

PASAVENTO

Revista de Estudios Hispánicos

VOL. I, Nº 1
Invierno 2013



Universidad
de Alcalá

ÁREA DE LITERATURA ESPAÑOLA

DIRECTORA

Ana Casas (Universidad de Alcalá)

JEFE DE REDACCIÓN

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)

REDACCIÓN

David Conte (Universidad Carlos III de Madrid), Iván Gómez (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Teresa López Pellisa (Universitat Autònoma de Barcelona), Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca), Guadalupe Soria Tomás (Universidad Carlos III de Madrid), Natalia Vara Ferrero (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea)

COMITÉ CIENTÍFICO

José Arroyo (University of Warwick), Julia Barella (Universidad de Alcalá), Eduardo Becerra (Universidad Autónoma de Madrid), Zoraida Carandell (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Geneviève Champeau (Université Michel Montaigne, Bordeaux 3), Julio Checa (Universidad Carlos III de Madrid), José F. Colmeiro (University of Auckland), Wilfrido Corral (Investigador y ensayista), Matteo de Beni (Università degli Studi di Verona), José Luis de Diego (Universidad Nacional de la Plata), Fernando de Felipe (Universitat Ramon Llull, Barcelona), Ángeles Encinar (Saint Louis University, Madrid), Pura Fernández (CSIC, Madrid), Antonio Fernández Ferrer (Universidad de Alcalá), José Luis García Barrientos (CSIC, Madrid), Fernando Gómez Redondo (Universidad de Alcalá), Jordi Gracia (Universitat de Barcelona), Roxana G. Herrera Álvarez (Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto), Juan José Lanz (Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea), Ana Merino (University of Iowa), Catherine Orsini-Saillet (Université de Bourgogne), Xavier Pérez (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), José Antonio Pérez Bowie (Universidad de Salamanca), Manuel Pérez Jiménez (Universidad de Alcalá), Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia), Jaume Pont (Universitat de Lleida), Catalina Quesada (Universität Bern), Luis Rebaza Soraluz (King's College, Londres), Susana Reisz (Pontificia Universidad Católica del Perú), David Roas (Universitat Autònoma de Barcelona), Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona), Marie-Soledad Rodríguez (Université Sorbonne, Nouvelle-Paris 3), Ana Rueda (University of Kentucky), Domingo Sánchez-Mesa (Universidad de Granada), Mario Santana (University of Chicago), Sabine Schlickers (Universität Bremen), Mary Vásquez (Davidson College)

CORRECCIÓN

Verónica Enamorado y Álex Marín Canals

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Esther Correa

redaccion@pasavento.com
www.pasavento.com

Universidad de Alcalá
Departamento de Filología, Documentación y Comunicación Audiovisual
Colegio San José de Caracciolos
Trinidad, 5
28801 Alcalá de Henares (Madrid)



SUMARIO

MONOGRÁFICO

EL MONSTRUO POSMODERNO: NUEVAS ESTRATEGIAS DE LA FICCIÓN FANTÁSTICA

Coord. David Roas

Presentación

David Roas 7

Muertos, infectados y poseídos: el zombi en el cine español contemporáneo

Rubén Sánchez Trigos 11

El horror se queda en casa

Francisco de León 35

Vampiros marca Perú

José Güich Rodríguez 47

El monstruo en la obra de José María Merino

Natalie Noyaret 61

El monstruo posmoderno en la narrativa de Rafael Ángel Herra

Amalia Chaverri 75

"La tarde del dinosaurio" de Cristina Peri Rossi, un relato fantástico

Ana Prieto Nadal 95

MISCELÁNEA

El espacio como sujeto de la transgresión fantástica en el relato "Los palafitos" (Ángel Olgoso, 2007) <i>Patricia García García</i>	113
Intermedialidad y circulación de los relatos en <i>Los abrazos rotos</i> de Pedro Almodóvar <i>José Manuel González Álvarez</i>	125
De cronocrímenes y extraterrestres: fantástico y ciencia ficción en Nacho Vigalondo <i>Amanda Ruiz Navarro</i>	135

ENTREVISTA

Cartografías de la H(h)istoria. Entrevista a Ignacio Martínez de Pisón <i>Carmen Valcárcel</i>	153
--	-----

RESEÑAS

Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya: <i>Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010</i> <i>Alexis Grohmann</i>	165
Ignacio Amestoy Eguiguren: <i>Doña Elvira, imagínate Euskadi. La últi- ma cena</i> <i>Guadalupe Soria Tomás</i>	169
Wilfrido H. Corral: <i>Bolaño traducido: nueva literatura mundial</i> <i>Antonio Villarruel</i>	175
NOTA SOBRE LOS AUTORES	179

MONOGRÁFICO

EL MONSTRUO POSMODERNO: NUEVAS ESTRATEGIAS DE LA FICCIÓN FANTÁSTICA

Coord. David Roas

PRESENTACIÓN

DAVID ROAS

Universitat Autònoma de Barcelona

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse a su vez en monstruo. Cuando miras largo tiempo a un abismo, también este mira dentro de ti.

F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*

El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral. Por ello supone siempre una amenaza.

Y no solo porque en él se encarnen de forma metafórica –mítica– nuestros miedos, sino porque nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos. Como afirma Louis Vax en su célebre *Arte y literatura fantásticas* (1960), el monstruo

representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser; nuestros deseos inconfesables y el horror que ellos nos inspiran. El “más allá” de lo fantástico en realidad está muy próximo; y cuando se revela, en los seres civilizados que pretendemos ser, una tendencia inaceptable para la razón, nos horrorizamos como si se tratara de algo tan ajeno a nosotros que lo creemos venido del más allá. Entonces traducimos ese escándalo “moral” en términos que expresan el escándalo “físico”. La razón que distinguía las cosas y subdividía el espacio, cede su lugar a la mentalidad mágica. 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.

La monstruosidad toma dos formas esenciales en la ficción: mediante seres fantásticos, imposibles (vampiros, zombis, fantasmas, etc.), o a través de figuras de origen natural (como ocurre con los *freaks* de Tod Browning, el *serial killer* o los ataques de animales reales aunque extremadamente perversos). En las páginas de este monográfico nos asomaremos a diversas encarnaciones de los primeros.

Como sabemos, lo fantástico nos sitúa dentro de los límites del mundo que conocemos para enseguida quebrantarlo con un fenómeno que por su dimensión imposible altera la manera natural y habitual en que ocurren los hechos en ese espacio cotidiano. Porque el objetivo de lo fantástico es desestabilizar los códigos que hemos trazado para comprender y representar lo real, una transgresión que al mismo tiempo provoca el extrañamiento de la realidad, que deja de ser familiar y se convierte en algo amenazador. El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no solo sirve, como decía, para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Más allá del peligro que suele implicar para la integridad física de los humanos que se topan con él, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad y de nosotros mismos). Y ello se traduce en uno de los efectos fundamentales que definen a lo fantástico: el miedo. ¿Qué otra reacción puede esperarse cuando las convicciones sobre lo real dejan de funcionar?

Pero el monstruo, como afirma Ana Casas en su prólogo a la antología *Las mil caras del monstruo* (2012), “no es un ser estático, sino que evoluciona con el correr de los tiempos, cambia según sea una u otra su localización histórica o geográfica. Aunque concentra miedos atávicos que nos acompañan desde el origen de la humanidad, es extremadamente dúctil y pone de manifiesto hasta qué punto varían los temores dominantes dependiendo de la época y la cultura en la que nos encontremos”.

El monstruo resiste porque nuestros miedos persisten. Pero también porque toda noción de normalidad, de orden, conlleva implícitamente su propia subversión. De este modo, la ficción posmoderna no ha cesado de producir todo tipo de monstruos imposibles y, por ello, inquietantes. Aunque también se están produciendo las obras (*Crepúsculo* es un ejemplo paradigmático) que banalizan y/o domesticar al monstruo, despojándolo de su excepcionalidad, lo que provoca un curioso fenómeno (tras el que se oculta una visión inevitablemente conservadora): dotarlo de esa normalidad supone incorporarlo a la realidad, convertirlo en un posible más del mundo y, con ello, extirparle su original naturaleza imposible, situarlo dentro de la norma. Despojarlo de su monstruosidad.

Así, nuevas formas, motivos y estilos conviven con las figuras clásicas. El monstruo se adapta al universo en el que vive: si bien los miedos básicos del ser humano siguen siempre activos (ante la muerte, lo desconocido, lo imposible), con el paso del tiempo se ha hecho necesario emplear nuevos recursos, técnicas diferentes, más sutiles, para comunicarlos, despertarlos o reactivarlos, y, de esta manera, causar la inquietud del lector. Ello explica que en muchos casos ya no

se juegue obsesivamente con el aspecto físico del monstruo (a diferencia de las encarnaciones clásicas, que exacerbaron su deformidad y fealdad), lo que impide reconocerlo por su exterior, sino que se potencie –por medios diversos– la problematización de su rasgo esencial: la imposibilidad (y lo que ello implica para el receptor).

Otro rasgo destacable es la tendencia cada vez más acusada a darle voz al monstruo y convertirlo en el narrador de su historia. De ese modo, el Otro, mediante su discurso, nos hace cómplices de sus experiencias y de sus sentimientos, un proceso que lo humaniza y, en cierto modo, atenúa su otredad. Aunque ello no implica que el lector asuma la situación planteada en el relato como algo normal, puesto que la presencia (la existencia) de ese ser sigue siendo percibida como imposible, como algo más allá de su concepción de lo real.

Asimismo, lo fantástico posmoderno acude en muchas ocasiones a la ironía y la parodia como formas de dar nueva vida a algunos monstruos que han sido sobreexplotados tanto en la literatura como en el cine. Motivos que tratados a la manera tradicional resultarían desfasados o demasiado vistos (y, por lo tanto, previsibles), son renovados gracias al tratamiento irónico y/o paródico, sin que ello implique la pérdida de su dimensión inquietante. La distancia irónica no atenúa la monstruosidad, sino que la potencia, como puede comprobarse en muchos de los cuentos y microrrelatos del peruano Fernando Iwasaki, o en las películas del director y guionista español Nacho Vigalondo.

* * *

Los artículos que aquí recogemos tienen como objetivo ofrecer al lector una variada muestra de las manifestaciones de lo monstruoso en la ficción fantástica posmoderna de ámbito hispano.

En el primero de los artículos, Rubén Sánchez Trigos se centra en el monstruo posmoderno por excelencia: el zombi. Tras plantear una clarificadora definición (partiendo de sus raíces folclóricas y antropológicas) y ofrecer un detallado recorrido por su historia en la ficción occidental, el autor estudia la presencia y sentidos del zombi en el cine fantástico español contemporáneo, concluyendo con el examen de algunos casos actuales (entre ellos, la aclamada *Rec*).

En el siguiente artículo, Francisco de León también se centra en el monstruo cinematográfico, esta vez combinando el estudio de dos obras que renuevan el tratamiento de dos grandes figuras fantásticas: el vampiro y el zombi. Así, mediante el análisis de *La invención de Cronos* (1993), del director mexicano Guillermo del Toro, y *Juan de los muertos* (2012), del argentino Alejandro Brugués, el autor demuestra cómo estas obras escapan de los caminos trillados, no solo por la ambientación de las historias (el primero lleva el vampiro a la ciudad de México, y el segundo ubica al zombi en Cuba para, mediante una excelente combinación de terror y humor, lanzar una provocadora crítica social y cultural de la vida en la isla), sino por el tono y estilo elegido para construirlas.

El vampiro es también el objeto de análisis del tercer artículo del monográfico, en el que José Güich Rodríguez, tras realizar un breve recorrido histórico por la presencia y peculiaridades del vampiro en la narrativa peruana, se centra

en las obras de tres indiscutibles representantes de la nueva literatura fantástica de dicho país (Iwasaki, Calderón Fajardo y Donayre) para mostrar otras tantas vías de explorar el universo vampírico a partir de una mirada ecléctica e híbrida que fusiona lo culto y lo popular.

A continuación, Natalie Noyaret escoge la obra de uno de los grandes cultivadores españoles de lo fantástico, José María Merino, y revela la importante presencia y variedad de monstruos que pueblan sus cuentos y microrrelatos, centrándose para ello en varios de sus volúmenes de cuentos más destacados: *Cuentos del reino secreto*, *Cuentos del libro de la noche*, *Las puertas de lo posible* y *El libro de las horas contadas*.

Los dos artículos restantes se centran en la obra de dos autores hispanoamericanos: el costarricense Rafael Ángel Herra y la uruguaya afincada en España Cristina Peri Rossi. Así, el objetivo del trabajo de Amalia Chaverri es analizar la obra de Herra como literatura de ruptura en relación con el canon tradicional del género realista dominante en su país. La autora realiza una detallada sistematización del uso de lo monstruoso en sus narraciones y demuestra no solo la importante presencia de dicha figura, sino la variedad de formas y sentidos que toma en los relatos de Herra. El monográfico se cierra con el análisis que Ana Prieto Nadal realiza del relato fantástico "La tarde del dinosaurio", perteneciente al libro de título homónimo que Peri Rossi publicó en 1976. El juego con el animal extinguido y su presencia imposible le sirve a la autora uruguaya para plantear un inquietante juego con la alteridad y la transgresión de lo cotidiano.

A través de estos seis artículos, el lector podrá comprobar la buena salud del monstruo en la narrativa y el cine hispanos. Seis calas en la ficción posmoderna que revelan, además de la variedad de tonos, estilos y sentidos con los que es representado, el decisivo papel que el monstruo juega en la constante renovación que experimenta lo fantástico, siempre a la busca de nuevas estrategias que permitan seguir inquietando al receptor.

