo perfectamente normal: son las prerrogativas de lo fantástico, que se instala en las grietas inexplicadas de una realidad como una forma de buscar pasadizos a lo extraordinario» (Trabado, 2008: 36). Lo inexplicable es la temporalidad que no respeta el orden y cuestiona nuestra concepción lineal y estable del tiempo.

Esta forma de lo fantástico ha sido explicada por Roas (2012), donde apunta que existen diversas variantes de transgresión fantástica del tiempo, una de las cuales coincide con lo que se presenta en este fenómeno:<sup>27</sup> la que denomina «el tiempo repetido», que identifica «aquellas historias donde se repite una y otra vez el mismo fragmento temporal» (Roas, 2012: 112). Esta categoría tiene tres subdivisiones una de las cuales es ejemplificada con la cinta *Donnie Darko*, en la que el personaje está condenado a repetir el pasado pero transformado. Esta variante es recurrente en las narraciones de viajes en el tiempo presentes en la ciencia ficción, pero en este caso al no tener una justificación científica o mágica, se vuelve aterradora. Podríamos pensar que lo experimentado por Raúl se trata de un cambio de espacio o de un intercambio inexplicable de mundos paralelos pero, a través de las constantes insinuaciones sobre lo temporal podemos deducir que es un cambio de este ámbito.

Una de las claves para puntualizar esta anomalía temporal aparece en el cuarto capítulo, donde Berto afirma que Tato ya ha estado antes en la isla («Mi amigo ya ha venido unas cuantas veces», Prado, 1993: 42), por lo que ante el desconcierto de Raúl al ver a Tato vivo y acompañado de otras personas que no son Berto y al no reconocerlo podemos establecer una lógica de regreso en el tiempo. Se puede interpretar entonces que no lo reconoce que Raúl ha llegado antes en el tiempo que la primera vez. Si nuestra lectura acepta este desajuste de la flecha temporal, nuestra experiencia se vuelve transgresora del orden normal del tiempo. No podemos dar explicación a los hechos que llevaron a Raúl a esa situación donde ha entrado en un bucle temporal en el

26 Si somos estrictos y nos sustentamos en los apuntes cronológicos de los personajes, podemos extraer los datos de llegadas y partidas. Raúl llega a la isla el 13 de junio, Tato y Berto llegan el 22 de junio y son supuestamente asesinados el 23 en la madrugada. El 25 por la mañana Raúl se va. Aquí se hacen dos tiempos porque Ana se marcha el supuesto 1 de julio pero Raúl regresa a la isla el hipotético 26 de junio. Pero es en apariencia otro.

27 Estas ocho variantes son: «Tiempo total», «Tiempo expandido», «Tiempo detenido», «Tiempo invertido», «Tiempos convergentes», «Yuxtaposición de tiempos paralelos», «Ingreso en otro tiempo» y «Tiempo cíclico recurrente» (para mayor especificidad en cada uno de los casos véase Roas, 2012).

que pasará por un mismo espacio temporal otra vez de forma diferente y tal vez sin notarlo.

En este sentido, *Trazo de tiza* se adaptaría perfectamente a la categoría de lo fantástico temporal apuntada por Roas porque entendemos que ha regresado para vivir el mismo futuro pero alterado. Esto demuestra que existe una variante de lo fantástico «nueva» en el cómic: la temporal, que se asemeja más a la postmoderna en la literatura. «Il ne s'agit pas en premier lieu d'une série de lieux communs répertoriés comme fantastiques, mais d'un fantastique qui insiste comme effet de lecture» (Baetens, 2001b). *Trazo de tiza* demuestra cómo el cómic puede consolidar lo fantástico en el medio iconográfico a través de sus propios dispositivos como la colaboración lectora: «tout dépend ainsi non pas de la chose vue, mais de la perspective adoptée par l'observateur» (Baetens, 2001a), y la interacción entre el relato y el modo de dibujar. Esta tensión que permite crear el contexto no sería posible con otro trazo, la sobriedad del relato permite la producción del miedo que es esencial en el relato fantástico.

Es esta ruptura de órdenes la que genera un desosiego. Una impresión que queda de este evento es el miedo metafísico del que habla Roas, esa sensación que desequilibra y que atrapa el pensamiento sin la necesidad de un sobresalto pavoroso. El miedo proviene en este caso del tiempo que ya no es igual al de antes, ya no es sistematizado y mucho menos lineal. Este desfase de la realidad no produce un desajuste típico evidente sino que se acerca a las perspectivas más modernas donde lo inquietante no reside en la confrontación de lo terrorífico sino más bien en la manera de «abolir nuestra concepción de lo real» (Roas, 2012: 106).

Lo fantástico en el cómic es muy frágil, la manera de proyectar el miedo es muy compleja porque está sustentada en el conflicto que produce con una realidad artificial e inestable, la cual si se desarrolla desmedidamente corre el riesgo de romperse, caer en un mundo maravilloso donde el miedo sea sustituido por la sorpresa o el pavor producido por el *gore*. Aproximar la imagen imposible a la representación del mundo real puede desgarrar tanto el tejido de lo verosímil que lo fantástico puede desaparecer o volverse maravilloso. Si consideramos que «le trait le plus remarquable de l'activité fantastique en bande dessinée concerne un phénomène que la symétrie ou le contraste avec le texte ou l'écriture sont condamnés à reléguer au second plan: le lien indissociable du fantastique et du regard, au sens très matériel du terme» (Baetens, 2001a), de este modo Prado alcanza un punto de complejidad al representar un fenómeno inmaterial a través de un medio visual para generar un miedo que se considera dependiente de la mirada.

No obstante, la clave primordial continua en lo mostrado, o más bien en lo que no se muestra porque no existe lo que tiene que mostrar, a través de las viñetas revela una historia cotidiana de misterio que en su núcleo esconde algo inexplicable. Pero es mediante lo visual de la enfatización realista y del control preciso que podemos ser desconcertados por este mecanismo. En efecto, lo fantástico en *Trazo de tiza* pasa por lo visual pero sólo como forma de vehicular en el mundo. Prado apela al lector y con ello lo fantástico se vuelve construcción de dos direcciones. Tal vez el verdadero horror de este texto no residirá en la condena de Raúl a la repetición sino en nuestra contemplación. Lo inaudito está en nuestra interpretación y visión del tiempo y, con ello, un miedo que no termina al cerrar el cómic.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABEL, Guy (2002): «*Trazo de tiza* de Miquelánxo Prado, el improbable relato entre novela y cuadro», en Viviane Alary (ed.), *Historietas, comics y tebeos españoles*, Presses Universitaires Du Mirail, Clermont-Ferrand, pp. 196-209.
- BAETENS, Jan (2001a): «Choses vues. Du regard en fantastique», *Image [&] Narrative*, núm. 2, disponible en <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/fantastiquebd/janbaetens.htm>> [11/05/13]
- \_\_\_\_\_ (2001b): «Un fantastique muet: H.P. Lovecraft et R.H. Barlow», *Image [&] Narrative*, núm. 2, disponible en <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/fantastiquebd/janbaetens2.htm>> [11/05/13]
- BARTHES, Roland (1971): «El efecto de realidad», en R. Barthes y J. Kristeva (eds.), *Lo verosímil*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 95-101.
- BESSIERE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 83-104.
- BRECCIA, Alberto (d) Norberto BUSCAGLIA (e) (1975): *Los Mitos de Chtulhu*, Periferia, Buenos Aires.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 153-192.
- CORBEN, Richard (2008): *Haunt of Horror: Lovecraft*, Marvel, Nueva York.
- CORBEN, Richard (dir.), Donald WANDREI (e) (1994): «Rats On the Walls», en *From the Pit*, Fantagor, Kansas City.
- CORBEN, Richard (dir.), John POCNIK (ed.) (2000): *House on the Borderland*, DC Comic, Nueva York.
- CORBEN, Richard (dir.), Rich MARGOPOULOS (ed.): (2006): *Haunt of Horror: Edgar Allan Poe*, Marvel, Nueva York.
- FELDESTAIN, Al (dir.) Graham INGELS (ed.) (1950): «Fitting Punishment» en *The Vault of of Horror* #17, EC Comics, Nueva York.

- FELDESTEIN, Al (dir.) Jack DAVIS (ed.) (1951): «The Irony of Death!» en *The Haunt of Fear* #8, EC Comics, Nueva York.
- GROENSTEEN, Thierry (1999): *Système de la bande dessinée*, PUF, París.
- HATFIELD, Charles (2005): *Alternative Comics*, University Press of Mississippi, Mississippi.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: the Literature of Subversion*, Methuen, Londres.
- LEFÈVRE, Pascal (2001): «Le fantastique, un genre indéfinissable?», *Image [&] Narrative*, núm. 2, disponible en <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/fantastiquebd/pascaldefevre.htm>> [11/05/13]
- LACASSIN, Francis (1971): *Pour un neuvième art, la bande dessinée*, 10/18, París.
- MCCLOUD, Scott (1993): *Understanding Comics. The Invisible Art*, Tundra Publishing, Northampton, Massachusetts.
- MARANTE, Antía (2009): «Intertextualidad y metaficción en *Trazo de tiza* de Mígelanxo Prado», *Extravío*, núm. 4, pp. 86-103, disponible en <<http://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2260/1859>> [11/05/13]
- MORGAN, Harry (1999): «La bande dessinée fantastique, genre impossible?», *Neuvième Art*, núm. 4, disponible en <<http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article85>> [11/05/13]
- PRADO, Mígelanxo (1993): *Trazo de tiza*, Norma, Barcelona.
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 7-44.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- \_\_\_\_ (2012): «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo», en F. García y C. Batalha (eds.), *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*, Caetes, Río de Janeiro, pp. 106-113.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- TRABADO, José Manuel (2008): «Tangencias en el tiempo. Sobre *Trazo de tiza* de Mígelanxo Prado», en *Dolmen Europa* 1, pp. 33-38.

## EXTRAVÍOS EN EL LABERINTO. POÉTICA DE LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA GRÁFICA DE PACO ROCA

JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO  
Universidad de León  
jmtrac@unileon.es

Recibido: 09-07-2013  
Aceptado: 24-10-2013



### RESUMEN:

En este artículo se analizan los rasgos formales de dos obras bien conocidas de Paco Roca (*El faro* y *Las calles de arena*) y su relación con el concepto de lo fantástico. No sólo en su estructura narrativa sino también en la forma de representar la realidad, el autor ofrece una meditada poética de lo que podría denominarse «novela gráfica fantástica». Este modelo alberga una gran cantidad de referencias literarias, simbólicas e iconológicas, lo que conlleva, en este caso particular, a que los personajes posean un menor desarrollo psicológico. La vida diaria, narrada habitualmente en la novela gráfica, está desfamiliarizada a través de una parábola contemporánea.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, novela gráfica, cómic, Paco Roca.

### ABSTRACT

This paper aims to study the formal features of two well known works by Paco Roca (*El faro* y *Las calles de arena*) and their relationship with the concept of fantastic. Not only in the narrative structure but also in the way of representing graphically the reality, the author offers a thoughtful poetics of what can be labelled as “fantastic graphic novel”. In that model a huge number of literary, symbolic and iconic references are included, which implies, in this particular case, that characters are less complex in their psychological development. The diary life usually told in some graphic novels is defamiliarized through a sort of contemporary parable.

Keywords: Fantastic, graphic novel, comic, Paco Roca.

## PREÁMBULO. POÉTICAS DEL MALESTAR EN LA NARRACIÓN GRÁFICA

Desde bien temprano se puede observar un interés dentro del cómic por desarrollar una forma de contar que podía ponerse en estrecha relación con el concepto de lo fantástico. El viaje hacia los territorios alucinados de Slumberland que iniciaba el pequeño Nemo comenzaba invariablemente en su habitación. Partía, pues, de lo cotidiano para, mediante un proceso gradual de deformación gráfica de los lugares habituales, ingresar en otro territorio de índole muy diferente. Esa metamorfosis se daba además ante los ojos del lector, quien asistía a un prodigioso remodelado de la realidad que resultaba inquietante. En 1919 Freud había teorizado sobre lo siniestro (*unheimlich*) que alude a esa forma de extrañar lo íntimo y cotidiano para volverlo amenazante. Años antes y desde los resortes narrativos del cómic, McCay había ya buceado en la pisque de un niño para mostrar cómo su entorno más doméstico y familiar servía como una espoleta para contar sus miedos y sus fantasías que tomaban la forma de sueños (Trabado, 2012: 19-35). En otra serie, *Dreams of the Rarebit Fiend*, McCay (que había tomado el pseudónimo de Silas) utilizaba el mismo procedimiento para narrar las pesadillas de adultos que habían tomado queso fundido la noche anterior y, debido a una suerte de indigestión, soñaban deformaciones del mundo que provocaban su angustia. Invariablemente al final de cada página el personaje despertaba y comprobaba que todo había sido fruto de un sueño. La realidad recuperada al despertar restablecía la concepción de un mundo que cabía perfectamente en las categorías de la razón. Sin embargo, aquellos sueños habían abierto grietas en las certezas. Lo fantástico no era un mundo extraño y lejano sino que nacía anclado en la realidad más inmediata y cifraba en buena parte los miedos que el hombre intenta desalojar de su interior.<sup>1</sup>

Este modelo de McCay puede verse en otro clásico de la literatura gráfica. Me refiero al álbum ilustrado de Maurice Sendak, *Donde viven los monstruos*, en el que Max, tras ser castigado por su madre y recluido en su habitación sin cenar, observa cómo su habitación se convierte paulatinamente en una gigantesca selva. Esa mutación es también, como en el caso de McCay,

1 Para un análisis de la esencia de lo siniestro/ominoso y su relación con el sueño en los pioneros del cómic, véanse las páginas de Jesús Jiménez Varea (2003) y Alfredo Castelli (2007) a las que se puede añadir las de Peter Maresca (2005). Efectivamente, fueron numerosos los autores que buscaron mostrar el lado siniestro de la realidad en sus tiras de cómic: Peter Newell en *The Naps of Polly Sleepyhead* (1905). Si bien en esta serie la protagonista sueña esas metamorfosis de la realidad que le resultan aterradoras, en otras series como la titulada *Madge the Magicians Daughter*, publicada en 1906 por W. o. Wilson, se utiliza el artificio de una varita mágica que Madge roba a su padre para hacer conjuros. Invariablemente su conjuro se le va de las manos y acaba creando un mundo agobiante y terrible que sólo su padre, el mago, acabará arreglando al final de cada página.

paulatina y deja ver perfectamente las huellas del mundo real inicial en el nuevo mundo surgido a raíz de ese cambio.<sup>2</sup> La transformación de las patas de la cama en árboles y la persistencia de la luna, que primero está enmarcada en la ventana de la habitación de Max y luego aparece en el cielo nocturno de la selva, actúan como recordatorio visual de aquella realidad primaria que muta en un mundo misterioso. Esta metamorfosis puede ponerse en relación con la obra de McCay y sirve también como una ejemplificación de esa «defamiliarización» propuesta por Freud. La diferencia reside, desde el punto de vista de la poética narrativa usada, en que Sendak deja las puertas abiertas a la ambigüedad.<sup>3</sup> A diferencia de McCay, no ofrece una explicación final en la que hacer reposar la lógica. Es un relato en el que lo insólito insiste en crear una vacilación que dismantela el concepto de realidad y permite una lectura en varios niveles que habla de la sutileza que en los años 60 había adquirido el formato del álbum ilustrado moderno. Max había iniciado una aventura que le llevaba a un mundo desconocido pero también un viaje a sus adentros y aquellos monstruos que, si bien poseían la densidad de las presencias reales en un nivel narrativo, acabarán construyendo un trasfondo simbólico de resonancias más líricas. Esa amalgama entre realidad y fantasía en la que se combinan ambos elementos y de forma no excluyente sirve para mostrar la vigencia de lo fantástico dentro de la narración gráfica.

La articulación entre lo cotidiano y lo extraordinario es algo que está inscrito de lleno en el mundo de la imaginación infantil y que autores como Frank King en el mundo del cómic con su *Bobby Make Believe*, por no mencionar muchas de las páginas dominicales de *Calvin & Hobbes* de Bill Waterston en las que Calvin manipula a través de su imaginación la realidad para trasformarla en un mundo conforme a sus deseos, o John Burningham en su álbum ilustrado *Come away from the water, Shirley* muestran bien a las claras y de alguna manera desarrollan las ideas plasmadas por Freud dentro de su ensayo «La ensoñación diurna». Ya sea desde una perspectiva optimista en la que la imaginación sirve para ampliar una realidad fabricando un mundo nuevo en el que instalarse, ya desde una visión más negativa que se concreta en la metamorfosis de lo cotidiano en un lugar inhóspito en el que cristalizan los miedos más arraigados en el interior, lo cierto es que la narración gráfica

2 Resulta curioso comprobar cómo en la adaptación cinematográfica dirigida en 2009 por Spike Jonze se omite esta escena de enorme valor plástico y simbólico.

3 Ya Todorov había advertido de esa ambigüedad como elemento característico de lo fantástico: «Lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que leyes naturales, frente a un acontecimiento en apariencia sobrenatural». (Todorov, 2001: 48)

ha insistido en desmenuzar lo que parecían sólidos cimientos de una realidad empírica y perfectamente mensurable.<sup>4</sup>

Un buen caso de cómo desde el territorio de la novela gráfica se asedia lo fantástico lo constituye Paco Roca. Dos de sus obras desarrollan lo que podría denominarse una poética de lo fantástico: *El faro* (2004) y *Las calles de arena* (2009). Ambos casos presentan ciertas similitudes en el desarrollo de sus mecanismos narrativos. Tanto *El faro* como *Las calles de arena* llevan alojados en el seno de su estructura narrativa un profundo homenaje literario. En el caso de *El faro*, que narra las vicisitudes de un soldado republicano que cae herido y encuentra refugio en un misterioso faro, el final de la obra desvela la utilización de un cuento de *Las mil y una noches*, en concreto aparece en la noche 351, en el que se narra cómo un hombre de El Cairo soñó con una fortuna en Isfaján (Persia). Cuando decidió seguir ese sueño y se encontró en Isfaján, acabó siendo apresado por un malentendido. Al contar su sueño al capitán que lo apresó en Isfaján, éste se rió y le contó otro sueño suyo al que no dio crédito: soñaba con una casa en El Cairo que poseía un jardín con un reloj de sol, una higuera y una fuente. Bajo esa fuente se encontraba también un tesoro. El primer soñador comprende que la casa del segundo sueño es su casa y a ella regresa para ver que bajo la apariencia falaz de los sueños se encontraba soterrada una verdad más profunda. Este pequeño cuento lo incorporó Borges en su libro *Historia universal de la infamia*, publicado en 1935, con el título «Historia de los dos que soñaron». Aclara en su prólogo sobre el conjunto de relatos fantásticos incorporados en la parte final del libro: «En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más tenebrosos y singulares que los buenos autores» (1989: 289). En esa idea tan borgiana de una lectura creativa, incorpora en su obra otros textos que son asumidos bajo su propia mirada. El lector es así un punto de convergencia de textos de diferentes procedencias.<sup>5</sup> La maniobra utilizada

---

4 Para un análisis panorámico del cómic fantástico dentro de la tradición española es de interés el trabajo de Josep A. Rom Rodríguez (2010).