MUERTOS, INFECTADOS Y POSEÍDOS: EL ZOMBI
EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid

1. INTRODUCCIÓN

El arquetipo del zombi experimenta en la cultura popular española actual un auge en forma de libros, películas y cómics impensable hace diez años. En el caso del cine, la presente popularidad se ha materializado hasta el momento en películas, aparentemente al menos, de muy distinta naturaleza: desde comedias –*Una de zombis* (Miguel Ángel Lamata, 2003); *Sexykiller* (Miguel Martí, 2008)– a relatos poscapocalípticos –*La hora fría* (Elio Quiroga, 2006)–, pasando por películas de animación –*Papá, soy una zombi* (Ricardo Ramón y Joan Espinach, 2011)–, hasta recalar en una serie de fulgurante éxito internacional como la iniciada por *Rec* (Jaume Balagueró y Paco Plaza, 2007). Estos títulos parecen tener su origen en dos fenómenos: por un lado, la emergencia que el zombi ha experimentado también en el mercado internacional de la última década, de la que el caso español no parece sino una ramificación más; y, por otro, la existencia de una nueva generación de cineastas españoles interesados (y con frecuencia especializados) en el género de terror y el fantástico, como Paco Plaza, Jaume Balagueró, Guillem Morales o Nacho Vigalondo. En lo que respecta al ámbito académico, estas dos cuestiones (el zombi y el nuevo cine de género producido en España) viven también un auge relativamente reciente entre autores y estudiosos, acorde con su presencia en la cultura popular del siglo xxi.

En su introducción al volumen *Contemporary Spanish Cinema and Genre*, Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega llaman la atención sobre la creciente revitalización que el cine de género español ha experimentado como objeto de estudio en la última década; revitalización que, según sus autores, vendría de la mano de “una nueva generación de estudiosos” (2008: 2) que han revisado las historias establecidas, cuestionando el enfoque autoral que ha dominado el estudio de esta cinematografía durante mucho tiempo, e implementado los estudios culturales, es decir, la relación entre cultura y consumo, como un enfoque pertinente con el que acercarse a ella. Así, Núria Triana-Toribio, Barry Jordan, Rikki Morgan-Tamosunas, Steven Marsh, Jo Labanyi, Andrew Willis, Antonio Lázaro-Reboll, Antonio Santamaria o Peter Buse (2008: 2)¹, entre otros, han redefinido el cine de género español como un complejo espacio de representación en el que entran en juego muy distintas tensiones locales, regionales, nacionales, supranacionales y mundiales (2008: 15). De ahí que un autor como Lázaro-Reboll reivindique el concepto de transnacionalidad, al que aludiremos más adelante, para entender muchas de estas películas, cuyo sistema de producción y distribución en el extranjero propicia el empleo de códigos y convenciones reconocibles por el aficionado de medio mundo (2008).

En cuanto al zombi, su estudio se ha visto enriquecido notablemente desde que Wood (1986) y Dendle (2001) publicaran los primeros textos fundacionales sobre el personaje en el cine. Así pues, en los últimos años la aparición de nuevos estudios colectivos como *Zombie Culture o Generation Zombie* ha revelado que la presencia del zombi en la cultura popular occidental contemporánea es un fenómeno mucho más complejo de lo que Wood (y quienes le siguieron) plantearon en un principio. Estos estudios no solo redefinen al zombi como una poderosa metáfora multidisciplinar susceptible de aplicarse a ámbitos tan dispares como la filosofía, la sociología o la informática (donde se han acuñado expresiones tan significativas para la vida moderna como “ordenador zombi”), sino que han cubierto importantes lagunas bibliográficas en cuanto a su presencia en la cultura popular del siglo pasado. Lo que estas publicaciones parecen sugerir es que el zombi hoy ya no puede entenderse solamente desde su historia en el cine, sino que su imaginario se encuentra profundamente integrado por su presencia en el videojuego, la literatura, el cómic o incluso la publicidad. El zombi contemporáneo, entonces, constituye algo más que un arquetipo normalmente asociado a uno o varios géneros (el terror, lo fantástico, la ciencia ficción), y se erige casi en una estrategia desde la que entender el mundo.

Mi propósito en este artículo no es sino el de ofrecer algunas pautas para la comprensión de esta figura en el cine español actual, identificando aquellas tendencias más o menos dominantes que se alternan en la representación del zombi en nuestro cine a fin de proporcionar un mapa lo suficientemente rico como para abrir nuevas alternativas de investigación. Al mismo tiempo, me gustaría sugerir la existencia de un vínculo temático entre las películas con zombis

¹ Sin olvidar aportaciones intermedias tan importantes como las que se recogen en Aguilar (ed.) (1999) y Aguilar (ed.) (2005).

rodadas por Paul Naschy o Amando de Ossorio en los años del tardofranquismo, esto es, en el auge del denominado cine fanta-terrorífico español, y el subgénero hoy, un vínculo que, consideraciones autorales al margen, podría revelar una especificidad cultural en común entre los cineastas de entonces y los de ahora.

2. EL ZOMBI COMO CONCEPTO DE PARTIDA. LA CUESTIÓN DEFINITORIA

Como ha sugerido Bishop –con probabilidad el autor que más exhaustivamente ha investigado los orígenes folclóricos del zombi como producto cultural en Occidente–, el zombi tiene un claro origen antropológico en la cultura de Haití (2010: 196-205), no solo como monstruo, sino también como el concepto multidisciplinar al que acabo de referirme (Fernández González 2011). A raíz de la “ocupación” que el ejército de Estados Unidos lleva a cabo en esta isla, la cultura occidental descubre el mito del muerto viviente haitiano, generando primero una breve pero intensa oleada de literatura de ficción y no ficción, y recalando por fin en el cine con *La legión de los hombres sin alma* (*White Zombie*, Víctor Halperin, 1932). De hecho, cuando Dendle publica *The Zombie Movie Encyclopedia* en 2001, el más completo estudio del personaje en el cine hasta ese momento y en cierta medida el precursor de cuantos textos han venido después, ya revela la que es una de las características más importantes para el estudio del personaje: se trata del primer monstruo “que pasa directamente del folclore a la pantalla, sin tener una tradición literaria establecida”. O por decirlo en sus palabras: es el primer monstruo de la Historia puramente cinematográfico (2001: 3).

Sin embargo, admitiendo que el zombi de las primeras películas y cuentos se encuentra indisociablemente unido al imaginario colonial de principios de siglo, el muerto viviente haitiano no surge de la nada (de la misma forma que el vudú, la religión en que se inscribe, es una mezcla sincrética de ritos africanos y catolicismo). Por un lado, los estudios etnográficos realizados en los años noventa han situado los orígenes del concepto (incluyendo ciertos vocablos de los que deriva su nombre) en centro-África, en las múltiples leyendas y supersticiones sobre brujos que devuelven la vida a los muertos y los esclavizan (Ackermann y Gauthier 1991); por otro, la idea de un muerto que resucita precede al colonialismo estadounidense y a la cultura haitiana y es, podría decirse, patrimonio de todas las civilizaciones (Koven 2008). Esto, el carácter universal de su naturaleza, podría explicar, en parte, la relativa facilidad con que el zombi ha sido capitalizado por la cultura popular de casi todo el mundo a lo largo del siglo xx, incluyendo la española.

Ahora bien, a pesar de su popularidad, existe aún una cierta confusión a la hora de determinar qué es exactamente un zombi; confusión que proviene, por una parte, de las múltiples formas que el personaje ha adoptado a lo largo de su evolución en el cine y la literatura, y, por la otra, de la inmensa popularidad que las perspectivas más posmodernas, esto es, el zombi tal y como Romero lo reformula a partir de 1968, han acaparado en las últimas cuatro décadas. Popularidad que ha eclipsado, en cierta forma, las anteriores encarnaciones del arquetipo. Yo sostengo que una definición válida del zombi debe partir de las mismas raí-

ces folclóricas y antropológicas del mito, ya que lo que para el pueblo haitiano constituye la razón de ser del monstruo sigue siendo, como veremos enseguida, la esencia misma del personaje desde su debut en el cine hasta el día de hoy. Así, en los ritos vudú que forman parte del folclore haitiano, se considera que el ser humano está constituido por dos almas: el Gros Bon Ange o “gran ángel bueno”, que aparece como una fuerza de la vida y se corresponde aproximadamente con el alma cristiana, y el Ti Bon Ange, o “pequeño ángel bueno”, que se percibe como un alma guardiana parecida al espíritu occidental (Ackerman y Gauthier 1991: 5). Esto significa, a grandes rasgos, que una de las dos almas simboliza lo que Ackermann y Gauthier definen como “la esencia de la personalidad humana” (1991: 473), y que esta alma o esencia puede ser sustraída por un brujo mediante determinados rituales. Es en este matiz (un alma en particular que dota de personalidad a su portador) donde radicaría la verdadera razón de ser del zombi vudú, puesto que, al resucitar, la persona lo haría desprovista de ella. Es decir, lo haría despojado de aquello que lo convierte en el ser humano que es. Dicho de otra forma: puede afirmarse que no es tanto la ausencia de alma en sí misma, como la ausencia de esa alma en concreto, que específicamente define al individuo, lo que posibilita que alguien pueda ser transformado en un zombi desde un punto de vista antropológico.

Como he sugerido, el zombi ha sido asimilado por Occidente, evolucionando a lo largo de las décadas, tanto física como conceptualmente, y adoptando una amplia variedad de formas en el cine, la literatura, los cómics, la televisión o los videojuegos, pero la idea de un individuo despojado de aquello que le hace ser quien es se ha mantenido intacta. En palabras de Kevin Boon: “lo que está ausente de los zombis como remodelados durante el siglo xx por la cultura occidental es su yo esencial –el alma humana, aquellas cualidades que hacen única a una persona entre otras–, la misma fuente del privilegio humano” (2007: 36). Es en la definición de aquello que específicamente está ausente del zombi (un alma, un espíritu, alguna forma de esencia vital) donde los teóricos que se han aproximado al personaje en los últimos diez años no parecen ponerse de acuerdo, puesto que se trata, como vemos, de una cuestión altamente resbaladiza, que puede ser focalizada desde campos tan dispares como la filosofía, la antropología o la sociología. Mi propuesta definitoria de lo que vamos a considerar un zombi es, por lo tanto, puramente narrativa y pretende ser simplemente un punto de partida para disquisiciones más exhaustivas: el zombi es, en esencia, 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. Este es, podría decirse, el vínculo intangible que une a las víctimas supuestamente zombificadas por el vudú de títulos como *La legión de los hombres sin alma* o *Yo anduve con un zombie* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1944) con los cadáveres antropófagos del cine de George A. Romero o con los seres humanos infectados por un virus de laboratorio de *Rabia* (*Rabid*, David Cronenberg, 1977) o de *28 días después* (*28 Days Later*, Danny Boyle, 2002) y su secuela. Así, mientras los primeros son controlados por una figura ajena a ellos (influencia exterior), los segundos

tienen como único propósito la búsqueda y el consumo de carne fresca (interior), y los últimos obedecen a un instinto que les impulsa a atacar y contagiar a otros seres humanos (interior), todos ellos han sido previamente despojados de sus funciones mentales básicas, quedando a merced de fuerzas que no pueden controlar (porque ni siquiera son del todo conscientes de ellas) pero que, en cualquier caso, dominan sus funciones físicas. No todos los muertos vivientes pueden considerarse zombis, por lo tanto, ni todos los zombis son muertos vivientes.

3. PANORÁMICA DEL SUBGÉNERO ZOMBI

Boluk y Lenz (2008: 3) dividen la historia del subgénero en tres etapas capitales, división que, si bien me parece un tanto reduccionista, puede ser útil para obtener una panorámica general de la evolución del arquetipo en la cultura popular occidental de los siglos xx y xxi. Nótese que dicha división toma como referencia la presencia del personaje en el cine, sugiriendo de esta manera la hegemonía de este medio. Así pues, ellos contemplan una primera etapa, digamos clásica, concentrada en el zombi vudú haitiano, que abarcaría desde las películas inaugurales de los años treinta hasta la decisiva revolución operada por Romero en *La noche de los muertos vivientes* (1968). Es cierto, a priori, que durante las décadas treinta y cuarenta, el imaginario colonial afro-caribeño copa la mayor parte del cine zombi producido en este periodo –con relativas excepciones como *La rebelión de los zombies* (*Revolt of the Zombies*, Victor Halperin, 1936), que se sitúa en Camboya–: sin embargo, esta es una tendencia que declina rápidamente en los años cincuenta, cuando el personaje pasa a adaptarse a la eclosión que la ciencia ficción cinematográfica experimenta en esta década. En cualquier caso, el aspecto más relevante de esta etapa radica, casi con toda probabilidad, en la figura del amo y creador de los zombis, auténtico villano de estas películas. Formalmente, encontramos en esta dialéctica amo/esclavos un paradigma narrativo de extremo potencial: cuando en la década de los años treinta, Haití y sus misterios constituían un mundo nuevo por parte de Occidente, las películas de zombis concentraron su atención en la figura del hechicero vudú; cuando en la década de los cuarenta la sombra del nazismo avanzaba por Europa, dicha figura se transmutó fácilmente en un médico nazi que empleaba a los zombis para sus propósitos de conquista –*La venganza de los zombies* (*Revenge of the Zombies*, Steve Sekely, 1943)–; y cuando en la década de los cincuenta la paranoia de la bomba atómica o el fenómeno Ovni estaban en boga, la misma figura pasó a ser bien un científico que hacía un mal uso de esta nueva forma de energía –*Cadáveres atómicos* (*Creature with the Atom Brain*, Edward L. Cahn, 1955)–, bien una invasión alienígena que “colonizaba” las mentes de los hombres –*Invasores invisibles* (*Invisible Invaders*, 1959). Es decir, existe una clara dependencia del monstruo con respecto a su creador y/o amo que recorre la primera etapa del subgénero y que de alguna manera remite a esos temores coloniales propios de una población permanentemente en represión como es la haitiana (Hurst 1938). De ahí lo que Dendle denomina un proceso de “imperialismo psíquico”, concepto al que volveremos más adelante (2007: 48).

La segunda de las etapas propuestas por Boluk y Lenz contemplaría el zombi moderno tal y como Romero lo reformula a finales de los años sesenta en su influyente ópera prima. Bishop (2010: 94) cifra en cuatro las innovaciones introducidas por este modelo: 1) los zombis prescinden de su conexión con la magia vudú; 2) superan en número a los protagonistas humanos; 3) comen carne humana; y 4) su condición es contagiosa. Me gustaría, sin embargo, añadir un aspecto más a los propuestos por Bishop. Se trataría de la definitiva disociación del personaje con respecto a la figura del amo (Dendle 2001: 6), convención que se ha mantenido intacta hasta hoy con muy pocas excepciones, muchas de ellas, como veremos, concentradas en el cine español. A partir de 1968, pues, el zombi deviene en una criatura “aparentemente” autónoma, cuyo implacable sistema de contagio lo convierte en un monstruo peligroso e impuro por medio de lo que Carroll denomina una estrategia de masificación, es decir, por medio de la multiplicación de los monstruos (2005: 117). Sin embargo, la autonomía de este “nuevo” zombi no deja de ser engañosa: si el zombi pre-Romero estaba manifiestamente controlado por la figura de un amo, el zombi que surge de este nuevo paradigma se encuentra también bajo la influencia de otra clase de fuerza, intangible pero no por ello menos importante. La Posmodernidad, que para muchos teóricos arranca en el cine de terror con *La noche de los muertos vivientes* (*Night of the Living Dead*, George A. Romero, 1968) (Pinedo 1996: 20), ha relativizado la importancia de identificar dicha influencia: si en *La noche...* se habla vagamente de un satélite espacial como origen probable de la resurrección de los muertos, en el cine de zombis que se va a producir a partir de entonces no parece necesario apuntar causa alguna; de esta forma, qué es exactamente lo que impulsa a un zombi a moverse y a atacar a otros seres humanos (¿el hambre?, ¿la ansiedad?, ¿algún tipo de resentimiento *post-mortem*?) es algo que permanece más o menos abierto en las películas, lo que diferencia radicalmente a este nuevo monstruo de casi toda la narrativa de zombis producida antes de 1968. Así pues, el zombi post-Romero, que ha copado las pantallas desde entonces hasta hoy, ejemplariza ese miedo a la igualdad del que habla Fernández Gonzalo: “no es el miedo al otro [...] es el miedo a la semejanza, miedo a que todos seamos infectados, mordidos, por ese tamiz de la igualdad que nos equipare a todos” (2011: 28-29). En este sentido, el personaje se ha erigido en el monstruo anónimo por excelencia de nuestros tiempos, la encarnación más poderosa de algunos de los miedos y cuestiones más netamente posmodernas que nos ha legado la cultura popular: la identidad, la individualidad, el nihilismo como actitud ante la vida, la relación con nuestro cuerpo.

La tercera y última etapa, en la que nos encontraríamos actualmente, describe al zombi como un ser humano patológicamente infectado, y sería definitivamente popularizada por el éxito de *28 días después* y por la adaptación cinematográfica del videojuego *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002). A grandes rasgos, el zombi contemporáneo mantiene las convenciones genéricas del zombi post-Romero de la etapa anterior, de la que es claramente deudor y continuador, pero asienta, por un lado, la idea del personaje como un individuo enfermo antes que como un muerto resucitado por causas ambiguas, y, por otro,

vincula al zombi con los terrores bio-químicos del mundo occidental post-11-S (Lauro 2011). De este modo, si el zombi de la etapa anterior prescindía, en general, de las explicaciones acerca del origen de la pandemia, el de esta etapa o bien sigue incidiendo en este vacío (caso de la serie de televisión *The Walking Dead*), o bien (lo que es más frecuente) atribuye a la ciencia la responsabilidad del Apocalipsis en la Tierra (*Resident Evil*). Formalmente, este zombi ya no deambula con aspecto lánguido por las ciudades vacías en busca de alimento, sino que se ha transmutado en un ser furioso y salvaje, cada vez más cerca de ese hombre animalizado propuesto por Heidegger (Martínez Lucena 2012: 103). No es, por lo tanto, la homogeneidad (no es la nivelación de la individualidad) lo que nos asusta más, “en su lugar es la falta de control, de dignidad, de dirección” (Dendle 2007: 54). El zombi contemporáneo, en definitiva, representa “un sinsentido, la búsqueda sin trabas de la ansiedad física inmediata, el miedo a la fuerza bruta” (2007: 54). Es el signo de una sociedad más ociosa, “carente del más amplio propósito espiritual o común, abandonada al poder sin control de sus impulsos y a sus deseos de consumo” (2007: 54).

Podríamos concluir esta panorámica del subgénero zombi, pues, afirmando que la historia del personaje en la cultura occidental no es sino la historia de una ausencia: el zombi ha pasado de ejemplarizar la ausencia de alma en sus primeras películas y relatos a hacer lo propio con la ausencia de individualidad en su etapa post-Romero, para terminar, hoy, encarnando la ausencia más absoluta de control con respecto a sus impulsos por parte del hombre contemporáneo.

4. TRADICIÓN DEL ZOMBI EN EL CINE ESPAÑOL

Antes de que una nueva generación de cineastas españoles, surgida a finales de los años noventa y principios del siglo XXI, acometiera su particular revisión del arquetipo, el zombi ya gozaba de una breve aunque productiva tradición en la cinematografía española. Dicha tradición se concentra, sobre todo, en la eclosión de películas de terror (el a menudo despectivamente denominado cine fanta-terrorífico) que tiene lugar entre 1968 y 1976 (Aguilar 1999: 23-41). Sin embargo, sostengo que el debut del zombi en nuestro cine se produce una década antes, a través del personaje de Morpho, en la película de Jesús Franco *Gritos en la noche* (1961). Resulta significativo, y hasta cierto punto premonitorio del tratamiento que el personaje va a obtener en nuestra cinematografía, que el primer zombi del cine español no sea sino un criado más o menos deforme al servicio del verdadero villano de la película, el doctor Orloff, reputado científico obsesionado por recomponer la piel de su hija, desfigurada en un accidente. Glenn Ward (2011: 30) califica a Morpho como un híbrido entre *Drácula* (Terence Fisher, 1958) y el Igor de *El doctor Frankenstein* (*Frankenstein*, James Whale, 1932), mientras que en la relación de dominación que este mantiene con Orloff encuentra ecos de la que el doctor Caligari mantuviera con el sonámbulo Cesare en el clásico expresionista *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Como el mismo Ward señala, la “expropiación” de ideas e iconos de películas exitosas por parte de productoras modestas, disfrazando

sus influencias para evitar infracciones en materia de derechos de autor (Altman 1999, en Ward 2011: 30), supone una práctica habitual en el cine *exploitation*, del que la obra de Franco constituye un personal ejemplo; es, por lo tanto, desde esta política de “préstamos” y de citas intertextuales desde donde debe valorarse la mayor parte del cine de zombis que va a producir el cine nacional la década siguiente. Mi sugerencia es que, con su adscripción al modelo zombi-esclavo de las películas clásicas del subgénero, Morpho supone un claro precedente del modo en que la cinematografía española se va a aproximar al personaje².

Con frecuencia, se ha abordado el estudio del cine de terror y fantástico producido en España desde finales de los años sesenta hasta la segunda mitad de la década siguiente (periodo en el que se concentra la mayor eclosión de títulos de género en su historia³) como un bloque homogéneo de películas susceptibles de interpretarse bajo los mismos parámetros: presupuestos exigüos, distribución internacional, descuido formal, uso y abuso de sexo y violencia. Este enfoque resulta, sin embargo, demasiado reduccionista para nuestros propósitos. En primer lugar, debe valorarse el retraso con que los cineastas españoles abordan el género de un modo digamos continuado: aunque antes de la década de 1960 existen títulos que se apartan de la tradición realista, y que lindan con el género fantástico o el maravilloso –*La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943); *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950)–, hasta el estreno y éxito de *La marca del hombre lobo* (Enrique López Eguiluz, 1968) el cine español no se suma al denominado Euro-horror, que domina por esos años gran parte de las pantallas internacionales. Esta adscripción se produce específicamente como consecuencia de la crisis de crédito suscitada, entre otros factores, por el caso Matesa, que deja maltrecho el sistema de financiación cinematográfica y aboca a los productores a facturar un “cine con absoluta voluntad cosmopolita” para poder sobrevivir (Aguilar 1999: 24). Un cine que, de puertas adentro, obedecía los dictados de la censura y respetaba “la reticencia mental del español medio”, al mismo tiempo que, de cara al exterior, competía modestamente con los éxitos mundiales del género, entonces mayoritariamente ingleses e italianos. De ahí el empleo de arquetipos universales, como Frankenstein o el hombre lobo, la localización de la acción en escenarios exóticos fuera de la geografía española o la presencia de intérpretes extranjeros (Aguilar 1999: 24).

Asumimos, entonces, que el ingreso de España en el género como industria potencialmente competitiva se produce relativamente tarde (con más de una década de retraso con respecto a Italia o Francia) y sin un bagaje cinematográfico y literario lo suficientemente importante que lo respalde. Por Euro-horror se conoce la eclosión de películas de género que experimenta la Europa continental entre 1950 y 1980 (Tombs y Tohill 1994, Schneider 2003) y que supone, a grandes rasgos, una respuesta a la vertiente *mainstream* (hollywoodiense, para más señas)

² Aparecen personajes con el nombre de Morpho y con características similares a este en las películas de Jesús Franco *Las vampiras* (1970), *Drácula contra Frankenstein* (1971) y *El siniestro Doctor Orloff* (1984).

³ Entre 1968 y 1978, el saldo es de doscientas tres películas que pueden encuadrarse en el género de terror, siendo 1973 el año donde se concentra la mayor producción (Schlegel 2011: 4).

que había dominado el mercado hasta ese momento. Estas películas, que surgen en un contexto de posguerra, esto es, en un intento por reconstruir la industria cinematográfica mediante productos rápidos, baratos y de probada rentabilidad (Heffernan 2004: 136), son reconocidas colectivamente por su asalto a los modelos narrativos tradicionales, su deconstrucción de las normativas que rigen el género y la identidad sexual y racial de los personajes, y su énfasis en el espectáculo y los excesos visuales (Olney 2003). Cualquier tentativa de estudiar al zombi en la cinematografía española durante este periodo, pues, debería atender a las características de esta tendencia tanto como a las convenciones de la narrativa zombi antes descritas.

Como he sugerido anteriormente, el zombi en el cine español durante la década de 1970 mantiene su singularidad con respecto a otras cinematografías en, al menos, dos aspectos fundamentales: la presencia del zombi-esclavo como tendencia dominante, aunque no exclusiva, y la cuestión religiosa como fuerza impulsora en la figura del amo y creador de los monstruos (Sánchez Trigos 2009). Solo *No profanar el sueño de los muertos* (1974), co-producción italiana dirigida por Jorge Grau, y, en ciertos aspectos, la tetralogía de los caballeros templarios dirigida por Amando de Ossorio (1971-75), se atreven a asumir las innovaciones propuestas por Romero en mayor o menor medida (Russell 2005: 81-90). El resto de la producción se concentra, a grandes rasgos, en el modelo zombi-esclavo de la etapa clásica del subgénero, aunque aplicando los protocolos de representación propios del cine *exploitation* y del Euro-horror; es decir, supeditando los excesos visuales y de concepto a la lógica narrativa, véase el empleo del gore y de un erotismo más o menos soterrado según la versión. Podría afirmarse, entonces, que cuando el cine español decide aproximarse al personaje por primera vez en su historia, vuelve sus ojos a la tradición cinematográfica del mismo, antes que a las innovaciones que en estos instantes estaban teniendo lugar en el cine estadounidense, con las excepciones que acabo de señalar. Así pues, tanto *El espanto surge de la tumba* (Carlos Aured, 1972) como *La rebelión de las muertas* (León Klimovsky, 1972) y *La orgía de los muertos* (José Luis Merino, 1973) comparten, como vínculo en común, la existencia de una figura de poder, un amo, que no solo “crea” a los zombis, sino que los mantiene bajo su control y los emplea contra los protagonistas.