5 Sobre el origen del relato utilizado en la parte final de *El faro*, comenta Paco Roca: «Resulta que yo había leído un relato con forma de escritura de *Las mil y una noches*, aunque no recordaba dónde, pero la historia me pareció muy bonita. Busqué de arriba abajo en *Las mil y una noches*, pero no conseguí encontrarlo. Así que tuve que arreglármelas con lo que recordaba y reescribirla para hacerlo encajar en el álbum. Tras terminar *El faro*, alguien me dijo que esa historia era de Borges, que él había escrito un cuento al estilo de *Las mil y una noches*» (Azpitarte, 2009: 101). Tras ser advertido en el curso de otra entrevista del parecido de esta historia con *El alquimista* de Coelho, se entera de la existencia un relato sufí que pudo haber sido la fuente tanto de Borges como de Coelho. La verdad es que el relato no es original de Borges sino que éste lo toma de *Las mil y una noches*. El relato pertenece a una tradición bien tipificada y documentada por Thompson (1957: 113-114. Vol. V), relato tipo N531 en el que alguien

por Paco Roca está en sintonía con lo que otros grandes del cómic han hecho a la hora de incorporar relatos fantásticos preexistentes de amplio recorrido que dotan a su obra de una profundidad simbólica. Pienso en el caso de *Trazo de tiza* (1993) de Miguelanxo Prado, en cuyo núcleo narrativo se atisba un velado homenaje a una novela como *La invención de Morel* de Bioy Casares o en otra obra como la de Marjane Satrapi y su *Pollo con ciruelas* publicado curiosamente el mismo año que *El faro*: 2004. Satrapi narra la historia de Nasser Ali y su decisión de dejarse morir el día en el que su mujer rompe el tar, su instrumento musical. Sin embargo, en el libro se vuelve a contar esa misma historia pero cambiando el punto de vista ofrecido. Si en la primera narración existe una focalización externa, en la segunda se opta por una visión desde adentro que penetra en los resortes más íntimos de la decisión de dejarse morir. Esta segunda narración es más larga y más compleja. Incluso la temporalidad usada se vale de una morosidad que no tenía la primera narración, de carácter más superficial. Se narra cada uno de los ocho días (desde el 15 hasta el 22 de noviembre de 1958) que transcurren desde que decide dejarse morir hasta que muere. El lector comprenderá el verdadero motivo de esa decisión, que no tiene nada que ver lo anunciado anteriormente. Una visión oficial externa se enfrenta a otra narración más íntima en la que se aprecian las quiebras emocionales del protagonista. Será precisamente en ese viaje que narra la quiebra y hundimiento anímico cuando, en el sexto día de su personal viaje a los infiernos, intercale Satrapi un cuento de larga tradición. Próxima ya su muerte, Azrael el ángel de la muerte le hace una visita que asusta a Nasser Ali. Le anuncia que todavía no va a morir pese a visitarlo y le cuenta la historia en la que un criado ve en el mercado, precisamente, a Azrael que, asustado le pide a su señor licencia para huir a Ispahan, Samarra, Samarcanda (el lugar varía según las versiones). Cuando el señor del criado vuelve a encontrarse a Azrael en el mercado y le pregunta por qué lo había mirado de forma amenazadora, éste le contesta que no era una amenaza sino sorpresa porque tenía que recogerlo en el lugar precisamente al que había huido. El apólogo fantástico habla precisamente de la inexorable muerte y de cómo, al pretender rehuirla, acaba uno cumpliendo el destino. En cierto modo podría verse cómo la actualización de un arquetipo, de un tema universal que tiene sus concreciones en otros modelos textuales como la tragedia griega. La pri-

---

encuentra un tesoro a través de un sueño. Aparecen relatos muy similares en la tradición persa, Yalal al Din Rumi en su *Masnavi* del siglo XIII incluye «El tesoro oculto». También se pueden encontrar ejemplos en la tradición turca en el que un chatarrero regresa a su casa para encontrar un tesoro en su patio o en la anglosajona con «The Peddler of Swaffham».

mera documentación tiene lugar en el siglo VI, su título era «Cita en Luz» y aparece en el Tratado Sukka 53 del Talmud de Babilonia. A partir de ahí posee una riquísima tradición que le hace llegar hasta nuestros días y tanto Bernardo Atxaga en su novela *Obabakoak* (1988) como la propia Satrapi la intercalan dentro de un relato más amplio (Díaz, 2009; Redondo, 2009).

Lo interesante reside en el hecho de que al mismo tiempo tanto Paco Roca como Marjane Satrapi se valen de un procedimiento similar para construir sus narraciones: intercalar una historia de origen oriental de amplia tradición que añade, además, una nota mágica a una realidad más plana y gris. Satrapi enriquece con ello un relato de corte biográfico renovando con una gran sutileza el modelo utilizado en su archiconocido *Persépolis*. Paco Roca desnaturaliza el género de lo que podría ser una historia sobre la guerra civil introduciendo un elemento insólito que arranca el relato del terreno del realismo para darle una dimensión transcendente en lo que supone una encendida defensa de los sueños y los ideales. En claro contraste con una realidad pavorosa en la que la guerra desangra a un país, alguien encuentra una puerta mágica por la que escabullirse y cumplir el mundo imaginario de la fantasía. Esta forma de estructurar la narración tiene en Paco Roca sus consecuencias. Tanto *El faro* como *Las calles de arena* tendrán un mismo final. Podría denominarse como un final epifánico en el que esa capa freática de lo sobrenatural acaba por aflorar e invadir la realidad modificándola, sometiéndola a una crisis total. Lo que había nacido como un relato dentro del realismo o lo cotidiano acaba asumiendo un toque fantástico que se ve como un punto final: no puede haber narración más allá. Al haber abandonado el régimen de lo cotidiano y llegar a lo simbólico, la narración se detiene. Parece conformarse como un punto de llegada planificado de antemano pero esa llegada impide el desarrollo de una narración que había nacido bajo los dictados de una lógica realista. Esa lógica es la que queda abolida. La incursión en ese territorio inexplicable impide una progresión porque las herramientas y la concepción del mundo ya no valen.<sup>6</sup> Toda la narración parece bascular sobre esa idea. Desde ese punto de vista podría establecerse una diferencia esencial en el comportamiento narrativo de la «novela gráfica fantástica» con respecto a otros modelos canónicos de la novela gráfica que habían afianzado el desarrollo del elemento autobiográfico.<sup>7</sup> El tratamiento de lo cotidiano propicia la

6 «La literatura fantástica nos descubre la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad» (Roas, 2001: 9).

7 Para una visión sucinta sobre el elemento autobiográfico en la novela gráfica y el cómic pueden

posibilidad de una continuación: los finales pueden ser abiertos, con lo que el lector sabe que observa por una ventana un día, o un periodo delimitado, de la vida de unos personajes a sabiendas de que esa vida continúa más allá del relato. No sucede lo mismo con este tipo de novela gráfica cuyo final es cerrado; la narración clausura el mundo y, en este caso además, lo invalida.<sup>8</sup>

Si en los cimientos narrativos de *El faro* está una historia de corte oriental que servirá como un indicio interpretativo de todo el relato, en el caso de *Las calles de arena* sucede otro tanto. En este caso la cita no se introduce a modo de voz en *off* al final del relato. Son otros los mecanismos de alusión y homenaje literario. El mismo título funciona como una poderosa metáfora visual que sintetiza al modo de un aleph borgiano todo el orbe narrativo allí contenido. Esas calles de arena remiten de manera visible a otro universo de arena: el de «El libro de arena», relato también de Borges incluido en el volumen homónimo publicado en 1975. Borges trataba allí a través de una poderosa metáfora la inestabilidad de la realidad, en este caso un libro que, al abrirse, mostraba siempre una naturaleza cambiante. La riqueza de esta imagen puede dispararse en varias direcciones interpretativas. Vendría muy bien para ejemplificar la naturaleza de la lectura que nunca vuelve dos veces sobre el mismo libro porque cada mirada lo convierte en algo diferente; también ha sido utilizada para delimitar la naturaleza oscilante de la escritura en la era digital. Todo texto digital es, en cierta manera, un texto que es susceptible de tomar otra forma; se inaugura así un nuevo tipo de textualidad y un nuevo concepto de la literatura y todo lo que le rodea. También, y en este sentido es lo que interesa aquí, el libro de arena nos muestra una realidad que cambia constantemente donde tiempo y espacio no son coordenadas que garanticen la continuidad de un mundo conocido sino que abren inquietantes posibilidades de cambio perpetuo. Así, pues, el protagonista de *Las calles de arena* acabará perdido en las calles del barrio viejo que se convierten en un gigantesco laberinto cambiante y de imposible cartografía. Esas calles-laberinto, al margen de que puedan ser otra referencia indirecta a Borges, que tanto gustaba de usar esa metáfora en sus cuentos y poemas, cifran un lugar simbólico en el que ensamblar perfectamente esa idea de convertir lo habitual en inhóspito. Unas calles conocidas y que pertenecen a la propia ciudad acaban por ser el lugar de extravío. Una fuerza oculta desorganiza esa realidad para introducir

---

verse los trabajos de Groensteen (1996), Beaty (2007), Chute (2010), Screech (2008); también Trabado (2012a) y El Refaie (2012).

<sup>8</sup> Mario Kunz (1997) estudia los procedimientos de cierre novelesco. Le dedica unas páginas a la dialéctica entre los finales abiertos y los cerrados (1997: 115 y ss.).

al protagonista en otro orden. En el laberinto, en cuanto que espacio simbólico, se anulan las referencias temporales y espaciales. Parece como si los mapas y los relojes del mundo no sirvieran allí. El laberinto sirve además en su naturaleza ambigua como lugar para el extravío pero también como lugar para el encuentro con uno mismo. Esa realización paradójica es la que articulará la historia de Paco Roca.

Otra idea que actúa como motivo estructurante dentro de *Las calles de arena* es la utilización de una metáfora lexicalizada en el lenguaje cotidiano para dotarla en el seno de la historia de un nuevo contenido. Si antes era la tradición literaria la que nutría a Roca de una metáfora visual muy poderosa, ahora será el acerbo común del lenguaje el que ofrece un material que cobrará una enorme potencia plástica en el final de la obra. El protagonista de esta novela gráfica vive en una circunstancia agobiante con una novia que le apremia para que vaya al banco a firmar la hipoteca del piso recién comprado; en su llamada por teléfono le espeta de modo amenazante: «Hoy es la última oportunidad que te doy. Si quieres vivir en la luna, será sin mí» (Roca, 2009: 10). La lexicalización de «vivir en la luna» acaba haciendo invisible su capacidad metafórica y plástica. La página final del libro muestra al protagonista con su nuevo amor, a la que ha conocido en el rocambolesco barrio-laberinto, que ha construido un pequeño andamio sobre las ruinas del babélico hotel «La Torre» que le permite sentarse sobre la luna. Lo que era parte del lenguaje cotidiano con un sentido figurado,<sup>9</sup> se convierte ahora en la expresión conseguida y síntesis final del elemento simbólico que recorre el libro: vivir en la luna es la meta que, acaso sin saberlo, persigue este personaje. La luna como un espacio de felicidad como era el mar un espacio de libertad en *El faro*. En ambos casos el protagonista proviene de una circunstancia claustrofóbica: la guerra o el infierno de una vida cotidiana presidida por las obligaciones y los horarios.

9 Conviene recordar las ideas de Lakoff y Johnson sobre la omnipresencia de las metáforas en la vida cotidiana: «Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosas de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica. Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simplemente asunto del intelecto. Rigen también nuestro funcionamiento cotidiano, hasta los detalles más mundanos. Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas. Si estamos en lo cierto al sugerir que nuestro sistema conceptual es en gran medida metafórico, la manera en que pensamos, lo que experimentamos y lo que hacemos cada día también es en gran medida cosa de metáforas» (1991: 39).

También en ambos casos sucede algo inesperado (el encuentro con un farero o el extravío en un barrio imposible de conocer) que los aparta de ese mundo traumático a través de una experiencia límite y les hace ingresar en un mundo disparatado si se juzga desde la lógica racional. Esa experiencia límite y el ingreso en un orden simbólico en el que la realidad es otra posee también una especial configuración espacial: el faro (como luz de llamada para guarecerse de la tormenta), que actúa como sutura entre el mundo racional y el universo imprevisto de los sueños que se hacen realidad y el barrio-laberinto. Ambos protagonistas trascienden su realidad agobiante, aniquilan su orden para saltar a otra realidad. En el caso de *Las calles de arena* existen dos poderosas imágenes en torno a las que gravita la materia narrativa. Bajo esas dos imágenes se encuentra una doble configuración del extrañamiento típico de lo fantástico. Por un lado, esas calles de arena fraguan un barrio movedizo, una realidad que se torna inquietante e incierta; por otro lado, esa aspiración a vivir en la luna que se concreta en la imagen final, dan carta de naturaleza a esa secreta aspiración del protagonista de vivir de otro modo, una vez abolidas las costumbres de lo habitual. La ampliación de la realidad cartesiana posee así dos frentes: uno nacido del desasosiego de un mundo incomprensible que desorienta y del que se quiere escapar, y otro bien diferente que parece surgir no tanto de una realidad incontrolable sino de una fuerza de la voluntad del personaje, una proyección de sus aspiraciones que toman la apariencia y sustancia de lo real: vivir en la luna. Las calles laberínticas actúan como una prueba a superar; vivir en la luna es un objetivo a conseguir.

También puede establecerse un paralelismo entre lo que sucede en el mundo real y las fuerzas que luchan en ese otro mundo simbólico en el que ingresa el protagonista tras perderse en el Barrio Viejo. En su vida rutinaria, el protagonista vive encadenado a los sólidos ritmos de los compromisos que busca rehuir entrando en la tienda de cómics o quedando con un amigo para tomar una caña ante la urgencia de ir al banco. En esa otra vida que inaugura tras su extravío existe también un espacio laberíntico que lo desorienta generando en él una tensión creciente de la quiere escapar. Expuesto de forma esquemática vendría a quedar así:

REALIDAD	Agobio: obligaciones	Vía de escape: amigos
MUNDO SIMBÓLICO	Laberinto	Huida del laberinto: vivir en la luna

*Las calles de arena* trabajan sobre el modelo iniciado en *El faro* para verlo más complejo y ampliarlo. En esa ampliación cabe entender el aumento del elenco de los personajes que el protagonista encuentra en ese barrio tan inusual. Cada uno de ellos supone una duplicación del protagonista, comparten algo con él por el hecho de albergar una preocupación, una manía que los esclaviza y que los ata irremediabilmente a ese lugar. Son personajes atrapados por sus costumbres que se han convertido en un rito que afianza una repetición sin sentido. Su compañero de habitación ensaya durante treinta años la misma ceremonia de realizar unos preparativos para el viaje que lo saque del barrio pero es tan minuciosa que posterga la salida para el día siguiente y así vive perpetuamente en una ceremonia circular. También conoce a Rosendo de los Vientos, nombre claramente simbólico como todos los personajes que allí habitan, cartógrafo de lugares imaginarios y coleccionista de mapas antiguos. Su tarea es realizar un mapa del barrio escala 1:1. Acaso será otro guiño a Borges y su biblioteca que acaba por convertirse en el mundo entero: los signos que han de representar el mundo usurpan su lugar y se convierten en el mundo.<sup>10</sup> Quien vive allí es un lector, un cartógrafo pero ignora qué pueda haber al otro lado de esos signos vacíos: la vida. También vive una carterera que no sólo reparte el correo sino que es ella misma la que escribe las cartas a los demás. La suya es una forma de disfrazar la soledad a través de una escritura compulsiva que le impide acercarse a la gente y ver de cerca la vida. La escritura está concebida como una forma discursiva esterilizante que impide la comunicación; suplanta la palabra hablada. Blanca no habla nunca, se expresa a través de esa escritura. Es otra ceremonia estéril y vacía de sentido como la del Conde Diógenes que posee dos manías: coleccionar objetos a los que otorga una carga emocional que le impide deshacerse de ellos y vivir encerrado en una casa enterrada en la penumbra y rodeado de retratos suyos ya que no puede mirarse en el espejo. Ese cruce entre Diógenes y el Conde Drácula construye un doble cerrojo para encarcelar su vida en una casa y apegado a los objetos de su pasado. También Francisco Piedra está prisionero del recuerdo de su mujer muerta, a quien quiere recuperar a través de una clonación infinita, hecho que explica que todas las mujeres de ese extraño microcosmos sean idénticas. El señor Soto se encuentra encerrado en su ataúd

---

10 También puede recordarse otro texto de Borges titulado «Del rigor en la ciencia» incluido en su libro *El hacedor* en el que unos científicos muy exhaustivos acaban haciendo mapas tan exactos que alcanzan la escala de lo real. Las generaciones posteriores lo consideraron algo inútil y lo abandonaron. Ese mapa abandonado y convertido en ruinas acaba siendo habitado por animales y mendigos.

porque espera morir pronto. Cada uno vive anclado en ese círculo maniaco que le impide ver lo que tiene justo delante de sus ojos.

La liberación de esas rutinas carcelarias sucede a través de dos hechos que actúan en niveles diferentes. Por un lado está el sueño que tiene el protagonista en el que se ve a sí mismo saltando las manecillas de un gigantesco reloj impulsado por el resto de personajes. Por otro lado y como consecuencia de haberse quedado dormido, el joven sin nombre deja caer la carta que le había escrito Blanca, la cartera. Ese suceso nimio actúa a modo de efecto mariposa en el que algo aparentemente banal posee unos efectos muy amplificadas de modo que, tras una reacción en cadena y aparentemente fortuita, el mundo absurdo en el que viven esos personajes quiebra y se destruyen todos aquellos elementos que aherrojaban a los diversos personajes a la repetición de actos sin sentido. Era suficiente un pequeño acontecimiento para que todo cambiase, un suceso que estaba conectado con lo más profundo del interior de un personaje: su sueño. Lo que en un substrato profundo de la conciencia supone saltarse los férreos ritmos del reloj y su dictadura (conviene contrastar ese salto del reloj con las viñetas de las páginas iniciales en las que el protagonista asiste angustiado al paso del tiempo y la imposibilidad de acudir puntual a la cita con su novia y el notario) en los niveles más superficiales de la narración supone la posibilidad de escapar de las costumbres y los tiempos pautados.

#### GRAFÍAS DE LO FANTÁSICO

Cabe preguntarse también cómo se formaliza la esencia de lo fantástico en su concreción gráfica. En este sentido *Las calles de arena* presentan una mayor riqueza en el tratamiento visual que *El faro*. Son también abundantes las referencias a cuadros, grabados y otros elementos icónicos que, en la paleta del lenguaje gráfico de Roca, acaban por adquirir una función no sólo plástica sino también narrativa. Podría acudirse a la elaboración de la portada de *Las calles de arena*. Si atendemos a un boceto de portada que finalmente se descartó, podemos observar un detalle interesante. El protagonista está corriendo pendiente del reloj pero se encuentra perdido en un espacio paradójico, unas escaleras que recuerdan mucho a las realizaciones visuales de espacios imposibles propuestas por Escher (Fig. 1).



Fig. 1. Boceto de la portada de *Las calles de arena* que, finalmente, fue descartado.

Los parecidos de esta portada con las imágenes de Escher son evidentes. La idea de unas escaleras que crean una circularidad infinita e irresoluble desde un punto de vista lógico sirve para sintetizar en la portada parte del desconcierto del protagonista del relato. Si acudimos a la obra de 1960 titulada «Subiendo y bajando» (Fig. 2) el parecido es más que evidente.<sup>11</sup> Ya antes en otra obra titulada *relatividad* de 1953 se valía de la misma idea.<sup>12</sup>

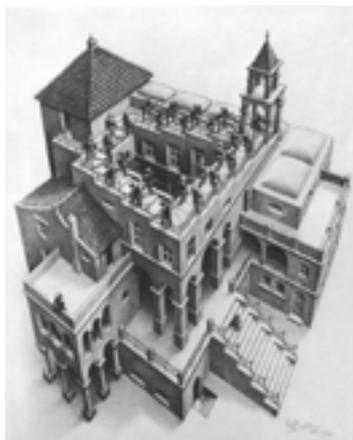


Fig. 2. «Subiendo y bajando», grabado de Escher. Sirve como una influencia en la consolidación de un lenguaje gráfico para reproducir lo absurdo del mundo narrativo creado por Paco Roca.

11 El propio Paco Roca reconoce esa referencia (Azpitarte, 2009: 225). Para otras influencias dentro del mundo del cómic refiere los casos de *El archivista* de Schuiten, *Ciudad de cristal*, la adaptación de la novela de Auster hecha por Karasik y Mazzucchelli, y *El garaje hermético*, de Moebius (Azpitarte, 2009: 230).

12 Escher toma y desarrolla esta idea a partir de la escalera que presenta un objeto imposible, ideada por los matemáticos Lionel y Roger Penrose.

No es el único intento de reproducir esa idea de Escher para la realización de la portada. Existen ligeras variaciones en las que los dos protagonistas deambulan por las escaleras ilógicas acaso condenados a no encontrarse pero sumidos en idénticas circunstancias (Fig. 3). Incluso existen realizaciones intermedias que adelantan la solución final de la portada en la que el protagonista masculino se encuentra perdido en las escaleras mientras que la mujer escribe una carta (Fig. 4). Ambos son formas de extravío y de incomunicación que, ahora desde la portada, se presentan como una suerte de enigma, de jeroglífico cuya respuesta estará en la narración que viene a continuación. De esta manera la idea de las escaleras de Escher estuvo rondando la portada como un reclamo visual y conceptual.



Fig. 3. Boceto para la portada de *Las calles de arena*.



Fig. 4. Boceto para la portada de *Las calles de arena*.

Parece como si en la evolución conceptual de la portada fuese diluyendo la idea del homenaje a Escher para incidir en la necesidad de destacar otro elemento simbólico: el diluvio que parece arrasarlo con ese mundo para inaugurar una época nueva. No es la única vez que Paco Roca se vale de esta idea, un motivo icónico muy de su gusto. (AAVV, 2009: 253). También para la revista *Humo* en 2007 hizo una portada en la que se desarrolla el mismo concepto (Fig. 5).