De acuerdo con Dendle, tanto si los zombis son creados por un hechicero vudú como por un científico, la zombificación no representa sino una forma de “imperialismo psíquico” (2007: 48): la reducción de una persona a su mera utilidad como mano de obra básica, desplazando su capacidad para experimentar la vida y para apasionarse, así como su autonomía, en favor de los beneficios de explotación de otra persona. En este sentido, el zombi ha servido como refuerzo de la complacencia en el *status quo* a lo largo de toda su historia como arquetipo (Dendle 2007: 48). En el caso del cine español, esa complacencia para con las clases de poder parece tener, con frecuencia, un carácter vaga o directamente religioso, aunque no necesariamente católico, y en general proviene del pasado. El Alaric de Marnac de *El espanto surge de la tumba* es, por un lado, un brujo servidor del Diablo y, por otro, surge desde un pasado medieval y feudal para “contaminar” el presente; el Krishna de *La rebelión de las muertas* sirve a los

dioses vudú e indios, y utiliza su conocimiento atávico para controlar los cuerpos y las mentes de los ciudadanos del siglo xx; mientras que el científico de *La orgía de los muertos* es, por la propia ambientación anacrónica de la película, un *mad-doctor* deudor de los que Peter Cushing interpretara para la Hammer en la serie de Frankenstein, es decir, un representante de la vieja aristocracia antes que un científico moderno. Dicho con otras palabras: si el zombi constituye, como hemos aceptado, un individuo despojado de sus procesos mentales conscientes, cuyas funciones físicas se encuentran “controladas” por algún tipo de fuerza o figura, la tendencia del zombi español en este periodo es la de vincular dicha fuerza o figura bien con algún tipo de culto religioso, bien con algún tipo de influencia ancestral. Por supuesto, existe alguna excepción: el *mad-doctor* de *El pantano de los cuervos* (Manuel Caño, 1974), por ejemplo, se aleja de esta tendencia al encarnar a un científico contemporáneo obsesionado por transgredir la frontera entre la vida y la muerte mediante técnicas modernas.

Esta constante es especialmente constatable en la serie de los templarios zombis dirigida por Amando de Ossorio, compuesta por *La noche del terror ciego* (1971), *El ataque de los muertos sin ojos* (1972), *El buque maldito* (1973) y *La noche de las gaviotas* (1975). Aquí, aunque no existe ninguna figura que controle a los muertos, se sugiere que es la influencia de la misma religión que los templarios profesaban en vida la que lleva a estos a perseguir y castigar a las personas de la época en la que han “despertado”. Esto, por un lado, ha suscitado lecturas sociológicas que identifican a los templarios ciegos con las fuerzas represoras del régimen franquista, o lo que es lo mismo: “el levantamiento de la vieja España en contra de una generación permisiva” (Burrell 2005: 10); sin embargo, como señala Phil Smith (2012) en su análisis de la tetralogía, los templarios no parecen complacerse con el castigo que proporcionan a sus víctimas, sino que ellos mismos son también víctimas de un pasado al que, por un pacto con el Diablo, permanecen atados. Véanse, por ejemplo, las secuencias a cámara lenta en la que los zombis aparecen cabalgando, realizadas, en palabras del propio Ossorio, para sugerir que “han dominado el tiempo, logrando la inmortalidad, pero se han perdido en la dimensión espacio” (Olano y Crespo 2002: 357). Su poder, en este sentido, reside entre las ruinas de los monasterios y castillos que habitaron, es decir, en el pasado, y su misma representación (con los hábitos ajados y polvorientos, las manos esqueléticas, los caballos famélicos, las armas anacrónicas) reafirma el ataque contra la modernidad, contra el progreso, que constituye su propia existencia (Smith 2012). Quizás esta lectura sea particularmente evidente en la última película de la serie, *La noche de las gaviotas*, donde las mujeres mayores de un pueblo costero entregan a los templarios los cuerpos de las más jóvenes en sacrificio, mientras que estos, a su vez, adoran a un ídolo de trazas *lovecraftianas* cuya edad se sugiere anterior al hombre. Resultan visualmente reveladoras las escenas en las que la procesión de lugareñas recorre la playa llevando a sus víctimas en alto, ataviadas con una indumentaria negra que recuerda al luto de la España rural; escenificando, en fin, la confrontación entre las viejas costumbres religiosas y el progreso representado por la población más joven, a la que diezman sistemáticamente, impidiendo así el relevo generacional.

El caso de *No profanar el sueño de los muertos* opera justamente en el sentido contrario. Para empezar, ofrece pocas dudas respecto a su adscripción al paradigma de zombi post-Romero que se instaura desde finales de los años sesenta. El mismo Jorge Grau ha reiterado, en no pocas entrevistas, que recibió el encargo de los productores italianos de realizar un *exploit* de *La noche de los muertos vivientes* con el añadido del color (Herranz 2002), y es precisamente en este último aspecto donde su trabajo, probablemente, supone una verdadera innovación en la evolución del subgénero: realizada cuatro años antes que *Zombi* (1978), la película de Grau emplea todo el potencial de la paleta cromática para prefigurar la apariencia de cómic puramente *splatter* del futuro título de Romero (Russell 2005: 81). Sin embargo, donde *No profanar...* marca la diferencia con respecto al cine de zombis español de este mismo periodo es en el discurso profundamente nihilista que subyace bajo sus imágenes, particularmente en el conflicto generacional y de poder que parecen ejemplificar el sargento McCormick y el joven *hippie* protagonista de la cinta, George. Durante gran parte del metraje, la atención de la trama se reparte entre los ataques (gráficos y explícitos) de los muertos vivientes a la población de Mánchester y los esfuerzos de George por convencer a McCormick de la amenaza que está teniendo lugar. Como Russell advierte, el mundo que retrata Grau, un Mánchester mortecino de colores apagados, en el que los coches y las personas se mueven lentamente, parece lastrado por la falta de energía y la inmovilidad, condenado a desaparecer mucho antes de que los muertos se levanten de sus tumbas (2005: 82). Únicamente George parece mostrar algo de pasión a la hora de enfrentar la pandemia; pasión que se ve refrenada por la “estrechez de miras y el conservadurismo reaccionario de las fuerzas de la ley” encarnadas por el sargento McCormick (Russell 2005: 82). “Vosotros sois todos iguales: pelo largo, ropas afeminadas, drogas, sexo... preparados para todo... y odiáis a las fuerzas de seguridad”, llega a espetarle a George en un escena. Grau, como Romero, parece instaurado en la creencia de que el sistema está podrido y de que ni siquiera el futuro encarnado por los jóvenes, los únicos con voluntad por cambiarlo, tiene alguna posibilidad de esperanza. Para corroborarlo, el irónico final muestra a George, transformado en un muerto viviente, atacando a McCormick, en una escena que, por primera vez en el cine español de zombis, invita al espectador a simpatizar con el monstruo y no con los protagonistas humanos; invita a congratularse con el castigo que el viejo orden reaccionario recibe.

Aunque pueden encontrarse ejemplos aislados y claramente marginales entre tanto⁴ –*Más allá del terror* (Tomás Aznar, 1981); *La tumba de los muertos vivientes* (Jesús Franco, 1981)–, el zombi va a estar prácticamente ausente de la cinematografía española desde mediados de la década de 1970 hasta los años 2000. Será entonces, con la emergencia de la nueva generación de cineastas a la que me he referido y, muy especialmente, con el éxito nacional e internacional

⁴ No incluyo aquí, por no cumplir con la definición de zombi propuesta en este artículo, *¿Quién puede matar a un niño?* (Narciso Ibáñez Serrador, 1976) y *Último deseo* (León Klimovsky, 1976), dos películas que, aunque no presentan zombis en un sentido estricto, reproducen en muchos aspectos el modelo narrativo del subgénero tal y como Romero lo instaura en su primera película.

de la serie *Rec* (2007-), cuando el personaje vuelva a interesar a los productores españoles, en un contexto socio-cultural muy distinto al del tardofranquismo, pero manteniendo, como veremos enseguida, algunas de las constantes que acabamos de describir.

5. "RESURGIR" DEL ZOMBI EN EL CINE ESPAÑOL

Si durante la etapa de gobierno socialista (1982-1996), esto es, mientras se mantuvo vigente la popularmente conocida como Ley Miró, el cine fantástico y de terror español estuvo mayoritariamente escindido entre dos modelos dominantes –en palabras de Carlos Aguilar: la "dignificación" vía película intelectual y el subproducto de bajo presupuesto directo al vídeo (2005: 12-13)–, la década de los noventa comporta un relevo generacional que facilita el debut de nombres claves como Álex de la Iglesia o Alejandro Amenábar, y, un poco más adelante, Jaume Balagueró, Paco Plaza o Juan Antonio Bayona. Cineastas jóvenes atraídos por el género de un modo o de otro, bendecidos (por lo general) con el favor del público y la crítica, y por el reconocimiento internacional. Prueba del interés de la cinematografía española de este periodo por lo fantástico es la fundación de la Fantastic Factory en 2001 por parte de Filmax, productora especializada en el género que, si bien atraviesa por varias etapas, mantiene hasta su desaparición (en la segunda mitad de la década de 2000) una férrea voluntad por facturar productos de carácter transnacional con breves destellos locales (Willis 2008). Precisamente, Antonio Lázaro-Reboll reivindica la transnacionalidad del nuevo cine de terror español como un rasgo capital de su razón de ser, así como un protocolo de lectura válido a la hora de abordar la obra de cineastas como Balagueró, Amenábar o Guillermo del Toro, cuyos códigos mantienen habitualmente un ojo puesto en el mercado nacional y otro en el extranjero (2008). Transnacionalidad que situaría a esta nueva generación de cineastas en un terreno privilegiado y ambiguo a la vez: en el punto de mira de la crítica y el aficionado internacional, por un lado, y en la tensión permanente entre la deuda con su propia tradición (no solo cinematográfica, también cultural) y una compleja relación/dependencia con el mercado foráneo, por otro.

El panorama socio-económico de los últimos quince años parece, por lo tanto, un escenario propicio para acoger un nuevo ciclo de zombis en el cine español. Resulta representativo de hasta qué punto ha cambiado la relación de esta cinematografía con el género el hecho de que, a diferencia de lo ocurrido en los años setenta, los nuevos cineastas españoles se mantengan, por lo general, al margen de los arquetipos clásicos. De hecho, solo el zombi y el fantasma –*Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001); *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2002)– constituyen una excepción a este respecto. No en vano, el auge de esta nueva generación de directores coincide en el tiempo, como ya he señalado, con el resurgir del personaje en el nuevo siglo. Para Martin Rogers, la actual oleada zombi (que Boluk y Lenz identifican, recordemos, con la tercera generación del personaje) puede leerse desde el concepto de lo post-humano, tal y como lo entiende Grahams (2011). Lo post-humano se da cuando los seres humanos están

en peligro de convertirse en obsoletos o extintos, en favor de especies biológicas sobrehumanas o creaciones mecánicas que reproducen formas de vida artificiales (Rogers 2008: 120-121). De esta forma, el elemento humano se convierte en una "variable de trastorno", un error que debe ajustarse a través de la eliminación (Rogers 2008: 129). Véase, por ejemplo, que en la mayoría de la narrativa zombi posmoderna los supervivientes deben abandonar las ciudades, como si hubieran sido "expulsados" de ellas, y aceptar la hegemonía urbana de los infectados, representantes ahora de un nuevo orden. De acuerdo con Rogers, dicha eliminación se operaría sobre todo a través de lo abyecto, según la canónica definición de Kristeva. Si lo abyecto es "lo que no respeta fronteras, posiciones, reglas... lo que perturba la identidad, el sistema, el orden" (Kristeva en Rogers 2008: 128), este se manifiesta en el zombi post-humano a través de la deconstrucción física del individuo. Ya no es el cadáver en progresiva descomposición de Romero, sino que el individuo o, mejor dicho, la persona, es expulsada del cuerpo en forma de secreciones biológicas: de ahí la sangre vomitada, el pus, los desechos corporales que pueblan el subgénero actual (Rogers 2008: 129) y que tienen más que ver con el horror vírico, el horror que supone enfermar, que con lo *postmortem*. La evolución que el zombi ha experimentado en la última década, en fin, desde un cadáver viviente a un individuo biológicamente infectado, incide en los miedos científicos y tecnológicos propios de una sociedad altamente tecnificada, y al mismo tiempo altamente vulnerable a esa tecnología: es el miedo a la enfermedad no-natural, la enfermedad como producto del hombre contra el hombre. Teniendo en cuenta el interés de los nuevos cineastas españoles por el género y el auge de este paradigma zombi, parecía inevitable la emergencia de producciones nacionales que abordasen el personaje desde esta nueva perspectiva.

6. EL ZOMBI COMO ARQUETIPO AUTO-CONSCIENTE

Curiosamente, y a pesar de estrenarse en pleno éxito de las películas de Boyle y Anderson, *Una de zombis*, primer título español de este nuevo ciclo, se mantiene absolutamente al margen de esta tendencia. De entrada, representa la primera película española con zombis rodada en clave abiertamente cómica. Más concretamente, sus constantes citas extratextuales a la cultura popular contemporánea y el perfil conscientemente *freak* de sus personajes la acercan al público habitual de su productor: un Santiago Segura que acababa de estrenar por entonces la segunda entrega de su saga *Torrente*. En consecuencia, *Una de zombis* reproduce el modelo zombi-esclavo de la etapa clásica (y del cine español tardo-franquista, como hemos visto), para integrarlo en una trama que hibrida varios géneros (cine negro, terror, comedia) y que hace del personaje objeto de este artículo apenas un elemento transversal de la misma. Ejemplo de esto es la aparente despreocupación con que este aparece representado: en algunas secuencias, los supuestos zombis no solo dialogan con los protagonistas, sino que parecen perfectamente conscientes de dónde están y de lo que hacen, lo que invalidaría su estatus como tal, atendiendo a la propuesta definitoria que he dado. En otras secuencias, en cambio, el monstruo tiene los rasgos de un autómatas que o bien

obedece a sus impulsos irracionales (la madre de Miguel Ángel atacando a su hijo tal y como lo hacía en vida) o bien acata las órdenes de su amo (el mismo Segura). *Una de zombis* queda entonces como una rareza, una propuesta en clave posmoderna (la película acaba citándose a sí misma en su desenlace, los personajes se llaman como los actores), que manifiesta hasta qué punto el arquetipo del zombi se encuentra cómodamente instaurado entre el público adolescente, pero que es, en cualquier caso, poco o nada representativa del nuevo cine de zombis español.