Fig. 5. Portada para la revista *Humo*, 2007

Explica este hecho quizás que en esa forma de configuración gráfica del barrio/laberinto de índole borgiana se afiancen las escaleras como motivo icónico insistente. Si bien es cierto que no existe esa tendencia a la destrucción de la lógica espacial, sí que hay determinados momentos en los que ese barrio abigarrado e ilógico plantea una idea que viene a concretar lo esbozado en la portada y en la que el homenaje a Escher parece más claro. Cuando Blanca, la cartera, abre la ventana y pone fin a su mundo clausurado de cartas que cifran una idea de incomunicación, la siguiente viñeta (Fig. 6) nos presenta las calles llenas de vida pero su realización plástica incide en esa combinación de planos imposibles que la vista capta y la inteligencia no es capaz de resolver conforme a su idea de un mundo empírico.



Fig. 6. Detalle de la página 87 de *Las calles de arena*.

También, en el desayuno del protagonista con su compañero de habitación, Ignacio, llega a una terraza en la que visualmente aparecen absurdos topográficos como una escalera que lleva al vacío (Fig. 7) o el hecho de que se acceda a esa terraza a través de un tejado (Fig. 8).



Fig. 7. Viñeta de la página 31 de *Las calles de arena*.



Fig. 8. Viñeta de la página 29 de *Las calles de arena*.

Otra de las metáforas obsesivas que tiene una gran repercusión en el apartado gráfico proviene de dos fuentes diferentes. Por un lado, está la idea del matemático alemán David Hilbert y su explicación del infinito acudiendo a la historia de un hotel que posee infinitas habitaciones en el que se habrá de dar cabida a un huésped, más aun cuando todas están ya ocupadas. Esa es la historia del protagonista que tendrá que compartir habitación con Ignacio pero también esa idea de infinito que viene a crear un desconcierto en la mente racional se traduce en propuestas escénicas concretas. Por un lado están los pasillos inmensos que repiten un espacio que se prolonga más allá de toda razón (Fig. 9).



Fig. 9. Viñetas de la pág. 18 de *Las calles de arena*.

Por otro lado se utiliza la idea de la Torre de Babel como símbolo recurrente que sirve, además, para dar una arquitectura a esa idea de hotel infinito. Como punto de referencia de la Torre de Babel está el cuadro de Peter Brueghel el Viejo de 1563 (Fig. 10) y sirve para construir ese hotel infinito al tiempo que expande toda una red simbólica de motivos que aluden a la historia bíblica como el diluvio del final o el hecho de que la recepcionista del hotel se llame Eva.

La combinación de ese elemento gráfico con otro cuadro como es «La isla de los muertos» de Arnold Böcklin (Fig. 11) sirve para entender una de las viñetas finales de la historia cuando el protagonista llega al remate del Hotel La Torre, que sobresale por encima del nivel de las aguas alcanzado tras el diluvio (Fig. 12).



Fig. 10. Peter Brueghel.



Fig. 11. *La isla de los muertos* de Arnold Böcklin.



Fig. 12. Viñeta de la pág. 98 de *Las calles de arena*.

También esa imagen está presente en otro lugar. Se trata de la ilustración que Paco Roca utiliza para el libro publicado por la editorial valenciana Media Vaca titulado *Mis primeras 80000 palabras* (Fig. 13). En concreto, Roca ilustra la que lleva por título «Sueño». Allí se ve cómo dentro de una cabeza dormida, un niño observa un mundo laberíntico en el que cobra protagonismo una nueva Torre de Babel con rasgos antropomórficos que llevan a asociarla al cuerpo femenino. Vuelve Roca sobre esa referencia gráfica asociada a un mundo de irrealidades, algo que emparenta ese uso con la referencia en *Las calles de arena*.

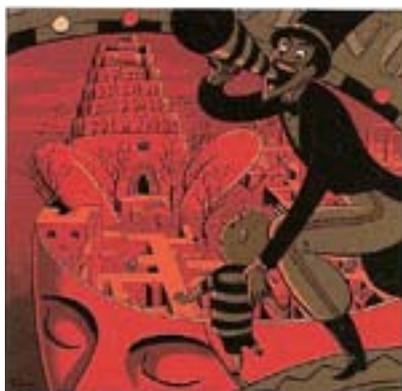


Fig. 13. Ilustración de Paco Roca para la palabra «Sueño» incluida en el libro *Mis primeras 80000 palabras*.

Paco Roca no sólo elabora un denso relato preñado de referencias literarias sino también gráficas. Lo interesante de todo ello está en saber trenzar algunos de sus fetiches pictóricos para convertirlos en un lenguaje propio que traslade, además, esa idea de lo fantástico que arrancaba de narraciones como la de Borges o ideas matemáticas como las de Hilbert, que encerraban ya en sí un enorme potencial de desarrollo gráfico. Escher servía como una

referencia que actuaba de modo diluido diseminando escaleras y edificios, complicando la estructura arquitectónica del barrio, Brueghel le había dado otra imagen para cifrar la imagen de un hotel infinito en lo que parecen lugares de paso para el trabajo de Roca. En todo caso, lo importante está en buscar un escenario y una propuesta gráfica que sirva para formalizar una narración que se adentra dentro del terreno de lo fantástico pero que, lejos de presentar un punto de fuga, reordena la realidad para sacar a flote temores y anhelos. Si el tránsito entre la realidad lógica y el mundo simbólico tenía lugar en *El faro* en la parte final y actuaba a modo de epifanía, en *Las calles de arena* todo se vuelve más complejo. Ese punto de inflexión no ocurre al final sino en su parte inicial.

Parece como si *Las calles de arena* continuasen donde acaba *El faro*. De ahí que el personaje se encuentre con otros compañeros de viaje que suponen en cierto modo repeticiones de él mismo. La continuación de ese absurdo lo sumerge en una historia que bien podría recordar a Kafka pero le obliga a trabajar en otro régimen de realidad y ofrecer un final que, como ya se aludió antes, actúa como la concreción de una metáfora del lenguaje popular: «vivir en la luna». Resulta curioso comparar este final con otras alternativas que barajó Paco Roca y cuyos bocetos pueden verse en su página web. En ellos la señora de la limpieza, trasunto según Roca del propio Destino o incluso de Dios (Azpitarte, 2009: 227), habla con el protagonista y lo condena a quedar prisionero en ese mundo. Debe descender otra vez a esas calles y a ese barrio absurdo y allí tiene que cumplir su castigo. Esos finales descartados destacan la vertiente arquetípica del relato. Parece como si el protagonista sin nombre finalmente cayera en un castigo mítico, una condena cíclica y eterna digna de cualquier averno contemporáneo pero a la vez universal. Son los dioses los que en ese personal Olimpo vuelven a castigar al hombre. Sin embargo, Roca aprovecha el hallazgo de esa metáfora dispuesta como al azar (vivir en la luna que suena a modo de recriminación por parte de su novia en la conversación telefónica del inicio) para darle un final optimista y mucho más amable.<sup>13</sup> De alguna manera, es como si el modelo de *El faro* actuase de forma soterrada corrigiendo esa tendencia al castigo existencial y mítico del protagonista. Le

13 Quizás pueda ponerse en relación la idea de «vivir en la luna» (que posee una función de cierre simbólico y a la vez real en *Las calles de arena*) con otro episodio de *Arrugas*, aquel en el que asistimos en un *flashback* a cómo Modesto, un personaje de la residencia de ancianos, recuerda el momento en el que urdió la treta para conquistar a su mujer, Dolores, regalándole una nube. La subió al campanario para conseguirle esa supuesta nube. Ambos motivos se basan en esa idea de ascensión, de culminación de una historia amorosa y poseen un calado poético-simbólico que conlleva el hecho de conseguir algo prácticamente imposible.

proporciona una salida que no disuena con esa sustancia onírica que atraviesa el relato y que ofrece al protagonista la posibilidad de cumplir su quimera. El farero de *El faro* le había dicho al joven militar: «Quédate unos días más aquí. No se puede ir por ahí, a la deriva, sin un sueño» (Roca, 2004: 18).<sup>14</sup>

Tanto *El faro* como *Las calles de arena* confeccionan un tipo de poética narrativa que parte de una vertiente realista para extrañarla. Lo cotidiano está sugerido en el inicio y es un punto de partida para *Las calles de arena*; en ese sentido entronca tanto con las maneras narrativas de la novela gráfica contemporánea como con la propia obra de Roca en la que desarrolla esos vestigios de la vida diaria filtrada a través del humor (recuérdense los casos de *Cómo caqallón por acequia* o *Memorias de un hombre en pijama*). Por otro lado, esa cotidianeidad queda transcendida al ingresar en un mundo caótico que le sirve para remodelar la idea de la novela gráfica a través de otras tendencias gráfico-narrativas. Están presentes los modelos narrativos de la aventura y algunos fetiches del cómic europeo. La lección de la línea clara queda asumida de manera implícita; todo parece suavizado y sin estridencias gráficas que acaben usurpando el protagonismo del guión.

Los personajes de Roca en estos relatos fantásticos desarrollan una idea fundamental en el relato occidental: la noción de extravío que está íntimamente ligada a la idea de viaje. «Todos estamos perdidos; ninguno sabemos bien el camino que hay que tomar» señala el propio autor (Azpitarte, 2009: 221). Es cierto que desde bien temprano las historias nos han enseñado la importancia del viaje y del regreso. Ulises regresa y en los cuentos populares, diseccionados por Vladimir Propp, se ve también la función del «regreso». El héroe pasa una serie de pruebas para volver y recibir el premio y el reconocimiento. Ya sean mares o bosques inhóspitos los personajes atraviesan mundos terroríficos para crecer y convertirse en ellos mismos. Otros personajes, pero eso es ya una lección de la modernidad, no regresan y quedan atrapados en absurdos o cuando lo hacen, no encuentran la Ítaca que dejaron. Desde el protagonista de «El guardagujas» de Juan José Arreola, hasta los viajeros desmemoriados que aparecen de manera recurrente en la obra de José María Merino, hay un precioso catálogo de personajes extraviados, como el protagonista de «El nadador» de Cheever o mucho antes «Rip van Winkle» de Irving. En cierta manera los protagonistas de estas dos historias de Roca son una

14 El propio Paco Roca confiesa: «Es una historia con un gran nivel de irrealidad que va aumentando poco a poco [...] Cuando has visto tantas cosas sorprendentes, es difícil encontrar una conclusión que no decepcione al lector. Hubo varios finales, unos grandilocuentes, otros demasiado pausados y otros daban demasiadas explicaciones. Opté por uno que implicaba una huida hacia un mundo de fantasía, casi el único que pedía la historia, con pocas palabras y pocas explicaciones» (Azpitarte, 2009: 230-231).

especie de extraviados. Ya Claudio Magris nos había advertido de dos tipos de odisea: una circular en la que se regresa y se afianza la identidad (que nace con Homero y sigue vigente en Joyce) y otra de índole más nietzscheana y que puede constatarse en *El hombre sin atributos* de Robert Musil en la que se observa una deriva rectilínea hacia el infinito y la nada.<sup>15</sup> Se trata de una aniquilación del individuo. Esa segunda odisea podría entrecruzarse en los finales descartados por Roca para *Las calles de arena*; sin embargo, el final definitivo corrige esa idea del estudioso italiano. Roca ensaya una segunda forma de viajar pero no alberga esa esencia nihilista que Magris entrevé en el seno de la cultura centroeuropea. La fabricación de un mundo onírico que bebe de fuentes orientales pero también de la literatura infantil (la cita de Carroll en el inicio de *Las calles de arena* no parece gratuita) sabiamente engranada en los mecanismos narrativos de la aventura fabrican otro espacio posible para extraviarse. Si la realidad cambiante y movediza borgiana aseguraba un mundo terrible, Roca ha situado a Alicia perpetuamente en el País de las Maravillas sin ceder a la tentación kafkiana de dejar encerrados a sus personajes en un mundo permanentemente absurdo.

#### A MODO DE EPÍLOGO. FIGURACIÓN GRÁFICA DEL INFINITO O LA MALDICIÓN DEL BUCLE

Esa posibilidad de encerrar a los personajes en un mundo absurdo que Paco Roca ha descartado para su final estaría en consonancia con la concepción del relato como una especie de bucle infinito. Es interesante comprobar el hecho de que, junto con el descarte del motivo de esas escaleras infinitas para el diseño de la portada, el autor modificó los finales en los que el personaje se veía condenado a bajar a las calles del barrio y seguir anclado en esa tortura circular en la que pierde todo vestigio de su identidad. Es como si en

15 Escribe Magris: «Toda odisea pone el punto interrogativo en la posibilidad de atravesar el mundo haciendo de ello una experiencia real y formando así la propia personalidad. [...] El sujeto en la visión clásica, aun extraviado frente al vértigo de las cosas, acaba por encontrarse a sí mismo en la confrontación con ese vértigo; atravesando el mundo—viajando en el mundo— descubre su propia verdad. [...] Al viaje circular, tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa, le releva el viaje rectilíneo, nietzscheano de los personajes de Musil, un viaje que procede siempre hacia delante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza en la nada. [...] Dos modalidades existenciales, trascendentales del viajar. En la segunda el sujeto, el Yo, el viajero, se lanza siempre hacia delante; en su proceder no se lleva a sí mismo, totalmente a sí mismo, sino que todas las veces aniquila su integral identidad anterior y se desprende de sí.» (Magris, 2008: 13-14). A pesar de las ideas de Magris, conviene recordar la noción de la temporalidad circular de Nietzsche que aparece por primera vez en el fragmento 341 de su *Gaya ciencia*, en la que un demonio propone la idea de que has de vivir tu vida un número infinito de veces. Sobre esta idea vuelve en otros lugares como en su obra *Así habló Zaratustra*: «Todas las cosas derechas mienten, murmuró con desprecio el enano. Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo.» (2004:230). Para una visión más amplia del mito del eterno retorno, remito a Mircea Eliade (1989).

algunos momentos Roca ensayase un bucle infinito que podía sintetizarse en las escaleras infinitas de la portada pero también desarrollarse de manera más analítica a lo largo del relato en el que el protagonista debe volver a bajar a esas calles (Fig. 14).



Fig. 14. Final descartado para *Las calles de arena* en el que el personaje queda atrapado en ese mundo cambiante.

Si antes se había valido de la metáfora de Hilbert y su hotel infinito, ahora sigue presente esa idea de infinito que puede verse en grabados de Escher que bebía de la paradoja espacial de los matemáticos Penrose. Son formas de imaginar espacios imposibles. Recorrerlos, además, implica un proceso circular, repetitivo e infinito. Son como la cinta de Moebius que sirve para explicar paradojas no sólo espaciales sino también temporales como la que tiene lugar en el relato de *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado (Trabado, 2008). También esas paradojas pueden observarse en alguna página de la serie *Philemon* (Fig. 15) narrada en el formato del álbum por Fred. En ellas pueden tomar forma paradojas espaciales que retan las convenciones de lectura del cómic hasta el punto de plantear un bucle que haría imposible su continuidad secuencial. Esa escalera Penrose, la cinta de Moebius o la Botella de Klein son realizaciones de objetos imposibles, como lo haría Oscar Reutersvard, que pueden ser concebidos a través de una imagen (ficción) pero cuya traslación a la realidad sería imposible. Esa desorganización visual de la realidad sirve para la construcción de espacios y metáforas visuales muy poderosas que pueden hacernos entender mejor relatos como *Las calles de arena*, cuya imaginería y motivos narrativos presentan una malla de referencias intertextuales

muy densa. La construcción de un mundo sólo factible como sueño, como engaño de los sentidos servía muy bien a Paco Roca para anclar los referentes de su relato fantástico. En esas geometrías que desafían a la razón, los personajes esquivaron el castigo de una repetición ad infinitum que rondaba su mundo como presencia amenazadora.



Fig. 15. Página del álbum *Philémon. L'île des Brigadiers*, de Fred.

Vestigios de esa presencia amenazante se pueden observar, sin embargo, todavía en la portada definitiva de *Las calles de arena*. En una pilastra se atisba la figura icónica del ouroboros, la serpiente que se come la cola que se vuelve a reproducir en la primera página del libro junto con una cita de *Alicia en el País de las Maravillas*.<sup>16</sup> También, cuando el señor Soto se deshace de las coronas de flores que tenía a su lado como preparativo para el entierro propio que no acaba de llegar, se configura el símbolo del infinito. La maldición de un bucle infinito está latente a lo largo de la obra; Paco Roca optó, sin embargo, por otro final de carácter no menos mítico: frente al mito de eterno retorno, Roca ha buscado otro de índole más apocalíptica: el diluvio que acaba por borrar del mapa un mundo viejo, quizás para recomenzar en una nueva realidad, cumpliendo así otra forma de circularidad vista, esta vez, a través de

16 Cabe recordar también que en *La Historia interminable* de Michael Ende, el guerrero Atreyu que busca salvar a la Emperatriz Infantil porta el emblema de ésta: el Auryn, que es una forma de ouroboros. Desde esta perspectiva, la obra de Roca podría relacionarse, aunque sea anecdóticamente, con ese mundo fantástico de la novela de Ende.

una filosofía mucho más positiva.

Paco Roca busca desnaturalizar lo cotidiano –tanto su lenguaje como su representación gráfica–, desmontar las ceremonias de lo absurdo que comporta la vida diaria y para ello ha buceado en motivos iconológicos, simbólicos y narrativos de honda tradición, ha instalado numerosas referencias literarias, pictóricas y gráficas sin olvidar el rastreo de las metáforas matemáticas que, desde el ángulo imprevisto de la inteligencia numérica, también nos recuerda que la razón produce extraños monstruos. Si se compara este modelo de novela gráfica fantástica con otros modelos como el de novela gráfica autobiográfica, los personajes poseen una psicología mucho menos elaborada; su caracterización no se logra gracias a la puesta en escena de tiempos muertos en los que la narración no parece avanzar sino que se consigue a través de la elipsis.<sup>17</sup> La morosidad del tiempo cede ahora a la aventura y a la densidad de motivos simbólicos. El personaje oscila entre lo cotidiano y el mito, perdido como está en laberintos imposibles tras cuyas paredes espera un sueño por cumplir. Era necesario extraviarse para poder, finalmente, encontrar el lugar al que, acaso, se pertenece desde siempre. La historia se deja leer como una fabulación metafórica de los males contemporáneos y cuanto de maravilloso y sobrenatural alberga constituye un prisma a través del cual mirar extrañados lo que parece normal.

---

BIBLIOGRAFÍA:

- AAVV. (2009): *Paco Roca. Dibujante ambulante*, Diputación de Valencia, MuVIM, Astiberri.
- AZPITARTE, Koldo (2009): *Senderos. Una retrospectiva de la obra de Paco Roca*, Laukatu, Bilbao.
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas, vol. I.*, Emecé Editores, Barcelona.
- CASTELLI, Alfredo (2007): «Dream Travelers 1900-1947. Precursors and Epigones of Winsor McCay», en Winsor McCay/Silas, Ulrich Merkl (ed.), *Dream of the Rabbit Fiend*, pp. 106-120.
- CHUTE, Hillary (2010): *Graphic Women. Life Narrative & Contemporary Comics*, Columbia University Press, Nueva York.
- DÍAZ, Miguel (2009): «El gesto de la muerte: aproximación a un famoso apólogo», en *Espéculo*, núm. 41, disponible en <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html>> [15 de junio de 2013].
- ELIADE, Mircea (1989): *El mito del eterno retorno*, Alianza, Madrid.

---

17 Para un estudio del reflejo de la vida cotidiana en el cómic, remito a las interesantes páginas de Greice Schneider (2010).