Parecida lectura se puede extraer también de *Sexykiller*, otra película cuyo discurso conscientemente posmoderno propicia la aparición de zombis en su tramo final, como un elemento más de la estrategia de pastiche que ejecuta la cinta. En su ya clásica discusión acerca del pastiche en el posmodernismo, Jameson asegura que en un mundo “en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario” (1983: 172). Aunque las argumentaciones de Jameson han sido ampliamente debatidas desde entonces, me parece pertinente su aplicación a una película como *Sexykiller* (y también, pero en menor medida a causa de su ambigüedad, a *Una de zombis*); en efecto, la película se plantea como un ejercicio nostálgico (por seguir con Jameson) dirigido a un tipo de espectador conocedor de los códigos que maneja, esto es, un espectador familiarizado con el cine de género producido en los años ochenta y noventa, al que constantemente se refieren las imágenes y los diálogos, pero con la suficiente distancia irónica como para aceptar los chistes que le proponen. De hecho, podría decirse que *Sexykiller* emplea las mismas estrategias que las películas a las que está homenajeando: de acuerdo con Carlos Losilla (1993: 164), a finales de la década de 1970 el cine de terror entró en una etapa ya abiertamente posmoderna. Una etapa regida por el protagonismo que el espectador vuelve a asumir. Así, los signos introducidos por las películas producidas en esta fase –véanse los numerosos *slashers* del tipo *Viernes 13* (*Friday the 13*, Sean S. Cunningham, 1980)– estarían destinados a provocar al espectador directamente “o a dejarle penosamente indefenso con respecto a los acontecimientos que se desarrollen en la pantalla” mediante el uso indiscriminado de vísceras y desmembramientos propios del cine gore, o mediante la utilización abrumadora de ciertas tecnologías cinematográficas, mientras que, desde una perspectiva estilística y formal, “las citas y los ejercicios intertextuales intentarán ganarse su afecto y su atención a través del recuerdo de otros filmes y de otros tiempos” (Losilla 1993: 164). Esto es especialmente constatable en películas como *Noche de miedo* (*Fright Night*, Tom Holland, 1985) o *Jóvenes ocultos* (*Lost Boys*, Joel Schumacher, 1987), que reciclan el arquetipo del vampiro a través de la referencia a su propia historia en el cine, es decir, mediante el empleo irónico de motivos como la cruz católica, la luz del sol, el agua bendita, etc. Un posmodernismo, pues, a la vez moral y formal. Por un lado, el descreimiento absoluto con respecto a las estructuras sociales y éticas, así como en el progreso de la raza humana, y el tratamiento irónico del espectador; por otro, “la falta de confianza en el progreso del lenguaje cinematográfico experimental y el tratamiento irónico de los géneros” (Losilla 1993: 165). Desde esta perspectiva, *Sexykiller* se presenta como un pastiche auto-irónico –pero no

necesariamente auto-reflexivo, como lo puede ser *Scream* (Wes Craven, 1996)– de este mismo cine: por ejemplo, la asesina protagonista de la cinta, Bárbara, alude constantemente a asesinos canónicos de estas películas (el mismo Jason Voorhees), nunca a criminales reales. Ellos son su modelo, como si la ficción hubiera perdido de vista el mundo extradiegético y ya solo pudiera codificarse a través de esta forma de cultura popular.

En consecuencia, los zombis de *Sexykiller* beben también de esta lectura: por un lado, son muertos vivientes reanimados mediante una suerte de pseudo-ciencia en la Universidad Jorge A. Romero; es decir, que la película manifiesta abiertamente el modelo de zombi al que se acoge, hasta el punto de que, en una escena determinada, uno de los personajes llega a espetarle a Bárbara si no ha visto nunca una película del subgénero, ejemplarizando esos ejercicios intertextuales tan propios del cine de terror posmoderno, según Losilla. Por otra parte, se permite ironizar sobre las convenciones del personaje al hacer que sus zombis revivan primero como individuos conscientes de su condición (saben que están muertos, recuerdan su identidad, se preguntan quién y por qué los han traído de vuelta y aparentemente son inofensivos), para después virar rápidamente hacia el modelo de muerto viviente caníbal ya conocido por el espectador; es decir, *Sexykiller* aprovecha el conocimiento (siquiera intuitivo) que el espectador pudiera tener acerca de las convenciones que rigen el subgénero post-Romero para jugar con sus expectativas con respecto a cómo y cuándo los instintos animales de los muertos vivientes van a tomar el control de sus cerebros. Véase ese clímax, ya completamente romeriano, en el que el inspector zombificado ataca a Bárbara en un intento por terminar la misión que se había propuesto en vida (acabar con el asesino del campus), un recurso, el de los posibles residuos mentales por parte del zombi, que el director de Pittsburgh lleva desarrollando desde la misma *Zombi*. La película ignora, pues, las nuevas convenciones del personaje antes descritas y se posiciona como un producto conscientemente generacional que demuestra el eclecticismo con que se trata al arquetipo en el cine español contemporáneo.

7. LA HORA FRÍA O EL MODELO DE TRANSICIÓN

En contraposición a *Una de zombis* y *Sexykiller*, tanto *La hora fría* como la serie *Rec* sí van a reproducir y desarrollar las constantes del zombi post-humano a las que alude Rogers, aunque con matices y empleando también en el segundo caso un discurso auto-irónico que bordea el pastiche, sobre todo en lo que se refiere a la tercera entrega dirigida por Paco Plaza. En cuanto a *La hora fría*, es una modesta producción de Elio Quiroga –segundo largometraje del realizador tras la aclamada *Fotos* (1996)– que narra el día a día de un grupo de supervivientes de lo que se sugiere una guerra nuclear, atrincherados en una suerte de base, donde se esconden de dos tipos de amenaza: aquellos a los que llaman Los invisibles (monstruosidades pseudo-espectrales producto de la radioactividad) y Los extraños, que no son sino aquellas personas infectadas por un virus de creación humana durante la guerra. En cierto modo, la película supone un puente entre la ficción de zombis deudora de Romero (de la que, como hemos visto, *Sexy-*

killer es un ejemplo paradigmático) y el zombi post-humano al que ya se adhiere claramente *Rec*. Conviene señalar que una de las innovaciones más importantes de las introducidas por Romero en 1968 no se refiere a la naturaleza del monstruo, sino al modelo narrativo en el que, a partir de entonces, este va a quedar inscrito. Palacios cifra este nuevo paradigma en tres aspectos: 1) el zombi en sí mismo, una criatura “carente de emociones o sentimientos; de movimientos generalmente lentos, espasmódicos y maquinales, pero imparables”; 2) un grupo de supervivientes “en franca minoría, compuesto por personajes de distinta calidad humana y moral, que tendrán que ponerse de acuerdo –o no– para hacer frente a la amenaza”; y 3) un escenario “apocalíptico, más propio de la ciencia ficción que del fantástico”, en el que la humanidad se ve cercada por un imparable ejército de zombis contagiosos, que crece exponencialmente, y lleva al resto de los todavía vivos a organizarse de una u otra manera para sobrevivir a tal futuro aterrador (2010: 332).

La hora fría, pues, resulta, por un lado, una película anacrónica en el momento de su estreno, al concentrarse en los conflictos entre los personajes antes que en sus encuentros con los infectados, estrategia que ya Romero y sus continuadores explotaron en el pasado; por otro lado, y en contraposición a esto, dirige su mirada hacia las nuevas perspectivas del monstruo justamente en lo que se refiere a la representación de los zombis y a la relación que los personajes mantienen con estos. Así, si bien los contagiados de la película de Quiroga se mueven lenta pero implacablemente en busca de los personajes, su condición altamente contagiosa los sitúa más cerca del individuo patológicamente infectado que caracteriza la narrativa zombi del siglo *xxi* que de aquellos. Esto se pone particularmente de manifiesto en el ambiente de paranoia que dicha condición propicia en diversos momentos de la trama: por ejemplo, en el instante en que Jesús, el niño protagonista, es tocado por uno de ellos, el grupo se divide entre los que apuestan por ejecutarlo y los que proponen esperar para ver si la infección efectivamente se ha producido. Paranoia que define la que, en términos de guion, probablemente sea la propuesta temática de *La hora fría*: la cuestión de la identidad en el convulso mundo contemporáneo. Para William S. Larkin, hay dos enfoques posibles desde los que abordar la cuestión de la identidad en la ficción zombi, y ambos pasarían por preguntarse qué es exactamente una persona: el enfoque psicológico y el enfoque del cuerpo. Ambos beben de los postulados de Descartes. Tal y como Larkin (2006: 16) advierte, Descartes considera que una persona es tanto un *res cogitans* (una cosa pensante, un cierto tipo de mente), como un *res corporealis* (una cosa material, un cierto tipo de objeto material). Así, el primer enfoque sostendría que “una persona en particular sigue existiendo mientras sus pensamientos, recuerdos, rasgos de carácter, etc.” existan también (2006: 16); el enfoque corporal, por el contrario, sugiere que una persona sigue existiendo “mientras una masa crítica de su composición material lo haga” (2006: 17).

Aunque Larkin centra su discusión en los zombis de Romero, sus argumentos me parecen aplicables al personaje en cualquiera de sus formas, en tanto plantean una cuestión inherente a su misma razón de ser, como he señalado en

mi propuesta definitiva; de hecho, la mayor parte de la narrativa zombi realizada desde 1968 reserva, al menos, un momento en el que los personajes se enfrentan al conflicto que supone dejar de considerar seres humanos a sus seres queridos muertos y pasar a cosificarlos. La particularidad de *La hora fría* estriba en que esta cuestión se encuentra condicionada por el hecho de que sus zombis no son cadáveres, sino “simplemente” enfermos; no en vano, la película resulta deliberadamente ambigua en este aspecto, pues, en los encuentros con los infectados, nunca llega a aclararse del todo si estos tratan de contagiar a los protagonistas o si tan solo intentan comunicarse con ellos. Como consecuencia, los personajes tratan de despersonalizar a quienes han contraído el virus, a modo de defensa mental: les denominan simplemente Los extraños, y en la secuencia en la que se debate si ejecutar a Jesús, María, la líder del grupo, recuerda a quien defiende esta opción que el niño tiene un nombre, que sigue siendo, por lo tanto, una persona. Esta lectura parece subrayarse mediante las películas de propaganda bélica que visionan los personajes, en las que continuamente se alude al enemigo como un ente anónimo, sin rostro y sin nombre: como subraya Judas en un momento de la cinta, en la guerra que ha aniquilado a la humanidad, el enemigo era simplemente la otra parte del mundo. La trama bascula, entonces, entre los dos enfoques propuestos por Larkin, sin llegar a decantarse por ninguno, o, en cualquier caso, concluyendo que ambos son estériles: su desenlace abierto, deudor de los de Romero, subraya una vez más el nihilismo inherente al subgénero al revelar que los supervivientes se encuentran, en realidad, confinados en la luna, a donde han huido desde una Tierra devastada por la guerra. No hay, por lo tanto, posibilidad de redención en la eterna batalla que mantienen contra el Otro, ni espacio al que poder escapar.

8. *REC* O EL VÍNCULO CON LA TRADICIÓN

Mientras que *La hora fría* navega, como vemos, entre dos modelos de narrativa zombi, la serie *Rec* supone no solo el definitivo ingreso del cine español en el actual paradigma del personaje, sino que mantiene, como trataré de defender en las líneas que siguen, un férreo vínculo temático con el cine de terror filmado en España durante los años sesenta y setenta. Se da, entonces, una curiosa paradoja: siendo la propuesta de Balagueró y Plaza el producto español que más rotundamente asimila las innovaciones del zombi contemporáneo, es a la vez el más internacional y el más localista. Su primera parte se estrena en 2007, como una película relativamente “pequeña” y barata, pero su formidable éxito fuera y dentro de España la convierten en un fenómeno sorpresa que, a diferencia de los títulos analizados hasta ahora, revela el carácter universal de su discurso: prueba de ello es el *remake* estadounidense filmado en 2008 (así como su secuela, alejada ya del original). En consecuencia, la serie ha generado hasta el momento tres entregas y una cuarta que ya se anuncia en preparación.

En primer lugar, me gustaría llamar la atención sobre la influencia del universo del videojuego que *Rec* acusa. Dicha influencia no es nueva para el subgénero zombi, ya he señalado que una de las cintas precursoras del actual ciclo es

la adaptación cinematográfica de *Resident Evil*, juego que mantuvo al zombi en la cultura popular durante la segunda mitad de los años noventa, es decir, en un momento en que la popularidad del subgénero acusaba en el cine una de sus etapas más bajas. Como señala Tanya Krzywinska en su análisis de las relaciones entre videojuegos zombis y cine, ambos medios se dirigen a un público similar, por lo tanto es lícito que compartan también los mismos códigos temáticos, narrativos y genéricos (2008: 156). En el caso de *Rec*, sus mismos directores⁵ han admitido que su estrategia inicial no era sino la de simular una experiencia semejante a la que supone ponerse a los mandos de un videojuego del tipo *shooter*, subgénero que se desarrolla en primera persona y cuya mecánica consiste en avanzar por un escenario y disparar sobre los enemigos que pudieran salir al paso. Aunque videojuegos como *Resident Evil* o *Silent Hill* se han ido alejando progresivamente de esta forma de representación, enriqueciendo la acción con formatos en tercera persona y con líneas narrativas paralelas, e introduciendo recursos propios del género de aventuras (como la resolución de acertijos), los tramos de acción estilo *shooter* han seguido presentes (Krzywinska 2008: 155). La serie *Rec*, en definitiva, toma prestadas muchas de estas estrategias como modelo narrativo, pero también las capitaliza como valor de mercado (la frase promocional de la primera entrega fue “Experimenta el miedo”). Así, la película original se plantea como un ascenso hacia el último piso de un inmueble barcelonés en el que los personajes y el espectador deben ir superando los peligros de las diversas pantallas/plantas del edificio hasta alcanzar ese último estadio/monstruo final que supone la niña Medeiros, encontrando por el camino diversos objetos susceptibles de descifrarse, véase el magnetófono en el que la voz del padre Albelda invita a recomponer los hechos pasados. Estrategia que se vuelve aún más compleja en la segunda película, con la inclusión de multi-cámaras que permiten seguir/reconstruir la acción desde los puntos de vista de los diferentes personajes/jugadores; mientras que ya la tercera entrega de la serie propone una narrativa en tercera persona (con breves instantes en primera) acorde con la evolución del videojuego zombi antes señalada.

Sin embargo, aunque esta estrategia multimedia refuerza sin duda el carácter transnacional de la serie, me atrevería a sugerir que gran parte de su singularidad estriba no solo en este aspecto, sino, antes bien, en la especificidad cultural de la propia naturaleza de los monstruos. La primera película propone durante la mayor parte de su metraje un tipo de zombi claramente adscrito al modelo post-humano sugerido por Rogers. Se reproduce, entonces, el sistema de contagio vírico propio de esta tendencia (incluyendo las secreciones biológicas, la desintegración del individuo mediante su expulsión a la que antes aludía) y se propicia el ambiente de paranoia propio de este modelo: por ejemplo, en la escena en la que Ángela y su cámara, Pablo, graban una serie de entrevistas individuales a los vecinos del inmueble, se pone de manifiesto las sospechas que unos guardan respecto a los otros, muchas de ellas de carácter xenófobo: César sugiere los hábitos alimenticios de sus vecinos orientales como posible foco de la

⁵ *Rec. Edición especial*. Audiocomentario de los directores. Filmax Home Vídeo, 2008.

infección. La película se sitúa así entre el horror y la ciencia ficción, una mezcla de géneros que funciona, según Rogers, como metáfora de ese “organismo genético híbrido” que es este nuevo zombi (2008: 124). En efecto, hasta su clímax, los zombis de *Rec* son perfectamente posibles dentro del esquema ontológico-valorativo del espectador y de los personajes, en tanto son seres humanos infectados por un virus de rápida propagación cuyos síntomas recuerdan a la rabia; solo algunos aspectos aislados sugieren tímidamente el carácter fantástico que van a adquirir los monstruos en las siguientes entregas: me refiero al hecho de que algunos personajes (la anciana) vuelvan a levantarse después de haber sido tiroteados. La película ejecuta así una vuelta de tuerca consciente en su último tramo, cuando Ángela y Pablo acceden al piso del padre Albelda y se sumergen (junto con el espectador, no olvidemos que aún en esta primera entrega espectador y personajes comparten información en tiempo real) en un imaginario católico que culmina con el descubrimiento del magnetófono antes referido y con una sugerencia: lo que hasta entonces han creído producto de una infección vírica, podría tener en realidad una explicación sobrenatural. Los supuestos infectados pueden no ser simplemente enfermos, sino poseídos por algún tipo de entidad demoníaca.

A pesar de lo sugerido en este clímax, el primer *Rec* todavía puede leerse como una película conscientemente ambigua, ya que deja abierta la posibilidad de que las teorías del padre Albelda no sean sino delirios, en cuyo caso la naturaleza de los infectados sería puramente biológica, no demoníaca. Es ya con la segunda, y sobre todo con la tercera entrega de la serie, cuando esta se inscribe sin ningún género de dudas en el ámbito de lo fantástico, tal y como esta modalidad ha sido formulada: el relato fantástico, asegura Roas, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano (el nuestro) que 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. En definitiva, “destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud” (2011: 14). Los protagonistas de la serie *Rec*, a excepción del padre Owen en la segunda película y del sacerdote en la tercera, consideran imposible la existencia de una entidad demoníaca capaz de poseer los cuerpos de las personas en nuestro mundo, por lo tanto, y a pesar del distanciamiento irónico que recorre estas películas, reaccionan ante esta revelación con escepticismo primero y con inquietud después. Según el aparato ontológico con que interpretan la realidad, es del todo imposible que algo así ocurra, pero no tienen más remedio que “aceptarlo” (aunque se resisten a “creerlo”) para seguir adelante.

Así, gracias a la introducción de lo que podríamos denominar un “horror católico”, *Rec* no solo se inscribe en la vertiente fantástica del subgénero zombi (vertiente, por cierto, menos usual de lo que pudiera pensarse), sino que integra dos tendencias, en principio antitéticas, perfectamente acotadas en la historia del subgénero: por un lado, como he advertido, el sistema de contagio que presentan los infectados, así como su comportamiento rabioso entroncan con el modelo actual, hijo natural de los terrores víricos post-11-S; por otro, la presencia de lo “numinoso”, término acuñado por Ruldof Otto, sitúa a las películas en el subgénero de las posesiones demoníacas y encuentra un claro precursor en títulos como *Demons* (*Dèmoni*, Lamberto Bava, 1985) y su secuela, *Demons 2* (*Dèmoni 2*, Lam-

berto Bava, 1987). Para Otto, la religión tiene un elemento irracional, un objeto inefable al que se refiere con el término *númen*. Este es el objeto de la experiencia religiosa o experiencia "numinosa". Este objeto "es tremendo, causa miedo en el sujeto, una sensación paralizante de ser abrumadoramente sobrepasado, de ser dependiente, de no valer nada" (Carroll 2005: 341). Lo numinoso, en definitiva, está presente tanto en ciertos relatos de Lovecraft (sobre todo aquellos que se inscriben en los mitos de Cthulhu), como en aquellas historias donde la amenaza se erige en algo más "grande" que el propio hombre. Como en *Demons*, también en *Rec* este objeto, eminentemente religioso y sobrenatural, necesita de las leyes de la física para propagar su mal (una mordedura, un arañazo, el mero contacto con la sangre infectada), una paradoja que el espectador debe aceptar a modo de convención. Sin embargo (y he aquí lo que me parece más relevante), la serie de Balagueró y Plaza tiene la virtud de singularizarse en esta, digamos, tradición, al establecer un vínculo temático, y, en muchos aspectos, estético, entre las películas de Ossorio y Naschy y el subgénero contemporáneo. Si títulos como *El espanto surge de la tumba* o la tetralogía de los caballeros templarios identificaban la amenaza monstruosa con una fuerza del pasado que o bien manipulaba a las personas, o bien acababa con ellas, *Rec* actualiza esta idea para los tiempos modernos: por un lado, convierte esta fuerza en el mismo Demonio (no hay, por lo tanto, intermediarios como lo pudiera ser Alaric de Marnac o los mismos templarios); por otro, emplea lo numinoso, el objeto religioso que supera al hombre en todos los aspectos, como fuente de terror, pero mantiene con este una clara distancia irónica, propia de la narrativa posmoderna.

En efecto, si algo distingue a *Rec* del cine fantá-terrorífico español de los años sesenta y setenta es esa actitud autorreferencial que se va adueñando de la serie a cada película, hasta el punto de convertir la tercera entrega en un pastiche intratextual que tan pronto homenajea/cita a otras películas del género –*El exorcista* (*The Exorcist*, William Friedkin, 1973), *Posesión infernal* (*Evil Dead*, Sam Raimi, 1982)– como ironiza sobre las convenciones de la misma serie (el instante en que Koldo despoja a Atún de la cámara, cuestionando la necesidad de grabarlo todo, *leit-motiv* de las dos anteriores entregas). Como prueba de esta estrategia, nótese el escaso rigor con que los zombis aparecen representados: en algunas escenas, sus andares renqueantes y espasmódicos remiten al muerto viviente romeriano, mientras que en otras los infectados llegan a correr o directamente a arrojar-se desde las ventanas convertidos en una entidad de fuerza sobrehumana. No hay, por lo tanto, respeto por las propias reglas que los mismos cineastas han establecido. Así pues, *Rec 3: Génesis* (Paco Plaza, 2012) encuentra en la revisión sainetesca del imaginario católico (el retrato del cura que oficia la boda y que detiene a los zombis con sus salmos) y en los guiños específicamente locales (las referencias a la SGAE o a artistas nacionales tipo Tino Casal) su singularidad como producto, conciliando la tradición del personaje en la cinematografía española con las perspectivas más posmodernas del mismo. En otras palabras: lo que en el cine de terror español de los años sesenta y setenta podía tener un carácter ominoso –la Iglesia católica y toda su influencia: véanse películas como *Inquisición* (Jacinto Molina, 1976) o *Una vela para el diablo* (Eugenio Martín, 1973)– se

convierte ahora en materia de despreocupada diversión, en pura carne de género para el aficionado. Lo que las tres películas de la serie rodadas hasta el momento parecen sugerir, en fin, es la completa ausencia de complejos del cine español de género contemporáneo a la hora de emplear su propia tradición como un motivo autorreferencial válido y reconocible por parte del espectador.

9. CONCLUSIONES

El zombi en el cine español contemporáneo no puede leerse desde un modelo único, sino como un subgénero ecléctico capaz de integrar las diferentes tradiciones del personaje a lo largo de su historia, desde el modelo zombi-esclavo de sus primeras películas al zombi post-humano de los tiempos actuales, pasando por el homenaje a la obra de Romero.

No obstante, un análisis comparativo del cine de zombis realizado en España durante los años sesenta y setenta, es decir, durante el *boom* fanta-terrorífico experimentado por nuestra cinematografía en este periodo, y del personaje en las películas españolas contemporáneas, revela una decisiva evolución del arquetipo en dos sentidos: en primer lugar, hacia modelos más posmodernos, en consonancia con el cine de zombis internacional contemporáneo; en segundo lugar, hacia su propia tradición. Esto se hace particularmente evidente en la serie *Rec*, donde, por un lado, la representación del zombi como individuo post-humano lo hermana con las tendencias actuales, mientras que, por otro, la identificación de la influencia exterior que "controla" a los muertos con una entidad demoníaca, y la presencia de la Iglesia católica como fuerza opositora, le confieren una singularidad local específica, sobre todo a través de la visión irónica de estos elementos.

Puede afirmarse, entonces, que el cine de zombis español tiene potencial para asegurarse una cierta especificidad cultural al mismo tiempo que factura productos competitivos internacionalmente. En la actualidad se anuncian ya diversos proyectos relacionados con el personaje (además de la cuarta *Rec*, se encuentran en preparación títulos como *Welcome to Harmony* o *The Returned*, de marcada ambición internacional); será interesante comprobar hasta qué punto se mantiene o no esta tendencia y si el cine español es capaz de potenciar y desarrollar esas señas de identidad apuntadas por Balagueró y Plaza.

OBRAS CITADAS

- Ackermann, Hans-W. y Gauthier, Jeanine (1991): "The Ways and Nature of the Zombi". En: *The Journal of American Folklore*, vol. 104, n.º 414, pp. 466-494.
- Aguilar, Carlos (ed.) (1999): *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. San Sebastián, Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- (2005): *Cine fantástico y de terror español, 1984-2004*. San Sebastián, Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián.
- Aguilar, Carlos (1999): "Fantasía española: negra sangre caliente". En: Aguilar, Carlos (ed.): *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. San Sebastián, Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, pp. 11-47.