- EL REFAIE, Lisa (2012): *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*, University Press of Mississippi, Jackson.
- GROENSTEEN, Thierry (1996): «Les petites cases du Moi: l'autobiographie en bande dessinée», *Neuvième Art*, núm. 1, pp. 58-69.
- JIMÉMEZ VAREA, Jesús (2003): «Filtraciones de horror en historietas de prensa y comic books clásicos», en Jorge D. Fernández, Jesús Jiménez y Antonio Pineda (eds.), *El terror en el cómic*, Comunicación Social, Sevilla, pp. 14-52.
- KUNZ, Marco (1997): *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Gredos, Madrid.
- LAKOFF, Geroge y Mark JOHNSON (1991): *Metáforas de la vida cotidiana*, Cátedra, Madrid.
- MAGRIS, Claudio (2008): *El infinito viajar*, Anagrama, Barcelona.
- MARESCA, Peter (2005): «Otros Nemos, otros sueños», en AAVV, *Little Nemo. 1905-2005. Un siglo de sueños*, Sin Sentido, Madrid, pp. 89-95.
- NIETZSCHE, Friedrich (2004): *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid.
- REDONDO SÁNCHEZ, Carlos (2009): «De Yalal al-Din Rumi a Marjane Satrapi. Una lectura interartística del apólogo "Salomón y Azrael"», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, núm. 4, disponible en <<http://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2254/1853>> [15 de junio de 2013].
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 8-44.
- ROCA, Paco (2009): *Las calles de arena*, Astiberri, Bilbao.
- ROCA, Paco (2004): *El faro*, Astiberri, Bilbao.
- ROM RODRÍGUEZ, Josep A. (2010): «Las viñetas de la fantasía. Cómic fantástico de autor en las últimas décadas», *Ínsula*, núm. 765, pp. 24-27.
- SCHNEIDER, Greice (2010): «Comics and Everyday Life: from Ennui to Contemplation», *European Comic Art*, 3.1, pp. 37-63.
- SCREECH, Matthew (2008): «Autobiographical Innovations: Edmond Baudoin's *Éloge de la poussière*», *European Comic Art*, 1.1, pp. 57-84.
- THOMPSON, Stith (1957): *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Indiana University Press, Bloomington.
- TRABADO, José Manuel (2008): «Tangencias en el tiempo: sobre *Trazo de tiza* de Migue-lanxo Prado», *Dolmen Europa*, núm. 1, pp. 33-38.
- \_\_\_\_ (2012): *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana*, Cátedra, Madrid.
- \_\_\_\_ (2012): «Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante», *Rilce*, 28.1, pp. 223-256.

MISCELÁNEA

---

MISCELLANEOUS

## EL ESPACIO Y LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA DESDE LA TEORÍA DE LOS MUNDOS POSIBLES: UNA REVISIÓN DE LAS TIPOLOGÍAS SEMÁNTICAS DE LA FICCIÓN

ANDRÉS LOMEÑA CANTOS  
Universidad Complutense de Madrid  
elogiodelalocura@hotmail.com

Recibido: 10-02-2013  
Aceptado: 23-10-2013



### RESUMEN

La teoría de los mundos posibles de la literatura resulta provechosa para abordar el problema del espacio en el género fantástico. Las tipologías semánticas de la ficción de Nancy H. Traill y Marie-Laure Ryan sirven como versátiles herramientas hermenéuticas para el análisis de los mundos narrativos en general y del espacio ficcional en particular, hipótesis que ilustraremos mediante dos novelas fantásticas, *Other Kingdoms* (2011) de Richard Matheson, y *La tierra silenciada* (2011) de Graham Joyce.

PALABRAS CLAVE: Mundo posible, fantástico, espacio, novela.

### ABSTRACT

The theory of possible worlds in literature is useful for the understanding of space within the fantastic genre. Nancy H. Traill's and Marie-Laure Ryan's semantic typologies of fiction might be helpful as interpretive tools for the storyworlds and for fictional space. This hypothesis will be explored through two fantastic novels, *Other Kingdoms* (2011) by Richard Matheson, and *The silent land* (2011) by Graham Joyce.

KEYWORDS: Possible world, fantastic, space, novel [roman].



*A la pregunta de inspiración gnóstica ¿dónde estamos cuando estamos en el mundo?  
es posible darle una respuesta actual competente:  
estamos en un exterior que sustenta mundos interiores.*

Peter Sloterdijk

## 1. INTRODUCCIÓN. EL OLVIDO DE LOS ESPACIOS FICCIONALES

El término mundo es ambiguo e impreciso, pero cada vez más habitual en las recientes teorías de la ficción literaria. Los *fictional worlds* de Thomas Pavel difieren de los *art worlds* de Howard Becker. Morroe Berger, por su parte, se distancia de estos autores con los mundos reales e imaginados de la novela; ninguno de ellos coincide con la triple mimesis de Paul Ricoeur (2004), donde se concitan el mundo del autor (mimesis I), el mundo del texto (mimesis II) y el mundo del lector (mimesis III). Estas relaciones son aún más lejanas si observamos la obra sociológica de Pascale Casanova o Franco Moretti en busca de una literatura “mundial” (*world literature*). El concepto mundo no tiene un sentido estable ni consensuado en la actual teoría literaria. Así, no sorprende que la teoría de los mundos posibles tenga serios problemas para explicar qué es un mundo posible literario: todos los mundos ficcionales son mundos posibles, pero no todos los mundos posibles son mundos ficcionales (Ronen, 1994).

A pesar del poco rigor conceptual, este término literario conserva una preocupación espacial: la idea de mundo presupone ciertas coordenadas geográficas. Cuando los personajes de distintas obras se encuentran en una misma ficción, hay un conflicto interpretativo porque cada personaje pertenecía a un espacio de ficción distinto. El choque intertextual, que se ha explicado como una transición de la modernidad a la postmodernidad, o lo que es lo mismo, como un paso de preguntas epistemológicas a otras de tipo ontológico (McHale, 1987), suscita la idea de que los personajes tenían un lugar propio en el ámbito de la imaginación; una región que era única y excluyente.

Tras la revolución de la literatura postmoderna, la hipertextualidad y otros fenómenos literarios recientes, el espacio ficcional ha adquirido una nueva relevancia en la literatura. El texto literario se entiende más como un objeto espacial (qué o quiénes habitan un determinado mundo imaginario) que como un objeto temporal (la trama, la secuencia de los eventos, el tiempo narrativo, etcétera). Los mundos literarios pueden ser pequeños, medianos o inconmensurables, compactos o dispersos, sólidos o quebradizos (Marie-Laure Ryan incluso llega a hablar de ontologías de queso suizo). Estas propiedades afectan a los seres ficcionales que habitan en las historias.

En la fantasía (*fantasy*), la geografía se ha convertido en un cliché: los mapas imaginarios por los que se desplazan los personajes se han usado hasta la saciedad (desde J.R.R. Tolkien a George R.R. Martin). En el realismo literario, el espacio suele ser el telón de fondo de los personajes y juega un papel importante para calibrar el talento descriptivo del autor. Pero, ¿qué funciones y usos tiene el espacio en el género fantástico? ¿Dónde se produce lo imposible, lo inexplicable, lo irracional y lo sublime de lo fantástico? Desde un punto de vista semántico, no es igual que lo fantástico se produzca en un entorno rural que en uno urbano, en un avión lleno de personas o en una solitaria inmersión subacuática. La teoría de los mundos posibles intenta explicar qué es un hecho real dentro de un texto de ficción, lo cual puede ayudar a comprender mejor la amplia variedad con la que lo fantástico sorprende al lector.

Algunos teóricos de la literatura han tratado la cuestión espacial, aunque la narratología la ha obliterado en beneficio de la preocupación por el tiempo. Es posible distinguir entre novelas de acontecimientos, novelas de personajes y novelas de espacio (Kayser, 1958: 580). Esta tipología otorga, al menos a priori, cierta dignidad a lo geográfico, destacando la importancia de las localizaciones en una narración en prosa. *Guerra y paz* sería la novela paradigmática de espacio. Este modelo resulta insatisfactorio porque presenta el mismo problema que la clasificación de Alberto Moravia, para quien la novela sólo tendría dos grandes círculos tangenciales (Sullà, 2001: 125): el de las costumbres (*mores*) y el de la psicología (*psyche*). Las dos tipologías han excluido silenciosamente el ámbito de lo fantástico. ¿Acaso el espacio ficcional en el ámbito de lo fantástico es intrascendente? Si no es así, ¿qué propiedades y funciones tiene el espacio físico? Si en lo fantástico interviene una dislocación de lo real, un estremecimiento del mundo objetivo, un temblor en lo que se considera posible e imposible, ¿no deberíamos ensamblar el análisis del espacio novelesco con el análisis de lo fantástico, y ver si todo esto, a su vez, encaja en el marco de los mundos posibles? Ganaríamos en alcance interpretativo al superar las falsas dicotomías entre lo fantástico y lo no fantástico, aunque las propias teorías de la ficcionalidad han errado a veces al querer sostener que lo fantástico es un tipo de escritura inverosímil (Albaladejo, 1986).

Las teorías de los mundos posibles, enmarcadas dentro de las teorías de la ficcionalidad, plantean soluciones distintas, y a menudo incompatibles, con otras que ya se han asentado en la teoría de la literatura (Ronen, 1994: 229-230). Si bien el estudio de la narración dio lugar a la narratología, el estudio de la ficción aún no ha dado lugar a una *ficcionología*, aunque hay que reconocer que se ha avanzado mucho gracias a la geocrítica y los estudios espaciales;

tanto es así que podemos hablar de un giro espacial en los estudios de humanidades y ciencias sociales que arrancó tempranamente con las investigaciones filosóficas de Gaston Bachelard sobre el espacio arquetípico y que ha llegado hasta nuestros días, pasando por las heterotopías de Foucault y otras exploraciones espaciales a cargo de críticos literarios y teóricos de la cultura como Edward Said (Westphal, 2011; Tally, 2013: 12-43).

Una breve incursión en dos tipologías semánticas de la ficción servirá para mostrar visualmente una clasificación de lo fantástico y también para consolidar la importancia del espacio físico dentro de la teoría de los mundos posibles. Lo que está en juego no es poco: habrá que evaluar por qué estas clasificaciones no cosecharon demasiado éxito y si todavía es posible rescatarlas para relanzar el análisis macroestructural de las ficciones.

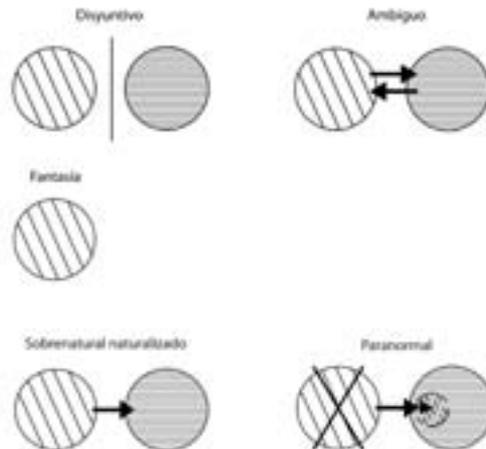
## 2. LA TIPOLOGÍA SEMÁNTICA DE NANCY H. TRAILL: LA OPOSICIÓN CONSTITUTIVA DEL ESPACIO NATURAL Y SOBRENATURAL EN LOS MUNDOS POSIBLES DE LO FANTÁSTICO

Si la semántica estudia las relaciones entre el signo y el referente expresado, la tipología de lo fantástico que expuso Nancy H. Traill intenta establecer un mapa de las relaciones entre el mundo real y el mundo imaginario. Esta discípula de Lubomir Dolezel se desvía intencionadamente del concepto de literatura fantástica presentado por Tzvetan Todorov. Su modelo, a priori, podría verse como un enorme paso hacia atrás en la definición de lo fantástico porque vuelve a enfrentar el dominio natural (real) con el sobrenatural (irreal). Sin embargo, esta tipología semántica de la ficción parece útil para abordar el género de la novela; aunque las teorías de lo fantástico son transgenéricas, su concepción más ortodoxa probablemente funciona mejor en el cuento que en otras formas literarias.

La vacilación (*hesitation*) entre el mundo racional y el sobrenatural es una fractura en el marco interpretativo que puede sostenerse durante algún tiempo. Sin embargo, la novela, en tanto que género polimorfo, irónico y de una gran adaptabilidad (Pavel, 2005: 39), rebasa el efecto de la vacilación y necesita una explicación más amplia y completa, un entendimiento desde la macroestructura narrativa. Después de todo, la teoría de los mundos posibles literarios no es más que una descripción densa de las macroestructuras narrativas.

Así, Traill no intenta suplantar o sustituir la clasificación de Todorov. Esta representación alternativa no aspira a ser excluyente ni forzosamente complementaria. Su clasificación de lo fantástico presenta varios modelos, lo cual implica que algunas narraciones podrían subvertir o combinar estos mo-

delos. Dicho de otra manera: la clasificación no es prescriptiva, sino descriptiva, y no es cerrada, sino abierta. Éste es el diagrama:



El modelo disyuntivo muestra los dos dominios ontológicos (lo natural y lo sobrenatural) como algo incontestable. No hay ambigüedad acerca de la realidad, como tampoco existe duda alguna sobre lo que está más allá de los límites de lo real. El modo ambiguo es uno de los preferidos por el género fantástico: no queda claro qué es un hecho en la historia. Quizás lo inexplicable haya ocurrido de verdad, o quizás haya sido una alucinación; tanto el autor como el personaje carecen de una forma de autenticación para discernir esa quiebra de la razón. Por supuesto, el goce estético de lo fantástico procede, en numerosas ocasiones, de esa falla imposible de cerrar.

El tercer modo es el que menos nos interesa porque corresponde a la fantasía: hay un mundo sobrenatural y nuestra realidad no existe. El modo de lo sobrenatural naturalizado disipa la duda para acabar con una explicación racional o científica. Por último, el modo paranormal, donde se encuadra *La nariz* de Gógol y otros textos (como los kafkianos), es la irrupción de lo sobrenatural dentro del orden natural. Esta viene a ser la definición más extendida de cualquier texto fantástico. En el modo disyuntivo, lo sobrenatural descansa sobre seres sobrenaturales. En el modo paranormal, lo sobrenatural yace en el seno de los seres naturales y el mundo conocido. Es una forma inquietante de extender las posibilidades del reino natural: el mito o el horror reaparecen en la literatura en un contexto realista, sin que los dominios de lo sobrenatural y lo natural sean excluyentes.

Esta simple clasificación es discutible y controvertida, sobre todo porque corre un serio riesgo de disolver los avances a los que ya había llegado la teoría de la literatura en su reflexión sobre lo fantástico (más que nada porque vuelve a incluir la fantasía dentro de un mapa conceptual que había intentado alejarse de lo maravilloso y desterrarlo de una vez por todas). Lo mismo ocurre con la reciente tipología del género fantástico de Farah Mendlesohn (2008), cuya clasificación detecta cuatro grandes estrategias retóricas: la búsqueda del portal, la fantasía inmersiva, la fantasía intrusiva y la liminal. Hemos incluido el modelo de Nancy H. Traill porque muestra de forma visual el panorama de lo fantástico para un género, el novelesco, que por su carácter casi infinito y expansivo necesita de un marco que registre la idea de “mundo” como totalidad.

La imagen no nos interesa porque sea pedagógicamente útil, sino porque espacializa las relaciones entre lo real y lo fantástico, es decir, se le concede un dominio ontológico a lo fantástico que de otro modo no tendría. Por lo tanto, lo fantástico no sería sólo la extrañeza irreductible que surge con la lectura de un texto de género fantástico: sería también la posibilidad de acceso a un reino desconocido cuya existencia nunca se da por sentada.

Los mundos posibles de lo fantástico de Traill deben complementarse con otras tipologías semánticas de la ficción que amplían esta idea de mundo como totalidad, como por ejemplo la clasificación tipológica que ya pergeñó Susana Reisz (Roas, 2001). No se trata de imponer una descripción tipológica, sino de aportar el mayor número de capas interpretativas posibles, como se intenta sugerir desde el ámbito de las humanidades digitales (Jockers, 2013; Moretti, 2007). Solo así se podrá ver una cierta continuidad en la investigación respecto a las relaciones entre el mundo real y otros mundos imaginarios.

### 3. LA TIPOLOGÍA SEMÁNTICA DE MARIE-LAURE RYAN: REVISIÓN Y EXPANSIÓN DEL REPERTORIO

La teoría de los mundos posibles, tal y como se ha aplicado en la teoría literaria, trata de establecer qué es un “hecho” en el mundo imaginario del texto. Umberto Eco (Ryan, 2012) ya estructuraba los mundos posibles de la ficción de una forma muy similar a la triple mimesis de Paul Ricoeur: hay posibilidades de mundos contenidas en la mente del autor, mundos imaginarios en las mentes de los personajes y por último, posibilidades de mundos en las mentes de los lectores. Además de estas tres esferas, los hechos literarios pueden tener carácter fáctico, o ser meros sueños, alucinaciones o creencias. Esta aproximación teórica es precisamente la que interesa cotejar con las de-

finiciones de lo fantástico: lo fantástico es lo imposible hecho posible, o la plasmación de cómo algo que no puede ocurrir, sin embargo, ocurre.

Desde la perspectiva de la ficcionalidad, esto no supone ningún problema, al contrario, este tipo de fenómenos es lo que convierte la teoría en algo operativo. Los mundos imposibles de la ficción son ontológicamente tan válidos como aquellos que se someten por completo a las reglas del realismo literario (Dolezel, 1999). Lo inverosímil y lo imposible desde un punto de vista lógico o físico no quedan expulsados del modelo, sino todo lo contrario: las divergencias de los mundos imaginarios refuerzan el valor cognitivo de la literatura.<sup>1</sup>

Para aplicar la teoría de los mundos posibles al texto literario, primero debemos analizar lo que se muestra como un “hecho” dentro del mundo que el texto literario presenta como real. Esto es el “mundo real textual” según terminología de Marie-Laure Ryan. A continuación, hay que comparar los modelos mentales que los personajes construyen del mundo real textual; es decir, cómo esos modelos mentales se relacionan con otros, cómo entran en conflicto entre sí, etcétera. Esta forma de proceder complementa la información que obteníamos desde la narratología gracias a la perspectiva y a los niveles diegéticos, supradiegéticos y metadieгéticos.

Ryan (1997) ha propuesto una serie de relaciones de accesibilidad entre el mundo real textual y el mundo real; o dicho de otro modo, entre el mundo imaginario y el de referencia. La clasificación de Ryan atiende a las diferencias entre lo que el texto muestra como real y lo que en nuestra realidad es posible o imposible:

A) Identidad de propiedades. El mundo ficcional es accesible desde el mundo de referencia si los objetos comunes comparten las mismas propiedades.

B) Identidad de inventario. El mundo ficcional es accesible desde el mundo de referencia si ambos mundos están compuestos por los mismos objetos.

C) Compatibilidad de inventario. El inventario del mundo ficcional incluye todos los miembros del mundo real, además de algunos miembros nativos de ficción.

D) Compatibilidad cronológica. Existe incompatibilidad cuando el lector necesita contemplar la historia del mundo ficcional desde una nueva pers-

<sup>1</sup> La figura del *doppelgänger*, por ejemplo, no supondría una gran excepcionalidad desde este marco teórico: el mundo de ficción permitiría la presencia de un doble en un mundo que, por lo demás, mantiene las mismas propiedades que el mundo de referencia.

pectiva temporal (por ejemplo: novelas de anticipación, si los hechos aún no han ocurrido, o novelas históricas, si los hechos ya ocurrieron).

E) Compatibilidad física. Los dos mundos, el de ficción y el real, comparten las leyes naturales.

F) Compatibilidad taxonómica. Existe compatibilidad cuando ambos mundos contienen las mismas especies y éstas las mismas propiedades.

G) Compatibilidad lógica. Los mundos son compatibles si no hay inconsistencias lógicas, como el principio de no contradicción.

H) Compatibilidad analítica. Existe compatibilidad cuando las palabras que designan los mismos objetos mantienen las mismas propiedades. Es decir, sería incompatible que en una novela se hable de agua para referirse al líquido que beben los seres humanos y sin embargo no estuviera compuesto por H<sub>2</sub>O. Esto podría considerarse un subtipo de la identidad de propiedades.

I) Compatibilidad lingüística. Se da la compatibilidad cuando el lenguaje del mundo ficcional es el mismo que el del mundo real (una conversación en *klíngon* o un poema escrito en élfico, por ejemplo, sería una incompatibilidad lingüística, salvo que el lector tenga las competencias lingüísticas necesarias).

Esta tipología semántica de la ficción basada en nueve relaciones de accesibilidad ofrece un gran valor heurístico dado que lo fantástico podría analizarse bajo un nuevo prisma, el de las dificultades de accesibilidad o incompatibilidades. Desde el punto de vista macroestructural, parece una tipología versátil y llena de posibilidades si la aplicamos a la novela.

Desde luego, lo fantástico rebasa el mero inventario y la diferencia de propiedades de los objetos del mundo ficcional; lo fantástico no puede reducirse a una cuestión de amueblar el mundo ficcional de una manera que choque con el realismo. Sin embargo, lo inexplicable de lo fantástico, la quiebra de la razón, podría completarse con una descripción más precisa de cuáles son los resortes de la realidad que están fallando. Si el constructivismo llegó a ser un lugar común en las ciencias sociales y los académicos se preguntaban, no sin cierta ironía, de qué tipo de construcción hablamos cuando afirmamos que algo está construido socialmente (Hacking, 2001), se podría decir lo mismo de lo fantástico. ¿De qué tipo de fractura de lo real estamos hablando? Al margen de cuestiones estilísticas, ¿cómo se consigue la atmósfera de lo fantástico? ¿Qué falla exactamente en el mundo real?