- (2005): "Fantástico, español, moderno. Un cine a caballo entre dos siglos". En: Aguilar, Carlos (ed.): *Cine fantástico y de terror español, 1984-2004*. San Sebastián, Donostia Kultura / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, pp. 11-42.
- Beck, Jay y Rodríguez Ortega, Vicente (2008): "Introduction". En: Beck, Jay y Rodríguez Ortega, Vicente (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Mánchester, Manchester University Press, pp. 1-27.
- Bishop, Kyle W. (2010): *American Zombie Gothic*. Carolina del Norte, McFarland.
- Boluk, Stephanie y Lenz, Wylie (2011): "Generation Z, the Age of Apocalypse". En: Lenz, Wylie y Boluk, Stephanie (eds.): *Generation Zombie*. Carolina del Norte, McFarland, pp. 1-17.
- Boon, Kevin A. (2007): "Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture". En: Scott, Niall (ed.): *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors and Enduring Evil*. Ámsterdam / Nueva York, Rodopi, pp. 33-42.
- Burrell, Nigel J. (2005): *Knights of Terror. The Blind Dead Films of Amando de Ossorio*. Upton, Cambridgeshire, Midnight Media.
- Carroll, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*. Madrid, A. Machado Libros.
- Dendle, Peter (2001): *The Zombie Movie Encyclopedia*. Carolina del Norte, McFarland.
- (2007): "The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety". En: Scott, Niall (ed.): *Monsters and the Monstrous. Myths and Metaphors and Enduring Evil*. Ámsterdam / Nueva York, Rodopi, pp. 45-56.
- Fernández Gonzalo, Jorge (2011): *Filosofía zombi*. Barcelona, Anagrama.
- Heffernan, Kevin (2004): *Ghouls, Gimmicks, and Gold: Horror Films and the American Movie Business, 1953-1968*. Durham, Duke University Press.
- Herranz, Pablo (2002): "Jorge Grau. A vueltas con los no muertos". En: *Quatermass: Antología del cine fantástico español*, n.º 4-5, pp. 38-43.
- Hurston, Zora Neale (1938): *Tell my House: Voodoo and Life in Haiti and Jamaica*. Nueva York, Harper and Row.
- Jameson, Fredric (1983): "Posmodernismo y sociedad de consumo". En: Foster, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, pp. 165-186.
- Koven, Mikel J. (2008): "The Folklore of the Zombie Film". En: McIntosh, Shawn y Leverette, Marc (eds.): *Zombie Culture*. Plymouth, Scarecrow Press, pp. 19-34.
- Krzywinska, Tanya (2008): "Zombies in Gamespace: Form, Context, and Meaning in Zombie-Based Video Games". En: McIntosh, Shawn y Leverette, Marc (eds.): *Zombie Culture*. Plymouth, Scarecrow Press, pp. 153-168.
- Larkin, William S. (2006): "*Red Corporealis*: Persons, Bodies, and Zombies". En: Greene, Richard y Silem, Mohammad K. (eds.): *The Undead and Philosophy*. Illinois, Open Court, pp. 15-26.
- Lauro, Sarah J. (2011): "Eco-Zombie: Environmental Critique in Zombie Fiction". En: Lenz, Wylie y Boluk, Stephanie (eds.): *Generation Zombie*. Carolina del Norte, McFarland, pp. 54-66.
- Lázaro-Reboll, Antonio (2008): "Now Playing Everywhere: Spanish Horror Film in the Makertplace". En: Beck, Jay y Rodríguez Ortega, Vicente (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Mánchester, Manchester University Press, pp. 65-87.

- Losilla, Carlos (1993): *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós.
- Lucena, Jorge M. (2010): *Vampiros y zombis posmodernos*. Barcelona, Gedisa.
- (2012): *Ensayo Z*. Córdoba, Berenice.
- Olano, Jesús y Crespo, Borja (1999): "Entrevista a Amando de Ossorio". En: Aguilar, Carlos (ed.): *Cine fantástico y de terror español, 1900-1983*. San Sebastián, Donostia Kultu-ra / Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, pp. 347-374.
- Olney, Alexander Ian (2003): *Playing Dead: Spectatorship, Performance and Euro-horror cinema*. Tesis doctoral inédita. University of Nebraska.
- Palacios, Jesús (2010): *La plaga de los zombis y otras historias de muertos vivientes*. Madrid, Valdemar.
- Pinedo, Isabel (1996): "Recreational Terror: Postmodern Elements of the Contemporary Horror Film". En: *Journal of Film and Video*, vol. 48, n.º 1/2, pp. 17-31.
- Roas, David (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra, Mirabel.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Rodríguez Ortega, Vicente (2008): "Trailing the Spanish Auteur: Almodóvar's, Amenábar's and de la Iglesia's Generic Routes in US Market". En: Beck, Jay y Rodríguez Ortega, Vicente (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Mánchester, Manchester University Press, pp. 44-65.
- Rogers, Martin (2008): "Hybridity and Post-Human Anxiety in *28 Days Later*". En: McIntosh, Shawn y Leverette, Marc (eds.): *Zombie Culture*. Plymouth, Scarecrow Press, pp. 119-133.
- Russell, Jamie (2004): *Book of the Dead*. Surrey, Fab Press.
- Sánchez Trigos, Rubén (2009): "El zombie en el cine fantástico español". En: López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (eds.): *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Getafe, Asociación Cultural Xatafi / Universidad Carlos III de Madrid, pp. 577-584.
- Schlegel, Nicholas (2011): *Sex, Sadism and Spain: the Spanish Horror Film, 1968-1977*. Tesis doctoral inédita. Wayne State University.
- Schneider, Steven Jay (2003): "Introduction". En: Schneider, Steven Jay (ed.): *Fear without Frontiers. Horror Cinema across the Globe*. Surrey Place, Fab Press, pp. 11-15.
- Smith, Phil (2012): "History, Terrain and Tread: The Walk of Demons, Zombie Flesh Eaters and the Blind Dead". En: Huxley, David, Brick, Emily y Allmer, Patricia (eds.): *European Nightmares. Horror Cinema in Europe since 1945*. Nueva York, Columbia University Press.
- Tohill, Cata y Tombs, Pete (1994): *Inmoral Tales: European Sex and Horror Movies 1956-1984*. Nueva York, St. Martin Griffins.
- Ward, Glenn (2011): *Journeys into Perversion: Vision, Desire and Economies of Transgression in the Films of Jess Franco*. Tesis doctoral inédita. University of Sussex.
- Willis, Andrew (2008): "The Fantastic Factory: the Horror Genre and Contemporary Spanish Cinema". En: Beck, Jay y Rodríguez Ortega, Vicente (eds.): *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Mánchester, Manchester University Press, pp. 27-43.

Wood, Robin (1986): "The American Nightmare: Horror in the 70s". En: *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*. Nueva York, Columbia University Press, pp. 63-84.

EL HORROR SE QUEDA EN CASA

FRANCISCO DE LEÓN

Universidad Autónoma Nacional de México
Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Desde que tengo memoria, siempre me sentí atraído por los temas ocultos y fantasmales. De niño me encantaba sentarme con mis hermanos a escuchar relatos de mi madre, una hija de españoles a quien le tocó nacer y crecer en las selvas tropicales de Limón, hasta que a los quince años su familia se trasladó a San José, en el centro del país y con un clima más benigno, donde empezó a llevar una vida más refinada. Como descendiente de Galicia, tenía en su haber una buena cuota de historias de brujas y hechiceros, algunos de estos incluso quemados por la Inquisición. A este caudal de cuentos macabros provenientes de la vieja Europa vinieron a sumarse historias de vudú, obeah y pocomía originarias de los negros de Limón y de Jamaica, entre cuyos ritos y costumbres le tocó crecer, a pesar de los esfuerzos de sus padres para que no se mezclara con los habitantes del pueblo, un caserío situado a la orilla del mar Caribe, no muy lejos de Londonia, donde mi abuelo había ido a parar ya no me acuerdo cómo ni por qué. Mi madre, que siempre fue extrovertida y curiosa, gustaba de meterse en casa de sus amiguitas y vecinas, donde seguramente en más de una ocasión le tocó oír y ver cosas fantásticas como las que luego nos contara.

José Ricardo Chaves

PREÁMBULO

Las líneas anteriores abren "Rollo de vuelo", texto que forma parte de los *Cuentos tropigóticos*; en ellas se delata el espíritu del que el autor busca dotar a cada una de las narraciones incluidas en este libro. Y es que este curioso concepto (cuya creación Chaves atribuye a la escritora Rosa Beltrán) no se refiere a una mera adaptación de los temas empleados por los góticos en latitudes distintas a las de su origen, sino que se refiere a un proceso complejo en el cual las formas

estéticas, narrativas y sensibles sufren una transformación a partir de la fusión de estilos y tópicos. Afirmo el autor,

La entelequia tropigótica, al tiempo que asume la analogía como forma de movimiento por espejos, no olvida a su compañera intelectual, la ironía, que introduce en espiral las dimensiones del humor, del distanciamiento, del escepticismo. Ya los románticos advirtieron que crítica sin ironía se convierte en dogma bajo el signo de Medusa. En los cuentos tropigóticos las mansiones victorianas –cuando las hay– pueden levantarse tanto en la selva tropical centroamericana como en la colonia Roma de la ciudad de México o en algún lugar incierto entre aquí, allá y acullá. El elemento fantástico y la realidad a veces aparecen, también lo numinoso, la sociología de la guerra, el retuerce Psicológico, las vísceras de la carnicería, el fetichismo de la cabellera y la multiplicación del yo. (Chaves 1997: 6-7)

Si bien José Ricardo Chaves usa la noción de lo tropigótico para hablar de sus originales cuentos, atrevo ahora un movimiento que lo lleve a otras formas de expresión, como el cine. Y es que, al acercarse a las atmósferas logradas por muchos directores latinoamericanos de cine de géneros de horror y fantástico, es posible notar una mezcla de sensibilidades, de ambientes que, si bien particularizan la situación presentada en escena, universalizan las emociones. Así, ciudades, haciendas, islas ven rota su cotidianeidad ante la irrupción de lo extraño. Los gélidos y oscuros escenarios del gótico dan paso a ardientes climas, a grandes ciudades cuyas arquitecturas de nada sirven cuando los personajes en turno enfrentan a lo desconocido.

Tal es el caso de las dos cintas de las que me ocuparé en este texto: *La invención de Cronos* (1993), del director mexicano Guillermo del Toro, y *Juan de los muertos* (2012), del argentino Alejandro Brugués. En ambos casos abunda un espíritu de originalidad dentro de temas muy bien conocidos: el vampiro y el zombi, respectivamente. Por un lado, Del Toro no solo llevará al vampiro a la ciudad de México, cambiando los castillos y los ambientes victorianos por fábricas, barrios viejos y tiendas de antigüedades, sino que en una curiosa vuelta de tuerca, navegará por alquimias de la Nueva España para la génesis de su inmortal bebesangre. Por su parte, Brugués ubica al zombi en Cuba para transformarlo en una divertida y atrevida crítica social y cultural. No solo eso, sino que en ambos casos se abordarán temas (desde visiones personales, claro está) que causan un profundo efecto en el imaginario latinoamericano. Lo familiar, por ejemplo, ocupa un lugar central en sus narraciones, pues, pese a que lo familiar ha visto alteradas sus estructuras tradicionales, continúa siendo una institución fundamental en la cultura latinoamericana. Así pues, romper su armonía (tan disonante como pueda resultar) representa un duro golpe. Ahora bien, cuando dicha ruptura ocurre por la invasión de un elemento desconocido y extraño, el golpe será aún mayor. De este modo, al enfrentarse a lo desconocido, los personajes de ambos filmes harán todo lo que puedan para defender a aquellos que les son más queridos.

Freud, en su texto “Lo ominoso”, afirma que esta fuerza ve su origen en el espacio doméstico, pues en este, en sus sombras y espacios ocultos, se muestran cosas cuyas formas parecen cobrar vida. Toda forma ajena a lo que cotidianamente se puede reconocer es una ruptura que engendra distintas imaginerías. Lo siniestro es, así, algo ajeno al orden familiar de las cosas y, sin embargo, se encuentra integrado en ello.

Ya en el propio género de horror, al cual es posible circunscribir *Cronos* y *Juan de los muertos* (aunque esta última se fusione con la comedia), la invasión de lo extraño, de un elemento inexplicable es, insisto, fundamental, pero fundamental es también que este elemento invasor lleve en sí una carga de familiaridad, un algo identificable que se altera de manera apenas perceptible y, por ello, terrible. Lo monstruoso viene desde fuera, pero se asienta profundamente en el interior de quien lo recibe, pues es el interior humano el que le da su razón de ser, su verdadero impulso.

1. LA INMORTALIDAD ES UN INSECTO QUE NOS CONSUME LA SANGRE

La invención de Cronos, ópera prima del director oriundo de Guadalajara, Jalisco, presenta el nacimiento de un estilo hasta hoy identificable: seres monstruosos, niños poseedores de una inocente sabiduría acerca de los mundos fantásticos, ambientes cerrados, subterráneos y laberínticos, inmersos todos en un mundo reconocible. En un elemento que va a convertirse en una constante en su obra, la cinta abre con una narración en *off* que relata brevemente la historia del alquimista Uberto Fulcanelli (Mario Iván Martínez), quien, en 1536, con el afán de escapar a la Inquisición, desembarca en el puerto de Veracruz, en México. Posteriormente se ve convertido en relojero del virrey y sus trabajos lo llevan a inventar un aparato que le otorga la vida eterna. Un breve y largo salto temporal lleva la escena al desplome de una iglesia en 1937. De entre las víctimas del hecho surge la imagen de un hombre...

Es el alquimista. Su piel (blanca, casi transparente, como la de un lagarto que no ha salido al sol en décadas) tiene una apariencia más joven y suave. Tiene los ojos negros y profundos de un animal. Su corazón está atravesado por una pesada barra de hierro. Trata desesperadamente de arrancarla. Sus manos se empapan en sangre oscura, casi negra. Es inútil. En agonía murmura algo. Nos acercamos más, sus palabras se vuelven más claras.

ALQUIMISTA: *Suo... tempore...*

El alquimista ríe quedamente, incrédulo. Este sonido se suspende en el eco del lugar dando lugar a la escena un toque de locura, una pincelada atroz.

VOZ EN OFF: Y entonces murió.