Si revocamos la compatibilidad taxonómica, por ejemplo, introducimos fantasmas, espectros o muertos vivientes en la ficción literaria. De ahí podría

deducirse, siempre que sea pertinente, si existen dos formas de abordar el género fantástico, una que apela a la aparición de entes sobrenaturales y otra que reduce la extrañeza de lo real a los objetos y seres que pertenecen al mundo natural. Si revocamos la compatibilidad analítica, se introducirá un aire de extrañeza en el texto literario por medio de una desfamiliarización con las propiedades de nuestro mundo natural. El objetivo último es la ampliación de los recursos analíticos de la crítica literaria actual.

El haz de relaciones de accesibilidad no es suficiente para categorizar el mundo de un universo textual (Ryan, 1997: 196). La teoría de los mundos posibles de la literatura es sólo un descriptor más que puede traducir a nuevos conceptos los viejos tópicos de lo fantástico. Así, la pretensión no es tanto la de reducir la teoría a un marco único y uniforme, sino la posibilidad de reinterpretar fenómenos desde un nuevo ángulo, un ejercicio de traducción, o lo que es lo mismo, transformar los fenómenos literarios en conceptos conmensurables con los que podamos trabajar desde nuevos enfoques sin que por ello pierdan su especificidad.

La revisión que presentamos es una propuesta para actualizar el repertorio que la propia Marie-Laure Ryan dejaba abierto a modificaciones que introdujeran relaciones de accesibilidad relevantes para la literatura. Esta revisión tiene un objetivo principal, a saber, incorporar el espacio dentro del repertorio, pero también tiene un objetivo secundario, el de simplificar la clasificación para hacerla más acorde a los propios postulados de los mundos posibles, que establecen la necesaria incompletitud de los mundos ficcionales (Dolezel, 1997: 45; Pavel, 1986). Ésta es la revisión tipológica:

- A) Compatibilidad de inventario
- B) Compatibilidad temporal<sup>2</sup>
- C) Compatibilidad espacial<sup>3</sup>
- D) Compatibilidad taxonómica
- E) Compatibilidad de leyes naturales
- F) Compatibilidad lógica
- G) Compatibilidad analítica
- H) Compatibilidad lingüística
- I) Compatibilidad psicosociológica

2 Incluye la compatibilidad cronológica y la histórica de Marie-Laure Ryan.

3 Incluye la compatibilidad geográfica, que no existía en el modelo propuesto por Ryan.

La compatibilidad espacial es una nueva categoría creada *ad hoc*. El mundo textual es accesible si el espacio físico coincide con el mundo real. La novela *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski (en la que una extraña casa juega un papel fundamental en la historia: el peculiar hogar es más grande por dentro que por fuera) parece motivo suficiente para garantizar algún futuro a esta categoría en el nuevo repertorio establecido. En cualquier caso, estas variaciones se han llevado a cabo para acomodar el espacio fantástico dentro del marco de los mundos posibles.

La identidad de propiedades y de inventario se han eliminado en beneficio de la simplicidad y de una perspectiva constructivista. Nunca podemos garantizar la identidad de propiedades o del inventario porque ya hemos dicho que los mundos ficcionales son, por definición, incompletos. Tampoco los seres humanos lo conocen todo acerca de su propia realidad. Mantener las categorías de la identidad es asumir que el mundo contiene una verdad estable e inmutable. No tiene demasiado sentido hablar de una verdad universal y de una realidad al margen de las conciencias que la piensan (Latour, 2012; Rorty, 1995). Para la historia literaria, precisamente, resulta fértil saber cómo evoluciona lo que se sabe o se cree de la realidad para ir, de este modo, estableciendo análisis comparativos con la evolución de los mundos ficcionales. De hecho, la propia existencia del género fantástico hunde sus raíces en la modernidad, cuando la concepción de lo real cambió y muchas historias que se consideraban verdaderas se convirtieron, gradualmente, en meras ficciones.

Por último, hemos introducido la compatibilidad psicosociológica. El mundo textual sería accesible si la estructura social y las personalidades coinciden con las del mundo real. Ryan ya había previsto estos aspectos, aunque no los haya desarrollado. Lo que la autora no había contemplado es la categoría espacial, aunque parece dispuesta a incluirla en el repertorio en un futuro.

#### 4. PROPIEDADES Y FUNCIONES DEL ESPACIO FANTÁSTICO EN *OTHER KINGDOMS* (2011) DE RICHARD MATHESON Y *LA TIERRA SILENCIADA* (2011) DE GRAHAM JOYCE

Hemos restablecido algo de atención a la cuestión del espacio gracias a la revisión tipológica de Ryan basada en relaciones de accesibilidad. De un modo más indirecto, hemos reintroducido cuestiones espaciales con la tipología de Nancy Traill, según la cual los dominios naturales y sobrenaturales se entienden como espacios o dominios separados que dan forma a lo fantástico en función de cómo estos reinos ontológicos interactúan. Desempolvar estas tipologías más o menos marginales sirve de poco si no se orientan hacia un análisis práctico de obras fantásticas. No se trata de señalar que en lo fan-

tástico el espacio físico puede sufrir distorsiones; se trata, más bien, de especificar la estructura de esas distorsiones y qué funciones cognitivas tienen las múltiples formas de erosionar el sentido de lo real.

La novela *Other Kingdoms* cuenta la historia de Arthur Black, pseudónimo de Alexander White, un escritor mediocre que narra sus traumáticas experiencias de juventud. Escribe sus memorias a los ochenta y dos años, y los espeluznantes acontecimientos que describe tuvieron lugar cuando apenas alcanzaba la mayoría de edad. Los más de sesenta años de silencio ya generan cierta inquietud, pero nos centraremos en la dimensión espacial, más que en la temporal. Quedémonos con la insistencia del narrador en que los hechos no son una ficción. Es la pura verdad tal y como la percibió quien cuenta la historia. El criterio del lector valorará si esos hechos son posibles o no. He aquí una primera estrategia narrativa, reforzando el escepticismo al reiterar que todo ha ocurrido verdaderamente.

White, nacido en Brooklyn, tiene un padre psicopático, inclemente, dictatorial y ruin. Se ampara en valores pseudocristianos para aplicar su severa disciplina. La salida del protagonista no es otra que alistarse en el ejército e ir al frente en Francia. La Gran Guerra es el escenario inicial de esta novela de terror.

Desde estos primeros compases, se puede trazar un primer vector espacial: la acción se desplaza de Nueva York a Europa. Desde una ciudad grande, a todo un continente. De un centro urbano, a un legado histórico y cultural que está autodestruyéndose. La violencia interior de la familia, mediante la figura del padre autoritario, se desplaza hacia el belicismo devastador de la Primera Guerra Mundial: de este modo, los acontecimientos se desplazan, en un primer momento, de una esfera privada a una esfera pública. Lo grande (la gran ciudad) da paso a lo inconmensurable (el conflicto internacional). El cronotopo juega en estas primeras páginas una función escapista que recuerda a las premisas planteadas por las novelas bizantinas, pero el desarrollo de la trama va por derroteros muy distintos.

Durante esa guerra de locura y aniquilación, Alexander White conoce a un amigo que cae en combate y que le habla de un lugar maravilloso llamado Gatford, al norte de Inglaterra. Una promesa lo llevará hasta allí. En sus pertenencias aparece el primer fenómeno fantástico: un pedrusco de oro. El escritor es incapaz de explicar cómo ha podido llegar el oro, y aún tendrá menos explicaciones para saber por qué el oro se transmuta y pierde su valor.

En Gatford, los personajes crean un ambiente enrarecido, no demasiado amigable. Magda embaucará a Alexander White y le confesará sin dema-

siados problemas que es una bruja (la brujería, según se dice, no es más que una religión alternativa). También conocerá a Ruthana, una especie de hada, de quien se enamorará perdidamente. Magda resulta estar completamente trastornada, ha practicado relaciones incestuosas y se comporta de manera posesiva con Alexander. Los acontecimientos irán a peor y finalmente el novelista tendrá que abandonar Gatford y el llamado Reino Medio (el espacio de lo fantástico tiene un nombre autoconsciente, reconociendo su valor de juntura entre lo real y lo que hay más allá). Finalmente, White, ya en su tierra natal, se enterará de que Ruthana ha muerto de pena y de que conserva a una hija en aquel reino.

Desde luego, los acontecimientos se autentifican como si fueran ciertos, como si no hubiera duda al respecto. Sin embargo, la introducción de la novela nos advierte de que esto podría ser falso, precisamente por la insistencia de Alexander White en que son hechos verdaderos. El narrador intenta convencer de la veracidad de la historia porque el sentido común, en el que él mismo cree, desaprobaría estas fantasías alucinatorias. De hecho, a mitad de la novela, el personaje enferma, tiene sudores, fiebre y alucinaciones. ¿Quién, además de él, podría contrastar los acontecimientos? Nadie. Accedemos al mundo ficcional de la mente de White. Su relato biográfico podría ser otra de sus novelas de serie B. En resumen, aunque desde el punto de vista de White la historia pertenece al modo disyuntivo, el enigma persiste en el lector.

Si volvemos al análisis espacial, tenemos tres localizaciones: Nueva York, Europa y Gatford, aunque al final se regresa a Nueva York. La novela se desarrolla mayoritariamente en Gatford. ¿Dónde está, exactamente, Gatford? Al norte de Inglaterra es un lugar muy impreciso. En el mejor de los casos, hay dudas sobre la ubicación del lugar. En el peor, Gatford es una invención geográfica. Si atendemos a la compatibilidad espacial que hemos introducido en la tipología semántica de Marie-Laure Ryan, podríamos decir que la existencia de Gatford no queda explicitada y que, por el modo en que se han desarrollado los acontecimientos, es probable que ese pueblo no exista. Matheson recurre a un pueblo inglés indeterminado para introducir a sus entes ficcionales, a duendes o hadas que molestan y enamoran como si fueran sirenas. Además, los introduce después de haber pasado por una guerra. No se dice nada de las secuelas psicológicas, pero podrían existir. Todo podría ser una inocente fantasía fruto de una mente traumatizada.

Gatford no es el Cielo ni el Infierno. El pueblo no se comporta como una institución punitiva. Tampoco ofrece tranquilidad y esparcimiento al protagonista. Gatford es sólo la puerta al Reino Medio, la puerta a lo que hay más

allá. Axiológicamente, el pueblo es como cualquier otro lugar: hay personajes ruines que intentan hacer la vida imposible a Alexander White y otros bienintencionados. Asomarse al umbral de lo fantástico, a ese dudoso Reino Medio, puede destruirte o darte una inmensa felicidad. El amor de White sólo existe de manera prolongada en la distancia; el joven escritor no pudo quedarse con Ruthana y ella tampoco pudo escapar del Reino Medio. Para el narrador, ese asombro por lo fantástico permanecerá hasta el día de su muerte.

Ésta es la piedra de toque del espacio en la novela. *Other Kingdoms* muestra la dificultad de habitar en el espacio fantástico. Para el protagonista, marcharse de Nueva York fue sencillo. Desde un enfoque narrativo, escapar de la Gran Guerra tampoco presentó grandes problemas, al margen de lo desproporcionado del conflicto bélico. Pero vivir en el Reino Medio (aceptar la imposibilidad de su existencia) supone un gran conflicto cognitivo. Sólo se puede permanecer un tiempo, y ese tiempo es suficiente para provocar sesenta años de silencio en el narrador.

El espacio físico en *Other Kingdoms* funciona como una poderosa declaración de intenciones sobre el género fantástico tal y como lo entiende Tzvetan Todorov: lo fantástico no es ni puede ser la apelación a lo sobrenatural de forma permanente, sino la vacilación, la duda, el paso de un estado (racional) a otro (irracional). Gatford es el enclave donde la realidad y la ficción quedan trabadas, donde lo sobrenatural intenta abrirse camino en el mundo natural (y viceversa) sin posibilidad de éxito.

En *Más allá de los sueños*, también de Richard Matheson, el espacio ficcional de lo fantástico vuelve a orquestarse alrededor de las vivencias de una única persona, en este caso, las declaraciones imposibles de un fallecido. La introducción de la novela vuelve a crear la duda del lector: "Si esto es cierto, tenemos que replantearnos toda la vida". Summerland es un espacio geográfico imaginario inagotable que, sin embargo, se condensa en un libro; lo fantástico, de verse naturalizado, se vería reducido a una mera realidad textual, al espacio que ocupa un libro publicado en papel. Pero lo genuino de lo fantástico es mantener la incomodidad de la incertidumbre, y Matheson juega con ese perverso desconcierto en las dos novelas mencionadas.

*Other Kingdoms* funciona mal dentro del género fantástico porque tiene aspectos que acercan a esta novela a lo maravilloso, así como al subgénero de fantasía oscura (*dark fantasy*), e incluso al romance sobrenatural (*paranormal romance*). Sin embargo, los conflictos ontológicos, la imposibilidad de los acontecimientos y la incredulidad sobre el estatuto de lo real asedian al lector

desde el principio hasta el final, de ahí que sirva como ejemplo para hablar del sentido espacial de lo fantástico.

En *La tierra silenciada*, lo fantástico surge en una frontera geográfica, en Los Pirineos, entre Francia y España. Concretamente, en el pueblo de Saint-Bernard-en-Haut. Los bordes son aquí mucho más restringidos que en la novela de Matheson. Graham Joyce consigue así un efecto claustrofóbico: si el alud es el detonante de toda la trama, el paisaje pirenaico refuerza semánticamente las limitaciones espaciales de sus dos protagonistas, Jake y Zoe.

El novelista Graham Joyce persigue, desde un punto de vista estilístico, un mundo ficcional muy poco denso: la nieve sugiere homogeneidad, ausencia, vacuidad. Así, en el texto aparecen cuervos y otros elementos como un vehículo, pero no mucho más. De hecho, lo inquietante de la historia es que no hay nadie en el hotel ni en los alrededores. Es un mundo ficcional parecido al real, salvo en el hecho de que el inventario se ha visto reducido. No hay personas. Este hecho cambiará a medida que avanzamos en la trama, pues uno de los personajes verá breves apariciones de seres humanas. El espacio geográfico permanece inalterable y lo que se fisura es el espacio social, la comunicación humana. La permeabilidad de la realidad se da a través de los seres que transitan en ese espacio deshabitado, blanco, pasivo, que engulle la vida.

En los intentos de escapar del paisaje nevado, los personajes avanzan para llegar al punto de partida, algo absolutamente imposible si se anda en línea recta. Esta inexplicable circularidad del espacio hace que Jake y Zoe se vean atrapados en un purgatorio invernal. Mantienen relaciones sexuales, comen y beben, pero el mundo sigue desconectado de su realidad. Si en *Other Kingdoms* existía un problema de permanencia en el reino del más allá (en las dos direcciones: Ruthana no podría vivir en el mundo real y White tampoco podía quedarse en el Reino Medio), en *La tierra silenciada* el problema es saber si algún día podrán regresar al mundo que una vez fue su mundo real (un mundo muy similar, pero con un inventario ampliado de personas que por algún motivo han desaparecido).

Semánticamente son dos mundos ficcionales opuestos: en el de Matheson, lo fantástico repudia la realidad y la realidad repudia lo fantástico. En el de Joyce, lo fantástico atrapa una porción de la realidad y no la deja escapar, aunque paulatinamente se va filtrando el mundo de referencia en la mente de uno de los dos personajes. El mundo ficcional de Matheson sería inmunitario y el de Graham Joyce encapsulador; el primero expulsa, el segundo secuestra.

Provisionalmente, podemos inferir dos tipos de espacios ficcionales de lo fantástico: uno centrífugo y otro centrípeto.

## 5. CONCLUSIONES: LA ESPACIALIZACIÓN DE LO FANTÁSTICO

Si la novela es una obra total, donde todas las formas y contenidos tienen cabida, sin un límite de extensión, y que generalmente proyecta una imagen de mundo como totalidad, necesitamos recursos que den cuenta de estas circunstancias especiales. Hemos ilustrado el potencial de la teoría de los mundos posibles literarios en la novela a través de dos tipologías semánticas de la ficción tan controvertidas como sujetas a revisión.

Los sucintos análisis de dos novelas fantásticas han mostrado cómo el espacio puede cumplir con dos funciones opuestas: una de atracción, como fuerza centrípeta, y otra de expulsión, como fuerza centrífuga. Por supuesto, las funciones del espacio en un texto literario no se agotan en estas dos líneas de fuerza. El presente análisis sólo es una propedéutica y la historia de los mundos ficcionales ha de escribirse mediante un esfuerzo colectivo sostenido.

En lo fantástico, conviene recordar que el espacio es un exterior infinito, una presencia aterradora por su pura facticidad; los mundos interiores (de los autores o de los personajes, dependiendo del tipo de mundo ficcional desde el que pensemos) se mueven en un medio nutricional que es el mundo de referencia, que ya de por sí es controvertido y cambiante. Hemos tratado de restablecer la centralidad de estas cuestiones espaciales mediante la propuesta de una nueva categoría para el repertorio de Marie-Laure Ryan: la compatibilidad espacial.

El espacio, al igual que los demás elementos del repertorio, debería abordarse en función de la relevancia que tiene en el conjunto de la obra. Las incompatibilidades espaciales, lógicas, taxonómicas o lingüísticas pueden ser centrales o periféricas, funcionales o auxiliares, dominantes o subordinadas (Traill, 1996: 8). Sería interesante pensar en algo así como un gradiente de la ficción, es decir, la intensidad que irradia lo fantástico (o cualquier elemento del repertorio que hemos presentado) en distintos momentos de la obra. Esto ayudaría a entender mejor el alcance de lo fantástico: si contamina toda la obra o si es un aspecto marginal de la novela, si afecta a todos los personajes o sólo a algunos, y así sucesivamente. También ayudaría a que describiéramos con más acierto los matices de obras que etiquetamos demasiado vagamente dentro de la categoría de lo fantástico.

Blaise Pascal decía que el silencio de los espacios infinitos le producía espanto. Se había perdido de manera definitiva la creencia en las bóvedas celestes: el imaginario había expulsado la idea de un planeta Tierra con límites físicos marcados por recubrimientos o envolturas. Las circunnavegaciones

hicieron del mundo algo más pequeño, pero los astrónomos hicieron del cosmos algo pavorosamente grande. Se pasó, como explicó Alexander Koyré, de un mundo finito a un universo infinito. En los mundos de ficción, que pueden ser heterogéneos y paradójicos, no habría que decir del mundo finito al universo infinito, sino más bien algo como del universo infinito a los multiversos complicados (Latour, 2012: 194).

Lo fantástico es el agente *par excellence* de esos espacios heterogéneos. La recuperación de las cuestiones morfológicas en lo fantástico traerá historias de paradojas espaciales, manifestaciones de lo sublime y terrores de carácter claustrofóbico y agorafóbico. El espacio en el contexto de la literatura merece una nueva consideración: el tamaño, los contornos, las líneas de fuerza o vectores, la densidad y otros factores en el espacio de lo fantástico iluminan un camino aún poco explorado, que sólo recientemente se ha retomado con el giro espacial de las ciencias sociales y las humanidades.

Si el estructuralismo permitió el nacimiento de la narratología a partir de la premisa de que el lenguaje no tiene referencia del contexto actual, a veces llamado *after theory* (Eagleton, 2005), podría surgir una ciencia completa de la ficción, una verdadera *ficcionología* con la que sepultar la sempiterna idea de la literatura como un espejo de la naturaleza que sólo sirve para describir la realidad con exactitud, nunca para recrearla.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBADALEJO, Tomás (1986): *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante.
- BECKER, Howard (2008): *Art worlds*, University of California Press, Berkeley.
- BERGER, Morroe (1979): *La novela y las ciencias sociales: mundos reales e imaginados*, Fondo de cultura económica, México.
- CASANOVA, Pascale (2001): *La república mundial de las letras*, Anagrama, Barcelona.
- DOLEZEL, Lubomir (1999): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles*, Arco/libros, Madrid.
- EAGLETON, Terry (2005): *Después de la teoría*, Debate, Barcelona.
- FLUDERNIK, Monica (2009): *An introduction to narratology*, Routledge, Nueva York.
- HACKING, Ian (2001): *La construcción social de qué*, Paidós, Barcelona.
- JOCKERS, Matthew (2013): *Macroanalysis. Digital methods and literary history*, University of Illinois Press, Illinois.
- JOYCE, Graham (2012): *La tierra silenciada*, Plaza & Janés, Barcelona.
- KAYSER, Wolfgang (1958): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid.
- LATOUR, Bruno (2012): *Cogitamus: seis cartas sobre las humanidades científicas*, Paidós, Buenos aires.

- LAVOCAT, Françoise (ed.) (2010): *La théorie littéraire des mondes possibles*, CNRS, París.
- MATHESON, Richard (2007): *Más allá de los sueños*, La factoría de ideas, Madrid.
- \_\_\_\_ (2011): *Other Kingdoms*, Tor, Nueva York.
- MCHALE, Brian (1987): *Postmodernist fiction*, Routledge, Nueva York.
- MENDLESOHN, Farah (2008): *Rethorics of fantasy*, Wesleyan, Connecticut.
- MORETTI, Franco (2001): *Atlas de la literatura europea*, Trama, Madrid.
- \_\_\_\_ (2007): *La literatura vista desde lejos*, Marbot ediciones, Barcelona.
- PAVEL, Thomas (1986): *Fictional worlds*, Harvard University Press, Cambridge.
- \_\_\_\_ (2005): *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Crítica, Barcelona.
- RICOEUR, Paul (2004): *Tiempo y narración I*, Siglo XXI, México.
- ROAS, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- \_\_\_\_ (2011): *Tras los límites de lo real*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RONEN, Ruth (1994): *Possible worlds in literary theory*, University Press, Cambridge.
- RORTY, Richard (1995): *El espejo de la naturaleza*, Cátedra, Madrid.
- RYAN, Marie-Laure (1997): «Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción», en A. Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Arco/Libros, Madrid.
- \_\_\_\_ (2004): *La narración como realidad virtual*, Paidós, Barcelona.
- \_\_\_\_ (2012): *Possible worlds, the living handbook of narratology*, HYPERLINK "[http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible\\_Worlds](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds)"[http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible\\_Worlds](http://hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Possible_Worlds) [Consulta: 8/11/2012]
- SLOTERDIJK, Peter (2003): *Burbujas*, Siruela, Madrid.
- SULLÀ, Enric (ed.): *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona.
- TALLY, Robert T. (2013): *Spatiality*, Routledge, Nueva York.
- TODOROV, Tzvetan (1981): *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- TRAILL, Nancy H. (1996): *Possible worlds of the fantastic*, University of Toronto Press, Toronto.
- WESTPHAL, Bertrand (2011): *Geocriticism: real and fictional spaces*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.

RESEÑAS

---

REVIEWS

Rafael Llopis, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Fuentetaja, Madrid, 2013. ISBN: 978-84-95079-38-1

---

Para los que éramos jóvenes en los setenta releer la reciente reedición de *Historia natural de los cuentos de miedo* (1974) supone un ejercicio de justicia. Sin la labor de su autor, Rafael Llopis, y de unos pocos críticos y traductores, especialmente Francisco Torres Oliver y José Luis Guarner, nuestra educación literaria y sentimental hubiera sido otra. Algunos pueden haberlo olvidado pero hay que recordar que cuando apareció este espléndido estudio, daba sus últimos coletazos la censura y que, por poner algunos ejemplos, no podíamos leer en su integridad las obras de Antonio Machado o Blanco White, que académicamente se estaba reivindicando *La Regenta* como una novela central de nuestras letras o que, al fin, los peninsulares estaban conociendo la obra de los grandes narradores hispanoamericanos que escribían en castellano y que todavía resultaban unos perfectos desconocidos. Una de las ventanas, que aireaba aquel panorama sombrío y lo llenaba de aire, la abría Rafael Llopis. Sin su labor hubiera sido difícil que conociéramos a figuras como Sheridan Le Fanu, William Beckford o a Montague R. James, máxime cuando géneros como el terror, la ciencia ficción, el tebeo o la novela policiaca eran minusvaloradas (incluso marginados)

por la crítica sesuda y seria. Entregarse a la lectura de Poe, Wells o Robert Crumb era, sencillamente, perder el tiempo. Que Llopis dedicara en 1974 un amplio y riguroso análisis a los cuentos de miedo o que hubiera editado tres años antes los de Lovecraft en una editorial de prestigio como Alianza, confirmaba que podíamos mantener esos vicios literarios sin que estuviéramos cometiendo un pecado intelectual. Ese mérito no se lo puede discutir nadie.

La *Historia natural de los cuentos de miedo*, en ese sentido, incitaba, e incita, a la lectura y a la relectura, cualidad que, creo, distingue a la buena de la mala crítica. En aquellos entonces, estuviéramos de acuerdo o no con sus análisis cercanos a Freud y sus discípulos, teníamos claro que había que leer las obras de los autores que él citaba. Así que Llopis nos lanzaba a la búsqueda de los libros de los prácticamente desconocidos Charles Nodier, Jean Potocki, J. R. R. Tolkien, Matthew Gregory Lewis, Ann Radcliffe, Walter de la Mare u Oliver Onions. También nos hacía fijarnos en parcelas poco transitadas de la obra de Merimée, Maupassant o Pardo Bazán. A unos y a otros dedicaba certeros juicios que nos obligaban a ir a la caza de sus relatos. Nada mejor se puede decir de una obra de crítica literaria. Edi-

toriales como Alianza Editorial, Bruguera, Martínez Roca, Minotauro o Valdemar se encargaron de traducir muchos títulos que él nombraba y analizaba. El catálogo de cuentos y novelas que proponía sigue siendo válido ya que, aunque el eje central de su estudio gira en torno a la literatura en inglés, no olvida ningún autor u obra destacable de las francesas o alemanas. En este sentido, *Historia natural de los cuentos de miedo* quiere ser un estudio global y completo. Más aún, en los “Apéndices” del libro Llopis amplía su campo de estudio al cine, el tebeo, la música y el juego. Cualquier campo artístico, en el que el sentimiento de miedo esté presente, llama su atención y reclama su interés. Tal vez esta parte del libro sea la menos interesante ya que, como no podía ser de otra manera, las cuatro páginas que dedica al cine o a la música nos parecen escasas.

Para realizar su recorrido por la historia de los cuentos de miedo, Llopis partía de unos esclarecedores presupuestos teóricos. Sabía que, muchas veces, lo fantástico y el terror designan el mismo tipo de literatura y que estos conceptos tienden a confundirse; establecía que, casi siempre, las sensaciones que provocan esas narraciones prefieren para florecer la brevedad y raras veces las provocan las novelas; determinaba que el nacimiento del género era deudor tanto de la Ilustración como del Romanticismo; que no existía en culturas y en periodos históricos donde triunfan las creencias y la credulidad; diferenciaba claramente los relatos románticos de los deudores del Realismo;

aclaraba los rasgos de la ciencia ficción decimonónica y la diferenciaba de la del XX, etc. Se podría afirmar que poco hemos avanzado teóricamente con respecto a las propuestas de Caillois o Todorov, que él hacía suyas y adaptaba a nuestro contexto cultural. Además, aunque el título sugiere que solo iba a historiar la evolución de los cuentos de miedo, su estudio se ampliaba e incluía el de muchos géneros cercanos. Sugería así, consciente o inconscientemente, que los límites entre el terror, lo fantástico, la leyenda o la ciencia ficción son confusos y muchas veces se mezclan.

Si bien su catálogo, así como muchos de los conceptos que emplea y el conjunto de su visión mantienen su validez, su visión de la literatura española es bastante discutible. Aún subsistían, y Llopis mantenía, algunos tópicos que, al menos, deben ser matizados. Para él nuestra cultura había creado unas «condiciones desfavorables para el desarrollo del cuento de miedo en castellano, que han sido sobre todo el realismo, la falta de humorismo, la severa seriedad» (p. 250). Aunque la frase deja claro que en la Península hay literatura en otras lenguas que pueden haber cultivado la fantasía, volvemos a leer que el conjunto de las letras castellanas es realista, severo y falto de humor. La simplificación olvida, por ejemplo, gran parte de los cuentos medievales, la novela de caballerías, *El Lazarillo*, *El Quijote* o *Los sueños*. Si solo pensamos en el periodo que estudia y en autores conocidos, Llopis no tiene en cuenta la ironía de muchos cuentos románticos, la desternillante risotada

barroca de Ros de Olano, la guasa de Juan Valera o el humorismo cervantino de Galdós. Llama la atención que su afirmación de la falta de humor en nuestras letras sea diametralmente opuesta a la de un autor de hoy como José M<sup>a</sup> Merino. Este piensa todo lo contrario: el humorismo de tantas narraciones decimonónicas es el que impide que aflore lo fantástico en esos cuentos. El tópico de lo castizo y realista, puesto en circulación por los críticos del 98, es solo un tópico que elimina la complejidad del XIX español en el que conviven muchas tendencias, tonos y personalidades. Poco tiene que ver el realismo de Galdós con el de Valera, si es ese el sustantivo con el que unificamos ciertos aspectos de la narrativa de ambos novelistas. Es evidente que en España y en siglo XIX se escribieron grandes novelas realistas, pero, como en Europa, también se crearon relatos de literatura fantástica. Además de Espronceda, Bécquer, Núñez de Arce, Alarcón o Pardo Bazán, que son los nombres que más cita en relación al terror y que parece estimar Llopis, existe una larga nómina de autores que se sintieron atraídos por el amplio terreno de la fantasía. Tal vez habría que afirmar lo contrario: es raro el artista decimonónico que no entregara a sus lectores algún relato de terror, maravilloso, onírico o cercano a la ciencia ficción. En muchos de ellos, por supuesto, está presente el humor. Pensemos, por citar algún ejemplo, en *El Anacronópete*, la novela donde Enrique Gaspar nos hace viajar en una máquina del tiempo ocho años antes que H. G.

Wells. Entre los tripulantes aparecen personajes cercanos a los graciosos del teatro barroco y de la zarzuela. Su gracejo y ocurrencias hacen más divertidas las aventuras pero, tal vez, impiden que el lector se tome más en serio las increíbles peripecias. Por su parte, los galdosianos «Celnín», «La novela en el tranvía» o «¿Dónde está mi cabeza?» tampoco desprecian la gracia, el chiste o la humorada. Así que los españoles del XIX también rieron lo suyo.

Por supuesto, también se estremecieron de miedo; por lo que es bastante discutible la declaración: «En el contexto sociocultural español descrito en capítulos anteriores, el cuento de miedo no podía florecer» (p. 83). Él mismo dedica unas líneas a las leyendas de Bécquer o a «La mujer alta» de Alarcón, que cuestionarían esa aseveración tan habitual. Si lo que quiere subrayar es que pocos relatos han pasado al canon de nuestras letras, nadie puede estar en desacuerdo; si lo que desea recalcar es que el Romanticismo español no tiene un Poe o un Hoffmann, todos estamos conformes; si lo que subyace es que nuestro contexto cultural no era el adecuado para producir una industria editorial tan desarrollada como la inglesa o francesa, nadie se lo va a discutir... Sin embargo, hay que discrepar si lo que manifiesta es que la narrativa española, con sus rasgos peculiares, no tuvo la misma evolución que el resto de las europeas.

En todo caso es comprensible su opinión cuando muchos narradores habían desaparecido de las historias litera-

rias y sus obras en los años sesenta y setenta estaban descatalogadas. Por suerte, en las dos últimas décadas diversos estudios y, sobre todo, algunas antologías han rescatado los relatos de literatura fantástica de Fernández Bremón, Carlos Coello, Nilo M<sup>a</sup> Fabra, Enrique Gaspar, Giné y Partagás, Ros de Olano, José de Selgas o Luis Valera. Además, se ha subrayado que también los hay de Alarcón, Blasco Ibáñez, Galdós, *Clarín*, Pardo Bazán o Juan Valera. Estos narradores crearon leyendas de corte romántico, relatos alegóricos, cuentos fantásticos o de miedo que se adaptan a las reglas de la verosimilitud realista, fantásticos explicados, de ciencia ficción, grotescos, maravillosos... En pocas palabras, nuestro siglo XIX posee ejemplos en cualquier ámbito de la literatura fantástica.

La nueva edición de *Historia natural de los cuentos de miedo* resulta aún más interesante y útil que la original porque se ha ampliado con unos "Nuevos apéndices" de José Luis Fernández Arellano que continúa la senda emprendida por Llopis. En estas nuevas sesenta y tres páginas, Fernández Arellano nos da amplia información sobre la evolución de la literatura de terror en los últimos cuarenta años. Ninguno de los títulos, autores o corrientes del género importantes deja de ser citado y analizado. Además constata que en «la literatura fantástica en general, en el mundo del terror anglo-americano, como en toda manifestación artística posmoderna, reina la hibridación de estilos, de estilos, de motivos, de influencias» (p.

323). Así que no es raro que el terror se mezcle, por ejemplo, con la ciencia ficción y los límites de los géneros comiencen a hacerse difusos. Además, de esta posible confusión, destaca el manierismo derivado del agotamiento de ciertos asuntos (los vampiros, los muertos vivientes o los fantasmas) y una mirada irónica y descreída presente en muchos títulos.

Como no podía ser de otra manera por cantidad y calidad, el estudio gira en torno a obras escritas en inglés pero esto no es motivo para que no se dediquen atinadas páginas a la literatura fantástica en castellano. Nada falta aquí: lo neofantástico, el realismo mágico hispanoamericano, las últimas promociones españolas o los antecedentes de postguerra. Aunque, quizá, se echa en falta una crítica de los términos con los que hemos acabado designando la narrativa hispanoamericana, el repaso a las obras más cercanas al terror, la cita de las antologías más celebradas y el análisis de los autores más destacados convierten a la contribución de Fernández Arellano en lectura imprescindible para los estudiosos y aficionados al género. Si antes destaqué los nombres de varios autores (Fernández Bremón, Ros de Olano, José de Selgas, Luis Valera, Alarcón, Blasco Ibáñez, Galdós o Pardo Bazán) como antídoto para desterrar el tópico de nuestra incapacidad para crear literatura fantástica en el XIX, la lectura de algunas antologías que cita, caso de *Perturbaciones* o de *La realidad oculta*, nos recuerda «con buen criterio que lo fantástico, aunque mi-

noritario, no es estrictamente marginal en España» (p. 336).

JUAN MOLINA PORRAS  
IES Murillo de Sevilla  
jumolina@gmail.com





Matteo de Beni, *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, Academia del Hispanismo, Pontevedra, 2012. ISBN: 978-84-15175-17-9

---

¿Existe lo fantástico en la dramaturgia española? Son realmente escasos los estudios críticos serios y extensos en torno a este tema, y por ello se hacía tan necesario un ensayo de estas características en el que se intentara dar respuesta a tal pregunta. Es bien sabido que lo fantástico ha encontrado su lugar natural entre la narrativa, y sobre todo en el relato breve, aunque tal y como deja entrever *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*, se pueden rastrear motivos, rasgos, personajes y obras fantásticas en el panorama teatral español, desde Ramón de Valle-Inclán hasta nuestros días. Matteo de Beni nos presenta un amplio abanico de obras dramáticas que se aproximan al género, y que dan fe de la existencia de una tradición entre el teatro y lo fantástico que abarcaría desde las comedias de magia, el drama gótico, el teatro de ensueño simbolista, el Grand Guignol y el teatro de terror, hasta lo fantástico moderno.

En pleno siglo XXI podemos afirmar que la literatura y la cinematografía no miméticas han logrado introducirse en el ámbito académico español, siendo objeto de diversos estudios teóricos e historiográficos. Son conocidos los trabajos en torno a este tema de Antonio Risco, Da-

vid Roas, Jaume Pont, Leonardo Romero Robar, Montserrat Trancón Lagunas, Mariano Baquero Goyanes, Ana Casas, Carla Perugini y Clark Gallaher, entre otros. El ensayo que nos ocupa tiene una clara y organizada estructura en la que primero se nos presenta el marco teórico e histórico del objeto de estudio sobre el concepto de lo fantástico, y en segundo lugar se establecen sus relaciones con el teatro a través de las aportaciones de Cesare Segre. El tercer capítulo se dedica al análisis de lo fantástico en varias obras teatrales contemporáneas (seleccionadas por el autor), en las que aparecen los tradicionales *topoi* del género, como son los fantasmas, el sueño y la vigilia, el motivo del doble, los vampiros y los licántropos. La propuesta se cierra con unas sucintas conclusiones y una extensa, detallada, práctica y erudita bibliografía sobre obras fantásticas y estudios sobre el género, que puede ser de gran utilidad para futuras investigaciones sobre el tema.

Una de las propuestas más interesantes del ensayo es la de no presentar lo fantástico como un género, sino como una modalidad literaria. Muestra un detallado conocimiento teórico e histórico sobre el concepto de lo fantástico, realizando un recorrido desde *Le diable amoureux* (1772)

de Jacques Cazotte, hasta llegar a las traducciones españolas de Hoffman y Poe en siglo XIX. Para aclararle al lector el campo semántico en el que se desarrolla el estudio, esquematiza las características que comprende esta modalidad de lo fantástico moderno (que dista de lo maravilloso y la ciencia ficción). Matteo de Beni sintetiza las teorías contemporáneas más destacadas en torno a la literatura no mimética en los siguientes puntos: 1) se trata de textos cuyo entorno es similar al del lector/espectador, y 2) en ese entorno cotidiano y aparentemente mimético, de pronto se producen uno o varios fenómenos que quiebran la lógica aceptada por el personaje y el lector/espectador. Partiendo de esta idea de lo fantástico moderno analiza los textos seleccionados y deja fuera otros tantos. Y, ¿cómo funciona esto en el teatro? De Beni realiza un amplio estudio de campo para mostrarnos que ha existido cierta tradición en el estudio de las relaciones entre lo fantástico y el teatro. Desde *Du fantastique en littérature* (1830) de Charles Nodier (en el que se insiste en la obra de Shakespeare), el *Essai sur le drame fantastique* (1839) de George Sand, las consideraciones al respecto de Roger Caillois y Louis Vax con un apartado «Sur le fantastique au théâtre» en *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique* (1965) o los trabajos de David Roas en los que se recopilan las críticas teatrales sobre las adaptaciones de textos fantásticos en España.

Lo fantástico contemporáneo en el teatro español se sirve de la tradición

européa, incluyendo un toque de ironía y parodia a textos cuya influencia cinematográfica es evidente en algunos casos. Matteo de Beni dedica un apartado a las relaciones e influencia de los textos narrativos en el teatro (apartado sobre la *diégésis fantástica y el teatro*) y viceversa. Autores como Bram Stoker, Mary Shelley, Poe, Maupassant, Stevenson, Wells o Nerval han sido llevados al teatro, o han utilizado elementos teatrales en sus obras, y propone establecer una doble relación: «por un lado, entre el drama fantástico decimonónico y las narraciones fantásticas de la etapa gótica y romántica; por el otro, entre los relatos fantásticos del siglo XX (o hasta los “neofantásticos”, según la definición de Jaime Alazraki a la que se ha aludido) y el teatro de la misma modalidad y de la misma época» (p. 112).

En sus orígenes, el teatro estaba relacionado con el rito y la magia, de modo que lo sobrenatural formaba parte de la dramaturgia primitiva, y son esos elementos los que intentan recuperar varios autores contemporáneos como Artaud, Francisco Nieva o Fernando Arrabal. Desde los célebres fantasmas de Esquilo, pasando por el teatro nô, los espectros de Shakespeare, las comedias de magia o el Grand Gignol, se han utilizado diversas estrategias dramáticas y escenográficas para mostrar elementos extraordinarios en escena. Pero ¿cómo se muestra lo insólito? Al contrario que el cine, el teatro no goza de los mismos mecanismos para dejar ver *lo imposible*, y a pesar de esto, tuvieron tanto éxito (en su día) las adap-

taciones teatrales de Drácula, como posteriormente sus versiones cinematográficas. Para crear la sensación de ilusión, además del uso de luces y sombras, se servían de fantasmagorías y todo tipo de instrumentos y trucos en espectáculos como los de Étienne-Gaspard Robertson o el teatro óptico de Pepper. Todos estos espectáculos gozaban de rasgos y características, personajes o tramas, que se aproximaban a la modalidad fantástica, pero que en la mayoría de las ocasiones no lo eran.

Matteo de Beni realiza una pormenorizada investigación desde mediados del siglo XIX, mostrando al lector que existía una cantidad ingente de subgéneros que incluían el vocablo fantástico como subtítulo de sus obras, convirtiendo el término en «sinónimo de raro, extraño o exótico» (p. 98), con obras en las que los personajes interactuaban con seres sobrenaturales, pero que no pasaban de ser divertimentos sorprendentes y fastuosos, como en *Lo mejor del tesoro, zarzuela fantástica* (1879) de Juan Valera o la zarzuela y comedia de magia *El talismán prodigioso* (1908) de Sinesio Delgado. Incluso las obras de Shakespeare se traducían con la coletilla de 'fantástico' en el subtítulo, como sucede con *El príncipe Hamlet. Drama trágico-fantástico en tres actos y en verso*, o *Pieza fantástica en cinco actos para Sueño de una noche de verano* (véase pp. 104-106). Y sucede lo mismo con el *Teatro fantástico* (1892) de Jacinto Benavente, considerado el «texto fundacional del teatro modernista (simbolista) en España» (p. 107), donde a pesar de la influencia de Maeterlinck,

Poe, Hoffmann o Maupassant «no encaja con nuestra idea de lo fantástico moderno» (p. 107). Muchas de estas propuestas forman parte de lo que Matteo de Beni denomina *incursiones del término fantástico* en el ámbito teatral español, sobre todo hasta mediados del siglo XX, donde prolifera su aparición en títulos y subtítulos de obras que se acercan menos a lo estrictamente fantástico que a la «dimensión de los libros de caballería, a los cuentos de hadas o incluso a lo paradójico» (p. 111), como en *Una bomba llamada Abelardo. Farsa burlesca, menos fantástica de lo que parece, en dos actos* (1953) de Ramiro García Rodríguez.

La tercera parte del ensayo está dedicada al análisis de dramas españoles contemporáneos. En los textos seleccionados se percibe un uso de la tradición, que añade lo paródico y lo irónico a lo fantástico, ya que «en la época de lo postmoderno, la literatura juega con la cita y la subversión de sus modelos y sus topoi» (p. 135), como se aprecia en algunas obras de Francisco Nieva o Alfonso Sastre. Organiza este apartado en subcategorías que abarcan temas y personajes típicos de lo fantástico: 1) Zonas liminares como el *sueño y la realidad*, donde «el sueño es tema de lo fantástico solo cuando se pone en relación dialéctica con la realidad, o sea, cuando demuestra influir en ella de manera concreta» (p. 140), como sucede con *La llave en el desván* y *Siete gritos en el mar* de Alejandro Casona. 2) *Fantasmas y otras apariciones*, cuya temática es la más tradicional dentro de esta modalidad desde Dickens hasta el célebre padre de Hamlet,

con apariciones y *revenants* como *Yo fantasma* de Paco Bezerra, *Romance de Lobos* de Vallé Inclán, *El parecido* de Pedro Salinas, *El espectro insaciable* de Francisco Nieva o *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (donde se sirve de lo fantástico para la denuncia social), además de *El cuervo* de Alfonso Sastre, *El fantasma del Novedades* y *Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas* de Francisco Nieva y *Las galas del difunto* de Valle-Inclán. 3) El *doble* y otros seres *siniestros*, a su vez, está subdividido en diversas categorías, como el *doble* o el *simulacro* en *El otro* de Miguel de Unamuno, *mujeres artificiales* en *Centón de teatro* y *La señorita Frankenstein* de Francisco Nieva, *estatuas* como las de *Los santos* de Pedro Salinas (para reflexionar sobre la tragedia de la guerra civil española), o *sombras* como las de *Pantalla parlante* de Juan Gutiérrez Gili, *Ombra della sera* de José Ramón Fernández y *Es bueno no tener cabeza* de Francisco Nieva. 4) Los personajes *vampiros* han protagonizado obras dramáticas desde finales del siglo XIX, gracias al éxito de las numerosas adaptaciones teatrales del *Drácula* de Bram Stoker. Tras realizar un breve repaso sobre la aparición de murciélagos y lamias en la cultura y literatura españolas (ya sea de manera explícita o por alusión), Matteo de Beni se centra en el análisis de *Nosferatu* de Francisco Nieva y *El vampiro de Uppsala*, *Las noches lúgubres*, *Necrópolis* y *Los amigos de Bram Stoker* (1993) de Alfonso Sastre. 5) Los *licántropos* cierran este apartado, a través de un repaso desde la tradición grecolatina con el rey de Arcadia Licaón, pasando por el Persiles de Cervantes, hasta

llegar a los textos de *Te quiero, zorra* o *No es verdad* de Francisco Nieva (protagonizados por personajes femeninos lobeznos), *El asesinato de la luna llena* de Alfonso Sastre y *La rabia* de González Cruz. Matteo de Beni muestra un amplio abanico de dramaturgias de lo fantástico en España, desde pequeñas incursiones, influencias, adaptaciones, hasta textos completamente fantásticos, logrando demostrar que no se trata de una modalidad aislada en la cultura española, sino que existe cierta tradición en torno al tema. Y a pesar de ello, de los 28 textos que analiza detalladamente (aunque los títulos, comentarios y menciones a otras obras son numerosos), la mayoría son de la autoría de Francisco Nieva y Alfonso Sastre (casi la mitad), además de las alusiones a Valle-Inclán, dejando entrever que quizás algunos autores han encontrado su modo de expresión más natural en lo fantástico y otros tan solo han coqueteado con esta modalidad como experiencia dramaturgica.

«Aunque mezclado a veces con otras modalidades literarias y teatrales, tales como lo maravilloso y lo grotesco, lo fantástico surge en dramaturgias de primera importancia, sobrepasando las fronteras de las llamadas generaciones 'realista' y 'simbolista'» habitualmente se ha encasillado a dos de los dramaturgos más representativos de la segunda mitad del siglo XX, como son Alfonso Sastre y Francisco Nieva. *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo* es un documentado trabajo de investigación sobre lo fantástico,

imprescindible en el ámbito de la crítica teatral española, y podemos afirmar que se convertirá, sin lugar a dudas, en una obra de referencia. No sólo escasean los trabajos en torno al género en América o Europa, sino que en España no se había llevado a cabo un estudio sistemático sobre lo fantástico en el teatro hasta ahora.

TERESA LÓPEZ PELLISA  
Universidad Autónoma de Barcelona  
Teresa.lopez@uab.cat





Antonio Lázaro-Reboll. *Spanish horror film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2012. ISBN: 978 0 7486 3638 9

---

De las muchas publicaciones que el cine de género español ha propiciado como objeto de estudio en la última década, el volumen monográfico *Spanish horror film* constituye, con probabilidad, una de las más ambiciosas, completas y precisas. El libro supone la culminación del trabajo que el profesor Antonio Lázaro-Reboll ha dedicado a este campo en la última década, y que hasta ahora se encontraba disperso en forma de artículos –cuya lectura, a su vez, completa la de este volumen-. Como indica su título, *Spanish horror film* abarca la totalidad del cine de terror producido en España a lo largo de su historia: el punto de partida de su análisis se sitúa en los años 60, con las primeras co-producciones hispano-francesas de Jesús Franco –*Gritos en la noche* (1961), *Miss Muerte* (1965)-, y concluye con el análisis de los títulos más recientes, con especial atención a la franquicia *Rec*, abarcando así un arco de más de cinco décadas. Dos aspectos singularizan este trabajo con respecto a las aportaciones precedentes: en primer lugar, la acotación epistemológica de su objeto de estudio. La mayoría de las aproximaciones a este aspecto de la cinematografía española realizadas hasta ahora tendían a la confusión entre cine fantástico y cine de terror, identificándolos casi siempre

como un mismo género, o simplemente pasando por alto la discusión teórica que, desde Todorov hasta las más recientes disquisiciones de David Roas o Susana Reisz, tratan de identificar las características de lo fantástico. Atendiendo a esta misma discusión, pueden inferirse *grosso modo* dos clases de terror: un terror real y un terror sobrenatural. También cabe, por supuesto, la ambigüedad. Lo desatención a estos postulados ha posibilitado que películas españolas de terror realista como *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973) o *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), por poner sólo dos ejemplos, hayan sido recogidas en volúmenes que incluyen la palabra fantástico en sus títulos. *Spanish horror film* evita este error común al centrarse expresamente en el género de terror como tal (el cual precisa, a su vez, de su propia discusión teórica). En segundo lugar, el libro realiza una importante aportación de orden metodológico: al reivindicar los estudios culturales como una vía adecuada para abordar estas películas, Lázaro-Reboll privilegia la recepción y el consumo de las mismas por encima de aspectos como la dimensión autoral o nacional; aspectos que durante mucho tiempo han contribuido a determinar un canon inamovible de calidad del cine español.

Es precisamente en el desafío a este canon donde *Spanish horror film* está llamado a ser una referencia en los futuros estudios sobre este género en la cinematografía española. Su análisis, en definitiva, propone situar a este cine en relación con las historias canónicas del género, examinar el papel que desempeñan los agentes culturales específicos en las construcciones del canon y de la historia del cine español, el impacto de los cambios tecnológicos en el percepción del género, y las formas en que los distintos tipos de *fandom* escriben sobre el cine de terror español. Un enfoque que, llevado a la práctica, implica el uso tanto de fuentes académicas –en aquellos momentos en que el libro relaciona las películas españolas con la teoría del cine de terror global o del cine *exploitation* europeo– como de fuentes menos ortodoxas –en especial, aquellos aficionados que, desde la divulgación amateur, vía bien *fanzine*, bien Internet, reconfiguran las nociones de “buen” o “mal” gusto con que tradicionalmente se ha leído este cine–.

El libro se divide en siete secciones dispuestas en riguroso orden cronológico. Una primera sección, “The Spanish Horror Boom: 1968-1975”, aborda la formidable eclosión de películas de terror experimentada por España entre finales de los años sesenta y principios de la década siguiente, en el que se acota el popularmente denominado cine fantaterrorífico. Esta sección traza una panorámica general a través de la cual Lázaro-Reboll trata de refutar o reasignar algunos de los lugares comunes instalados en el estudio de este

género: en especial, su condición como un cine simplemente mimético de las fórmulas foráneas y el conjunto de características comunes que, aparentemente, homogenizan la producción de este periodo. Así, mediante un estudio de su recepción crítica y, sobre todo, de la amplia variedad de escenarios industriales en que se movieron los cineastas, su autor describe un escenario más complejo de lo que se ha podido sugerir hasta ahora, en el que las tensiones transnacionales a las que estas películas estaban sometidas –en otras palabras: la necesidad, por un lado, de nutrir el mercado *exploitation*, y por otro de maquillar la nacionalidad española de los filmes– obtenía como resultado películas de muy distinta y ecléctica personalidad. Esta sección se completa con una muy necesaria aproximación a la relación que el cine de terror español mantenía con la censura tardofranquista.

Una segunda sección, titulada “Spanish Hall of Monsters in the 1960s and Early 1970s”, aborda expresamente la representación del monstruo en tanto figura icónica en el cine español de este periodo, a través de los tres ciclos producidos por esta cinematografía que podríamos considerar como más culturalmente endémicos: el ciclo Orloff de Jesús Franco, el ciclo del licántropo Waldemar Daninsky de Paul Naschy y el ciclo de los templarios zombis de Amando de Ossorio. La tercera sección se titula “Narciso Ibáñez Serrador, Horrormeister: *Historias para no dormir* (1966-8), *La residencia* (1969) and *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)”. El

hecho de que el libro reserve un apartado específico a la obra de Ibáñez Serrador es significativo de la singularidad que el realizador uruguayo reviste en el conjunto del cine de terror español. En este sentido, el enfoque cultural adoptado por Lázaro-Reboll le permite analizar no sólo sus películas y sus series textualmente, sino también el papel que programas televisivos como *Mañana puede ser verdad* o *Historias para no dormir* cumplieron a la hora de introducir el gusto por lo macabro entre la sociedad española de los años 60.

La siguiente sección, 'The horror cycle of Eloy de la Iglesia' se centra también en la obra de un solo director, en esta ocasión, y a diferencia de Ibáñez Serrador, no estrictamente vinculado al género de terror. Precisamente, el estudio de los filmes de Eloy De la Iglesia posibilita a Lázaro-Reboll ejemplificar un fenómeno habitual en los años 70: el de aquellos directores de carácter más versátil que aprovecharon la coyuntura industrial del género para realizar aportaciones más personales al mismo –añádase también Juan Antonio Bardem o Vicente Aranda, entre otros-. El caso de De la Iglesia resulta, sin embargo, bien particular, pues con *El techo de cristal* (1971), *La semana del asesino* (1972) o *Nadie oyó gritar* (1973) obtuvo algunas de las películas de terror del periodo donde los marcadores locales se revelan más evidentes, distanciándose, por lo tanto, del terror aparentemente más universal y prototípico de Naschy y otros cultivadores. Su inclusión en el presente volumen abre la puerta a discutir hasta qué punto la visión

estereotipada del género de terror español que se ha mantenido durante tanto tiempo –esa condición mimética ya apuntada– es sólo una construcción virtual y sesgada. La quinta sección, 'Devoted to horror: from *Terror fantastic* (1971-3) to *2000maniacos* (1989-present)', constituye una de las aportaciones más valiosas de *Spanish horror film*: analiza, por primera vez de una forma exhaustiva, la importancia del fenómeno fan (y en concreto del *fanzine*) en la cultura del horror pasada y presente, a través de un enfoque multidisciplinar que desentraña el papel que estas publicaciones cumplieron durante los años 80 en la educación cultural de futuros directores como Álex de la Iglesia o Nacho Cerdá.

La sexta sección es 'Post-1975 Horror Production' y resulta, quizás, la más ambiciosa del volumen al condensar tres décadas de historia en un puñado de páginas: si bien es cierto que la producción española de terror cayó desde finales de los años 70 y hasta la década de los 90 en un relativo ostracismo, Lázaro-Reboll se permite destacar algunas aportaciones singulares como las películas parapsicológicas de Sebastián D'Arbó o las operaciones *exploitations* de Juan Piquer Simón. Su estudio, sin embargo, merece en este libro una menor atención que el de Eloy de la Iglesia o Ibáñez Serrador. Como consecuencia, la mayor parte de la sección se centra en la nueva oleada de cineastas españoles interesados en el género que emerge a mediados de los años noventa. Para ello, contrapone primero los casos canónicos de Álex de la Iglesia y Alejan-

dro Amenábar, dos realizadores que, por un lado, prefiguran el camino de prestigio que va a seguir el nuevo cine de género español, y por otro ejemplifican dos formas de abordar el terror en España en los últimos quince años: el modo, podríamos decir, irónico, deudor de fuentes multiculturales como el cómic o la cultura *fanzi-ne*, y el modo “puro”, del que está ausente toda distancia cómica. La sección se completa con el estudio de fenómenos específicos como la productora *Fantastic Factory* y el éxito de *El orfanato* (Juan Antonio Bayona, 2007). La última sección, ‘Transnational horror auteurs: Nacho Cerdá, Jaume Balagueró and Guillermo Del Toro’, toma a estos tres cineastas como ejemplo de la política de prestamos internacionales de actores, temáticas e incluso técnicos que experimenta el cine de terror español en la actualidad. Filmes como *Los abandonados* (Nacho Cerdá, 2006), *Darkness* (Jaume Balagueró, 2002) o *El espinazo del diablo* (Guillermo Del Toro, 2001) posibilitan a Lázaro-Reboll abordar la vertiente transnacional de un cine en constante tensión entre su propia tradición cultural y la adscripción a ciclos ajenos, un fenómeno industrial actualmente en desarrollo. No es de extrañar que *Spanish horror film* dedique su conclusión a la franquicia *Rec*, en cierto modo expresión del estado presente del género en España.

*Spanish horror film* suscita, en última instancia, dos cuestiones: en primer lugar, el flagrante vacío académico y divulgativo que reviste el estudio de la producción española de terror (pero también fantásti-

ca y de ciencia ficción) pre-años 60. Aunque este vacío exige una discusión más exhaustiva, un posible motivo estribaría en que no fue hasta esta década cuando el cine español empezó a concebir cine de género como tal, postulándose como una industria competitiva en el extranjero. Algo que diferencia radicalmente a esta producción de películas previas como *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) o las aportaciones de Carlos Serrano de Osma, no concebidas para competir industrialmente con otros filmes de género. En segundo lugar, cabe considerar que, una vez que un libro como éste ha ofrecido ya una panorámica lo suficientemente rica y completa del género en España a lo largo de su historia, parece pertinente concentrar ahora los estudios en ciclos, directores y fenómenos específicos cuya importancia sigue diluida en el marco general del género. *Spanish horror film*, en definitiva, proporciona las herramientas para abordar el cine de terror español desde perspectivas inéditas hasta ahora.

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS  
 Universidad Rey Juan Carlos  
 ruben.sanchez.trigos@urjc.es



Marisa Martins Gama-Khalil, Flavio Garcia y Karin Volobuef (coord.), *Literatura Fantástica: Vertentes Teóricas e Ficcionalis do Insólito*, monográfico de la revista *LETRAS & LETRAS*, Vol. 28, núm. 2 (julio-diciembre de 2012). ISSN: 0102-3527

---

O vigésimo oitavo volume da *Letras & Letras*, revista do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, foi dedicado ao tema *Literatura fantástica: vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. A edição foi organizada pelos professores Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), Flávio Garcia (UERJ) e Karin Volobuef (UNESP). O tema escolhido para o dossiê, a literatura fantástica e suas amplas manifestações na ficção, foi capaz de reunir pesquisadores de diferentes instituições de ensino superior do Brasil e de fora, revelando a força ascendente desse campo de estudos no ambiente acadêmico brasileiro.

Desde o ano de 2007, vem se observando uma clara expansão de grupos de pesquisa voltados para o insólito e o fantástico na literatura. Três núcleos são de especial destaque: o «Nós do Insólito», na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob a coordenação de Flavio Garcia e Marcello de Oliveira; o «Vertentes do Fantástico na Literatura», na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, coordenado por Karin Volobuef (UNESP-Araraquara) e Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (UNESP-São José do Rio Preto); e o «Grupo de Pesquisa em Especialidades Artísticas», na Universidade Federal de

Uberlândia, liderado por Marisa Martins Gama-Khalil e Maria Cristina Martins. A interação e o diálogo constantes entre esses núcleos levou à criação, junto à Associação Nacional de Programas de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL), do grupo de trabalho «Vertentes do Insólito Ficcional», do qual a referida edição da *Letras & Letras* é um dos frutos mais recentes.

Um olhar menos acostumado ao ambiente dos estudos literários brasileiros pode não dimensionar a importância do surgimento desses grupos de pesquisa locais e de sua reunião em uma associação nacional. Para ilustrar o quão incomum – e auspicioso – é esse momento, voltemos um pouco no tempo, para o ano de 2000, ao principal evento dedicado aos estudos acadêmicos de literatura no Brasil: o congresso bienal da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC). Consultando-se os Anais do congresso, observa-se que, em um universo de aproximadamente duzentas mesas de comunicações, sessões semiplenárias, mesas redondas e sessões plenárias, não havia, simplesmente, nenhuma dedicada à literatura fantástica.

Jorge Luis Borges, no ensaio «El arte y la magia», comentava que o elemento

fantástico é um componente fundamental da literatura desde os primórdios da arte. O gosto pelo realismo, esse sim uma excentricidade recente, acabou sendo convertido no padrão do qual o fantástico passou a ser o desvio. Como explicar, por conseguinte, a pouca atenção dispensada pelos estudos literários brasileiros à literatura dita fantástica?

#### O FANTÁSTICO: UM PONTO CEGO NA HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA

A crítica e a historiografia literária brasileira dos séculos XIX e XX demonstravam uma explícita preferência por obras realistas. Murilo Garcia Gabrielli, em sua tese de doutorado, aponta a concorrência esmagadora do projeto literário alencariano como uma causa central para as dificuldades enfrentadas pela ficção fantástica brasileira. O ideal de literatura proposto por José de Alencar influenciou até mesmo os movimentos literários posteriores ao romantismo, como o modernismo brasileiro. Nossa literatura foi encampada por um projeto de construção da identidade nacional, sufocando poéticas que não versassem sobre essa cartilha. Tal expectativa de arte, que exige de nossa literatura uma explícita e contínua reflexão direta sobre as questões da «realidade» brasileira, foi tão poderosa que acabou por se converter em um juízo estético. Dessa forma, o desenvolvimento de uma tradição do fantástico em nossa literatura foi obstruído por um modelo de ficção mais pautado na realidade objetiva e positiva.

No campo dos estudos literários, os fatos só existem quando observados. Os objetos de análise só se tornam visíveis quando descritos. Sem uma recepção crítica formal, a literatura fantástica brasileira nunca conseguiu articular uma produção sistemática nacional, consolidar um movimento literário específico, como o romantismo gótico, ou fazer florescer um autor emblemático, como Edgar Allan Poe, dedicado quase que exclusivamente ao gênero. Mas a ausência de um sistema explícito de produção e de consumo da literatura fantástica brasileira não significava que o fantástico não circulasse entre os leitores no país. Estudos recentes como o de Sandra Guardini Vasconcelos e Alessandra El Far demonstram, respectivamente, como o romance gótico inglês e os «romances de sensação», ao contrário do que se pensou durante muito tempo, circularam em grande número pelo país já na primeira metade do século XIX. Ao desvelar a disseminação de formas do fantástico em nosso país, tais pesquisas revelam não apenas o interesse do público leitor por essas narrativas, como também a influência que elas tiveram sobre nossos autores.

Uma outra causa poderia estar relacionada ao pouco interesse da crítica por obras de gosto popular – que é o caso da chamada literatura fantástica. O questionamento da qualidade estética é um argumento recorrente para justificar a indiferença que as narrativas populares receberam dos Estudos Literários por décadas. De um ponto de vista metacrítico,

porém, poderíamos objetar que os sempre instáveis e problemáticos juízos de gosto não deveriam jamais fundamentar a delimitação do campo de observação de uma área de pesquisa. O ato de valoração da obra deveria ser o movimento final de um processo complexo – que envolve, entre outros procedimentos, descrição e interpretação –, jamais um pressuposto apriorístico que determina o que deve ou não ser estudado. A literatura de uma época é muito mais do que o conjunto de livros e autores que a crítica e a historiografia elegem, por razões frequentemente extraliterárias, como significativas daquele momento.

O escritor mexicano Carlos Fuentes, no ensaio «O milagre de Machado de Assis», nos dá indiretamente outros subsídios para compreender o «sequestro» do fantástico na literatura brasileira. Para explicar porque Machado é o mais importante romancista ibero-americano do século XIX, quiçá o único autêntico, Fuentes defende a tese de que há duas tradições literárias do romance. A primeira, a Tradição de La Mancha, inaugurada por Cervantes, fundou através da ficção uma outra realidade, por meio da imaginação e da linguagem, da ironia e da mescla de gêneros – tradição continuada por autores como Laurence Sterne (*Tristram Shandy*) e Denis Diderot (*Jacques le fataliste et son maître*), entre outros. A Tradição de La Mancha concorre com a resposta realista da Tradição de Waterloo. Enquanto esta se afirma como realidade, aquela sabe-se ficção e, mais ainda, celebra-se como ficção.

Se Waterloo baseia-se na experiência e nos diz o que já sabemos, La Mancha baseia-se em nossa inexperiência e nos fala do que ignoramos.

A grande literatura fantástica é, sem dúvida, filha da Tradição de La Mancha – que Milan Kundera, em *A arte do romance*, chamou de «tradição depreciada de Cervantes». Os estudos literários acadêmicos brasileiros seguiram a Tradição de Waterloo e criaram o ponto cego em que a literatura fantástica brasileira e sua respectiva crítica precisaram se constituir e se desenvolver.

#### AS MUITAS FACES DO FANTÁSTICO

A amplitude e a pluralidade de linhas de estudos abertas pelos novos grupos brasileiros de pesquisa dedicados ao fantástico podem ser contemplados nos oito subtemas que dividem o dossiê temático da *Letras & Letras*. A primeira delas foi intitulada «O fantástico, suas concepções e alguns conceitos» e é aberta com o ensaio «Mutaciones pós-modernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo», de David Roas, Professor titular da Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), em que se reflete sobre como, na ficção pós-moderna, o mito do vampiro passa por um curioso processo de naturalização, afetando sua inserção nas categorias tradicionais do fantástico. Na sequência, Elton Honores, Professor na Universidad San Ignacio de Loyola, discute, no ensaio «Monstruos de papel: la «nueva ola» del horror peruano», o ho-

ror como um subgênero do fantástico, a partir das obras de dois escritores da literatura peruana contemporânea, Carlos Carrillo e Fernando Iwasaki. O terceiro artigo é o da Professora da Universidade de Coimbra Maria João Simões, que investiga a subversão das fronteiras entre o real e o irreal, o lógico e o ilógico, o pensado e o ainda não pensado, operada pelo fantástico em obras de Murilo Rubião, David Roas e Maria João Cantinho. Fechando a primeira seção da revista, Maria Cristina Batalha, Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), reflete sobre os diversos sentidos atribuídos, em momentos históricos e espaços geográficos distintos, a uma série de conceitos vinculados às teorias da literatura fantástica, tais como «imaginação», «fantasia» e «sobrenatural».

A segunda seção, denominada «O fantástico inquietante e *estranhador*», é aberta com um artigo da Professora da Universidade Estadual de Londrina, Adelaide Caramuru Cezar, que analisa no conto «Droenha», de Guimarães Rosa, a travessia da racionalidade à fantasmagoria vivenciada pelo protagonista da narrativa. Em seguida, Regina da Costa Silveira, Professora da UniRitter, e Karine Miranda Campos, Mestranda da mesma universidade, propõem uma leitura comparativa de «Um dia depois do sábado», de García Márquez, e *O assobiador*, de Ondjaki, com o mito do Judeu Errante. Encerrando a seção, Madalena Machado, Professora da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), investiga a cate-

goria do insólito em narrativas do escritor mato-grossense Ricardo Dicke.

«O fantástico e a categoria do espaço narrativa» é a terceira seção do dossiê, reunindo dois ensaios: «The fantastic of place and the fantastic of space: two models of transgression», de Patrícia Garcia, Professora da Dublin City University, que demonstra como as transgressões operadas pelo fantástico subvertem as funções do espaço narrativo ficcional; e «Topofilia e topofobia em *O Hobbit*, J. R. R. Tolkien», de autoria de Osiris Borges Filho, Professor da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), e Nilfan Fernandes da Silva Junior, graduando da mesma instituição, exploram as relações afetivas entre espaço narrativo e personagem na clássica obra de fantasia do escritor inglês.

O quarto subtema é «O fantástico na narrativa fílmica». Niltom Milanez, Professor da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), toma o filme *Casa de Usher*, de Roger Corman, inspirado no célebre conto de Allan Poe, para fazer uma análise discursiva dos sentidos das cores na película do diretor norte-americano. Na sequência, Alcebíades Diniz Miguel, Pesquisador pós-doutorando da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), envereda pelos caminhos da ficção de terror fantástico analisando o cinema de horror de Guillermo del Toro. Fechando a seção, a Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rita de Cássia Miranda Diogo, explora as relações entre a modernidade,

o cinema e o fantástico nas narrativas de Julio Cortázar.

Agruparam-se, na quinta seção, sob a rubrica «O fantástico e a ficção científica», três ensaios. O primeiro deles, de autoria de Alexander Meireles, Professor da Universidade Federal de Goiás (UFG), explora as fronteiras entre Ficção Científica e Realismo Mágico a partir das obras de dois escritores tchecos, Karel Capek e Franz Kafka. No segundo, os modos fantástico e de horror são investigados em narrativas espectrais pseudocientíficas por André de Sena, Professor da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No último artigo da seção, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *O quase fim do mundo*, de Pepetela, são analisados por Robson Lacerda Dutra, Professor da Unigranrio, para demonstrar como o conceito de verdade única é contestado pelos dois autores, através de deslocamentos estéticos e históricos.

As duas seções subsequentes foram dedicadas a autores específicos. A primeira delas traz dois artigos dedicados a um dos principais autores brasileiros de literatura fantástica, Murilo Rubião. Fabíola Maceres Silva e Maria Célia de Moraes Leonel, respectivamente Mestranda e Professora da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita (UNESP), analisam as marcas da estética do grotesco no conto «Petúnia», do escritor mineiro. Antonia Marly Moura Silva, Professora de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN), e Francisco Edson G. Leite, Mestrando pela mes-

ma instituição, descrevem a manifestação do fantástico no conto «Teleco, o coelhinho», a partir da observação da técnica narrativa, do enredo insólito e dos efeitos de leitura.

Também organizada em torno de um autor, a sétima seção tem dois artigos dedicados a Jorge Luis Borges. O primeiro, de autoria de Heloísa Helena Siqueira Correia, Professora da Universidade Federal de Rondônia (UNIR), investiga o fantástico metafísico na obra do escritor argentino, que conduz o leitor às fronteiras entre a literatura e a filosofia. Já o Professor de Teoria Literária da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Pedro Doblabe Chagas, analisa o valor estético do «insólito não-moderno» nas reflexões críticas e teóricas sobre a narrativa ficcional feitas por Borges e Bioy Casares.

Fechando o volume, dois artigos integram a seção «O fantástico em narrativas de língua inglesa». Fernanda Aquino Sylvestre, Professora da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), reflete sobre a releitura do conto «A Bela Adormecida» feita por Robert Coover na novela *Briar Rose*. André Cechinel, Professor de Teoria Literária e Literatura da Universidade do Extremo Sul Catarinense (UNESC), toma as narrativas «The real right thing», «The beast in the jungle» e «The jolly corner», de Henry James para investigar o porquê de os fantasmas assumirem posições centrais na literatura daquele que é considerado um dos maiores escritores realistas anglo-americanos.



O escritor e crítico Bráulio Tavares escreveu certa feita que em uma história realista, o leitor fica se perguntando «o que vai acontecer em seguida?», enquanto que em uma história fantástica, a pergunta é «o que é isso que está acontecendo?». Ambas perguntas cabem, nesse momento, em relação aos estudos literários brasileiros: mal se começou a explorar as possibilidades de se estudar nossa literatura sob uma perspectiva que atente para as manifestações do insólito, do maravilhoso, do estranho, do gótico, do grotesco. O que esconde a tradição oculta do fantástico no Brasil é algo que só o tempo e o trabalho continuado desses grupos de pesquisa – e de outros que certamente surgirão – irão dizer.

JÚLIO FRANÇA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

[julfranca@gmail.com](mailto:julfranca@gmail.com)



# NOTA SOBRE LOS AUTORES

---

## ABOUT THE AUTHORS

---

ANA ABELLO VERANO

Licenciada en Lengua Española y Literatura por la Universidad de León (2009-2013), donde ha colaborado como becaria en el *Grupo de Investigación Teoría Literaria y Comparatismo* del Departamento de Filología Hispánica y Clásica de dicha universidad. Actualmente realiza sus estudios de Máster en Formación del Profesorado de Educación Secundaria Obligatoria, Bachillerato y Formación Profesional en la Universidad de Oviedo.

NATALIA ÁLVAREZ MÉNDEZ

Natalia Álvarez Méndez (Barcelona, 1975) es Doctora en Filología Hispánica y Profesora Titular del Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León (España). Miembro del Grupo de Investigación "Teoría literaria y comparatismo", ha participado en variados proyectos de investigación y ha dedicado su labor docente e investigadora a cuestiones teóricas relativas a los géneros literarios, la narratología, la teoría literaria postcolonial, la escritura de género, la relación de la literatura con el cine, así como al análisis de figuras relevantes y de escritores actuales de literatura española. Ha publicado diversos ensayos y artículos, además de obras de carácter monográfico entre las que destacan *Espacios narrativos* (2002) y *Palabras desencadenadas. Aproximación a la teoría literaria postcolonial y a la escritura hispano-negroafricana* (2010). Actualmente está trabajando, en el marco de un Proyecto de Investigación I+D+I, en las diversas estrategias y figuraciones de lo insólito en la literatura en lengua española.

JÚLIO FRANÇA

Júlio França é Doutor em Literatura Comparada (UFF), Professor Adjunto de Teoria da Literatura e do Programa de Pós-graduação em Letras da UERJ e integrante do GT da ANPOLL "Vertentes do Insólito Ficcional". Desenvolve

a pesquisa “O medo como prazer estético; uma investigação sobre o horror, o grotesco e o sublime na Literatura Brasileira”, cuyos trabajos podem ser vistos no site “Ensaio sobre a Literatura do Medo” (sobreomedo.wordpress.com). É autor do livro *O narrador ético: experiências e sabedoria nas crônicas brasileiras do século XIX* (Makunaíma, 2011) e coorganizador de *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional* (Caetés, 2013).

#### GONZALO GONZÁLEZ LAIZ

Gonzalo González Laiz es un leonés hijo y nieto de periodistas astorganos. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de León, ejerce como profesor de Lengua y Literatura en el IES. Claudio Sánchez Albornoz tras haber pasado por varios institutos de su provincia. Cultivando su cinefilia, ha publicado varios estudios críticos en la colección *Guías para ver y analizar películas* de las editoriales Nautilus y Octaedro. Además, colabora asiduamente en la crítica cinematográfica del Diario de León y de Onda Cero León. También lleva a cabo la sección de cine de la revista de literatura infantil y juvenil *Charín*. Ha participado como ponente en varios cursos de la Universidad de León, con la que colabora como investigador.

#### ALFREDO GUZMÁN TINAJERO

Alfredo Guzmán Tinajero estudió la Licenciatura de Literatura Inglesa en la Universidad Autónoma de México donde obtuvo Premio Colin White al mejor trabajo de titulación. Realizó un Master en Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, en la cual cursa actualmente el doctorado en Teoría Literaria con una beca del FONCA. Su tesis versa sobre los cómics y las narraciones del yo. Además de participar en diversos coloquios sobre comic y autobiografía, co-dirige la revista de estudios culturales *¡Plop!*.

#### ANDRÉS LOMEÑA CANTOS

Andrés Lomeña Cantos (Málaga, 1982) es licenciado en Periodismo por la Universidad de Málaga y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado *Empacho Intelectual* (2008), *Alienación Animal* (2010) y *Crónicas del Ciberespacio* (2013). Obtuvo su Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad Complutense de Madrid. Pertenece al equipo técnico de la revista *Teknokultura* y trabaja en una tesis de sociología de la literatura sobre la teoría de los mundos ficcionales en la novela. Miembro del equipo editorial de *Teknokultura* (<http://teknokultura>).

com/index.php/tk/about/editorialTeam), revista académica asociada al grupo Cibersomosaguas, que a su vez pertenece a la Universidad Complutense.

#### TERESA LÓPEZ PELLISA

Teresa López Pellisa es doctora en Humanidades (Área de Literatura) por la Universidad Carlos III de Madrid. Licenciada en Teoría de la Literatura y Literatura Comprada por la Universidad Autónoma de Barcelona y Licenciada en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Ha realizado estancias de investigación en la Université de Genève (Suiza), en la Universidad de Buenos Aires (Argentina), en la Pontificia Universidad Católica de Perú y en The Graduate Center (City University of New York). Es miembro del *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (GEF)* de la Universidad Autónoma de Barcelona, del Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid y de la Asociación GENET (Red de Estudios de Género) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Forma parte del Grupo de Estudios de Género en Industrias Culturales y Artes (InGenArte) del CSIC, es miembro del Consejo de Redacción de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* (sobre narrativa, teatro, poesía, cine, cómic y videojuegos en España y Latinoamérica siglos XX y XXI) y jefa de redacción de *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Sus líneas de investigación se centran en la literatura de ciencia ficción y sus relaciones con la realidad virtual, literatura y cibercultura, teatro y nuevas tecnologías y ciberfeminismo.

#### ANA SOFÍA MARQUES VIANA FERREIRA

Ana Sofia Marques Viana Ferreira nació en Vale de Cambra, Portugal, en 1989. Cursó la Licenciatura de Filología Española y Portuguesa en la Universidad de Aveiro (Portugal) y el Máster en Enseñanza de Español y Portugués en la Universidad de Coimbra (Portugal). El 2012 concluye el Máster en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca, con el Trabajo Fin de Máster intitulado *Destapando cajas y abriendo escotillas: La escritura de microrrelatos en Ángel Olgoso*. Ha sido distinguida, por cuatro veces, con premios en las distintas universidades por donde pasó por sus resultados académicos. Actualmente es doctoranda por la Universidad de Salamanca, en Literatura Española e Hispanoamericana-Investigación Avanzada, teniendo como intereses de investigación los procesos inherentes a la escritura de microrrelatos, así como su caracterización, representatividad y demarcación como género

emergente y discurso narrativo tanto en las Letras Hispánicas como en la Literatura Portuguesa y Brasileña.

#### JUAN MOLINA PORRAS

Juan Molina Porras es catedrático de Lengua castellana y literatura en el IES Murillo de Sevilla. En el 2001 concluyó su tesis doctoral *Cuentos fantásticos en la España del Realismo (1868-1900)* donde analizaba las colecciones de relatos breves de literatura fantástica aparecidas en España en las tres últimas décadas del siglo XIX. Aunque la tesis sigue inédita, dio como fruto la publicación de tres antologías en las que se recogen muchas narraciones poco conocidas o que no habían sido reeditadas desde la fecha de su primera publicación. En 2006 y con el mismo título que la tesis, una selección de cuentos fantásticos, grotescos, oníricos, maravillosos y de ciencia ficción; en 2009 aparecieron los *Cuentos españoles de humor y terror*, colección que incluía los primeros que sufrieron en nuestras letras la influencia de Poe; en 2013 han visto la luz las *Leyendas del siglo XIX* en el que se describe la evolución de este género de raíz romántica. Además de estos volúmenes, ha colaborado en obras colectivas (*Vanguardias sin límites. Ampliando los contextos de los movimientos hispánicos*, Budapest, 2012; *El costumbrismo, nuevas luces*, Pau, 2013) y en las que ha publicado su grupo de investigación Butil (*Literatura e imagen: la "Biblioteca Arte y Letras"*). En todas ocasiones su trabajo ha girado en torno a la literatura fantástica y a la narración breve.

#### PAUL PATRICK QUINN

Paul Patrick Quinn (Bellshill, Escocia, 1965) es Profesor de Literatura y Cine en la Universidad de Alcalá donde ha dirigido varias tesis doctorales y es miembro del grupo de investigación "Semiosferas". Doctor en Filología Hispánica por la Universidad Complutense, es autor de *La metaficción en México y los Estados Unidos* (2000), junto con varios artículos sobre Borges, Buñuel y la teoría literaria. Ha sido conferenciante en la Universidad de Cádiz y en el Círculo de Bellas Artes y ha impartido cursos en la Universidad de Leipzig y la Universidad Rey Juan Carlos. Actualmente está terminando un estudio sobre el lenguaje cinematográfico en la obra de Buñuel (*El viaje inmóvil*).

#### VEGA SÁNCHEZ APARICIO

Es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Salamanca y actualmente cursa los estudios de doctorado en Vanguardia y Postvanguardia

en España e Hispanoamérica en la misma Universidad. En los últimos años su atención se centró en la literatura venezolana, trabajos que aparecen en el volumen *Voces y escrituras de Venezuela, Encuentros de escritores venezolanos*, concretamente en la obra del autor Juan Carlos Méndez Guédez, sobre cuya narrativa ha publicado «Viaje e insularidad: desplazamientos literarios en *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* y *El libro de Esther* de Juan Carlos Méndez Guédez», “Juan Carlos Méndez Guédez o «esas trampas del olvido»: narraciones de la memoria encapsulada” o «Melancolía por entregas: recuerdo y absurdo en *Tal vez la lluvia* de Juan Carlos Méndez Guédez», este último en prensa. En la actualidad, realiza su tesis doctoral sobre las relaciones entre literatura, estética y nuevas tecnologías en América Latina y España. Ha presentado diversas comunicaciones y publicado varios artículos sobre literatura latinoamericana, cine y arte contemporáneo acerca de autores como Pedro Lemebel, Cristina Rivera Garza, Luis Britto García o Pedro Almodóvar, entre las que destacan «La *factory* de Pedro Almodóvar: transgresión, melodrama y plástico», «Un lienzo de dolor. Arte contemporáneo y poesía en *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza», «Escrituras mutiladas: La narrativa transmediática en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza» o «Narrativas en cristal líquido: cinco apuntes de la vídeo-escritura», estas dos últimas en prensa.

#### RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS

Rubén Sánchez Trigos es Doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Rey Juan Carlos con la tesis *Una aproximación al zombi en el cine: rasgos característicos en la producción española*, y es profesor de cine en U-Tad (Madrid), y miembro del grupo de investigación «Imaginarios, Estudios Narrativos en Medios y Artes Audiovisuales». Ha publicado la novela *Los huéspedes* (Drakul, 2009), Finalista del «Premio Drakul de Novela, así como diversos cuentos en distintas antologías. Es co-guionista de *El intruso*, nominado al Goya al Mejor Cortometraje de Ficción 2005.

#### JOSE MANUEL TRABADO CABADO

José Manuel Trabado (Fabero, León, 1971) estudió Filología Hispánica en la Universidad de León. Se doctoró con una tesis sobre la poesía de Cervantes que fue publicada con el título *Poética y pragmática del discurso lírico. El cancionero pastoril de la Galatea*, Madrid, CSIC, 2000. Entre sus publicaciones destacan: *La lectura lírica. Asedios pragmáticos a textos poéticos*, León, Universidad de León, 2002; *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*,

León, Universidad de León, 2005, *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa contemporánea*, Madrid, Cátedra, 2012 y *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Arco-Libros. Ha trabajado sobre literatura contemporánea (José María Merino, Luis Mateo Díez, José Corredor Matheos, Antonio Gamoneda, Jenaro Talens, Ángel Crespo, etc.) y literatura del Siglo de Oro (Cervantes, Herrera, Lope de Vega, Calderón de la Barca). En la actualidad está dedicado al estudio de la narración gráfica, el álbum ilustrado, lenguajes audiovisuales y géneros literarios en las culturas de masas. Es profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de León.