La mano del alquimista queda inmóvil sobre un trozo de cantera, imprimiendo con sangre el patrón de su palma. (Del Toro 1995: 14-15)

Me detengo en esta breve descripción para destacar un primer punto que considero fundamental: la génesis del monstruo. Llama la atención que, en lugar de tomar como mayor referente los orígenes del vampiro dados no solo por el folclor europeo, sino por la literatura y el cine, Del Toro recurre a la alquimia, lo

cual lo convierte, creo, en el primer vampiro moderno de la cinematografía. Y es que a la manera en que hace Mary Shelley en su emblemática novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, el vampiro en *Cronos* es un ser venido de las manos del hombre, es, de hecho, un producto de su inventiva. Lo que para el joven estudiante de filosofía natural requiriere la paciente acumulación de partes de cadáveres y de un cuidadoso “ensamblaje”, se ve traducido en Fulcanelli en la también paciente labor del relojero. Su invención otorga ya no únicamente una medida del tiempo sino una mecánica. Su funcionamiento es incomprensible para el espectador, pues al centro de un complejo sistema de engranajes y articulaciones arácnidas, se encuentra un insecto que dota de la energía necesaria al aparato para que este otorgue la inmortalidad a su usuario. Podría pensarse que justo este funcionamiento emparenta al vampiro más con la magia antigua que con los afanes modernos de Frankenstein, pero en ambas historias las constantes son, por un lado, la mecánica de la creación (aunque esta sea explicada simplemente con la idea de “la chispa de la vida” y con la imagen de la invención del alquimista, respectivamente) y la morfología monstruosa, su biología, por el otro. Es la suma de estos factores lo que da razón de ser a lo monstruoso. En ninguno de los casos existe la intervención de un elemento sobrenatural, no se trata de una posesión demoníaca, ni nada por el estilo: por el contrario, todos los elementos que se identifican se encuentran en la naturaleza, aunque dicha forma de naturaleza no quede del todo explicada, sino bajo el velo de la extraña ciencia de los creadores.

La alquimia no es una ciencia propiamente dicha, pero sus búsquedas ya no se hallan en la magia, sino en la naturaleza. La creación del Homúnculo, el anhelado encuentro con la piedra filosofal pueden resultar ajenas al lector contemporáneo, ingenuas incluso, pero no así su fuerza, su deseo proyectado de revelar los secretos de la mecánica del mundo¹. De manera similar, en la cinta, la invención de Fulcanelli desvela, aunque no a simple vista, la mecánica del tiempo, la lógica del mundo, y la vence. El alquimista vive varios siglos, pero poco sabemos de esa vida prolongada gracias al misterioso aparato. Al final no queda sino un cuerpo destrozado por la mortal fragilidad de la obra humana, obra que sirve además para resguardar la imagen de un poder divino al que Fulcanelli ha confrontado y vencido, imagen que, al final del prólogo de la cinta, ha de servir de resguardo para la invención de Cronos.

Entra en escena Jesús Gris (Federico Luppi), un anciano comerciante de antigüedades que reparte su tiempo entre su tienda y la convivencia cotidiana con su mujer, Mercedes (Margarita Isabel), y su pequeña nieta, Aurora (único ser con el que Jesús parece abandonar las galas que le confiere su apellido). Entre las cosas que hay en su tienda, Jesús descubre la figura del arcángel que resguarda en un fondo falso la invención de Cronos. Con Aurora (Tamara Shanath) como un silencioso asistente, Jesús trata de descifrar el funcionamiento del aparato. Ante sus primeros movimientos, los exploradores lucen decepcionados; el hombre levanta sobre su mano la invención cuando, de repente, de esta salen seis

¹ Me ocupo ampliamente de estos temas en mi estudio *Prometeo en llamas* (2011).

lancetas. Penetran entonces la mano de Jesús, quien se retuerce de dolor ante el terror de Aurora. Lo extraño ha roto en ese momento la cotidianeidad, lo monstruoso se hace presente en la gradual metamorfosis que sufrirá el protagonista.

A la par que se descubren los efectos de la invención de Cronos en Jesús Gris, se descubre también que hay alguien más que desea la inmortalidad artificial que el aparato brinda. El viejo y enfermo empresario De la Guardia (Claudio Brook) tiene en su poder el cuaderno en que el alquimista detalló la construcción del invento; sistemáticamente busca por todas partes figuras de arcángeles en aras de hallar aquel que contiene tan preciado objeto. En sus pesquisas le asiste su sobrino, Ángel (Ron Perlman). La ambición y el miedo a la muerte de De la Guardia pondrán a Jesús en un conflicto que no hace sino agravar su ya de por sí compleja situación.

A partir de dichos conflictos, se delata el segundo punto esencial que de la cinta pretendo abarcar: el mundo adulto en oposición al mundo infantil. En *Cronos*, así como en prácticamente toda la filmografía de Guillermo del Toro, los adultos son seres fragmentados, rotos por sus miedos o sus confrontaciones infructuosas con la vida. El propio director afirma: “En *El espinazo del diablo*, por ejemplo, todos los personajes adultos están incompletos. Uno es guapo pero brutal, el otro romántico pero impotente” (Serrano 2007).

Siguiendo un esquema similar, es posible tratar de acercarse a las grietas anímicas que caracterizan a los personajes adultos en *Cronos*:

a) En De la Guardia, se ha dicho ya, hay un profundo miedo a la enfermedad y a la muerte que viene a continuación; al decremento de fuerzas que la vejez representa.

b) En Ángel hay una brecha física: el deseo de operar su nariz para lucir “mejor” está presente de manera obsesiva a lo largo de toda la cinta. Se suma a lo anterior el hecho de que Ángel vive a la sombra de su tío. Solo desea que el anciano muera para heredar su imperio.

c) Mueve a Mercedes una profunda nostalgia: dar sus clases de tango, asistir al baile de año nuevo son los únicos reflejos de su aliento vital.

d) Finalmente, Jesús, vencido por su edad y sus fuerzas que decaen, atrapado en su cotidianeidad.

Si este orden se ve roto es solo por la entrada de lo monstruoso. En el caso de Jesús se convierte en un nuevo eje vital, trata ya no de comprender su transformación, sino que la vive, la experimenta hasta sus últimas consecuencias. Toca un límite que los demás no atreven, no atrevemos:

Todos estamos obsesionados por los límites entre la vida y la muerte. Solo el vampiro los explora, los transgrede y los modifica sin importar los medios. Un consuelo y un orgullo nos queda en nuestra amenazada condición humana: la sensación de poder que la inmortalidad le otorga también tiene su precio. Hay algo peor que la muerte, declara el vampiro en el *Nosferatu* de Werner Herzog. Peor es la vida, soportarla con sus frivolidades y sus cambios, que son, finalmente, superficiales, porque el hombre continúa siendo la criatura miserable y gloriosa que, acaso por sus contradicciones, se convierte en sujeto y objeto del vampiro. (Quitarte 2005: 185)

De tal suerte, el vampiro, cada vez más alejado de su origen que lo confronta a un poder divino, se transforma en un ser que confronta el patetismo y la linealidad de la vida humana. El monstruo, cuando sale al mundo, lo posee, lo transforma de modo irremediable. Los demás, al ser "tocados" por el monstruo, ven también alterado su contexto, pero quedan imposibilitados a acceder a las formas de vida del monstruo, quien, fiel a su condición, mantiene algo oculto a quien le contempla. En *Cronos*, pretender vencer al monstruo supone un fracaso adelantado, pues la humanidad frágil física y espiritualmente en nada puede contra lo que se le muestra extraño y nuevo. De la Guardia y Ángel no solo verán sus objetivos perdidos en la derrota, sino que les costará la vida.

Si, por el contrario, existe un mundo que pueda penetrar en lo monstruoso comprendiéndolo, aceptándolo, ese es el mundo infantil. En la ya citada entrevista, afirma Del Toro:

Nunca la noche es tan oscura como cuando eres un niño, nunca experimentarás la oscuridad ni el silencio de la misma forma. Quizás porque, cuando eres un niño, vives en un mundo creado por personajes más grandes que tú, y extraños a ti mismo y a tus emociones. Es como ser Gulliver: el mundo no está hecho para tu talla, emocional o físicamente. Intento mostrar con más integridad el mundo de los niños que el de los adultos, pero no hablo solo de una integridad moral, sino también psíquica y espiritual. (Serrano 2007)

Y efectivamente lo logra, los niños siempre acceden, en su filmografía, de una manera natural al contacto con lo extraño, con lo monstruoso. Hace falta simplemente observar con detalle las reacciones de Ofelia (Ivana Baquero) en *El laberinto del Fauno*, pues actúa con total naturalidad y firmeza tanto en su primer encuentro con un hada, así como con la aparición del fauno, pero con sorpresa (y en ocasiones horror) ante las acciones de los adultos. Lo mismo ocurre con Carlos (Fernando Tielve) en *El espinazo del diablo*, quien, si bien siente miedo ante la primera aparición de Santi (Junio Valverde), de a poco transforma su actitud y establece una especie de complicidad con el fantasma. Y ni qué decir de Chuy (Alexander Goodwin), el niño que, en *Mimic*, se puede comunicar con los insectos gigantes a través del juego de ritmos que hace con un par de cucharas. En el caso de *Cronos*, Aurora representa no solo el único vínculo real de Jesús con el mundo ordinario, sino que funge como una especie de extraña guía silenciosa ante el mundo de lo monstruoso².

Solo ella parece capaz de comprender el dolor de su abuelo, sus nuevas necesidades. En un punto incluso se ofrece a sí misma como alimento. Al saber que el mundo no podrá comprender nunca aquello en que Jesús se ha convertido, Aurora se mostrará dispuesta, en su empatía, hasta a ofrecer su vida. Pero es esta misma acción la que enfrenta a Jesús con la imposibilidad de perpetuar su condición. He aquí el factor intimidad familiar que he destacado en el

² Cabe señalar, a manera de paréntesis, que la caracterización del niño como vínculo o, de hecho, como receptáculo de lo monstruoso no es, en el caso específico del cine mexicano, exclusivo de Guillermo del Toro. Gran influencia para el director jalisciense es la obra de Carlos Enrique Taboada quien, en cintas como *El libro de piedra* y *Veneno para las hadas*, otorga ambos papeles a sus personajes infantiles.

preámbulo. Sin importar los alcances de la metamorfosis padecida, hay algo de la humanidad del monstruo que se mantiene (el eterno tema del doble), algo que muestra que junto con los rasgos terribles de la condición humana también existen otras caras que le permiten adentrarse en la Otredad, comprenderla. Sin embargo, este movimiento solo lo permite la monstruosidad liberada. Al final el monstruo no es cazado, no hay quien reclame el acto heroico de haberle vencido. Y es que en el cine de Guillermo del Toro, los universos fantásticos siempre sobreviven, es la realidad humana la que arrebatada con violencia la vida. Jesús se entrega suavemente a las consecuencias de su condición, las acepta, pues su vida ya se ha ubicado por encima incluso de su realidad. Sabe, además, que no se encuentra solo. Reproduzco la escena final tal como la describe Del Toro en su guion:

121) INTERIOR – RECÁMARA – DÍA

Los rayos del sol entran por la ventana e iluminan la habitación para revelarnos a... Jesús tendido en la cama... aceptando la luz... esperando la muerte. A su lado, Aurora. Mercedes se une a la niña, se sienta en un costado de la cama, la vida escapa del cuerpo de Jesús. Inician créditos finales; Haydn suena en la pista. Mercedes se gira lentamente hacia Aurora, como descubriéndola apenas... se abrazan fuertemente. Un cuadro apacible, clásico.
FIN. (Del Toro 1995: 108-109)

No la salvación, pero sí la aniquilación acompañada, sí la monstruosidad, pero no la soledad que destruye más cruelmente. En esta escena final queda claro que lo familiar funciona como un lazo íntimo con la vida más allá de las meras convenciones sociales; únicamente en sus terrenos es posible soportar la carga de ser diferente.

2. ESTE CUERPO QUE ES PURA HAMBRE

En *Juan de los muertos*, la presencia de lo familiar como forma de intimidad a ser rescatada se muestra también, pero en un registro muy distinto al que ofreció Guillermo del Toro en su cinta ya comentada. El filme del director nacido en Buenos Aires ubica desde la primera toma su situación: Juan (Alexis Díaz de Villegas) yace postrado en una balsa. Queda clara la primera referencia a las embarcaciones improvisadas que cada día transportan a cientos de cubanos que tratan de escapar de su nación con rumbo a Miami o cualquier otro puerto cercano. De repente, Juan se asusta cuando a la balsa sube Lázaro (Jorge Molina), su mejor amigo. Empiezan una breve conversación que es abruptamente interrumpida por la aparición de un cadáver flotando en el agua. Este cobra vida y trata de atacar a los protagonistas, quienes a golpe de arpón rematan al reviviente. Ambos deciden no comentar con nadie lo ocurrido y se encaminan a tierra firme.

En los siguientes minutos, Brugués va a establecer el mundo cotidiano de los personajes³; los vemos en sus interacciones con vecinos, amigos y gente de

³ Estrategia habitual en el cine de zombis. Piénsese, por ejemplo, en *Shaun of the Dead* del director

paso. De entrada, quedan claras las dificultades que tienen Lázaro y Juan para establecer vínculos duraderos fuera de su amistad: Lázaro agrede a un tipo que le debe dinero y reconoce no ser muy cercano a su hijo. Por su lado, Juan discute con un niño, ayuda a una anciana vecina a entrar a su edificio (con lo cual se establecen las cualidades de carácter de Juan) y, sobre todo, vemos su compleja relación con su hija Camila (Andrea Duro). Por una breve conversación sabemos que la madre de Camila ha migrado a los Estados Unidos, debido a que la situación tanto en España como en Cuba le resulta insoportable. Sabemos también que Camila no confía en Juan, a pesar de que le guarda un claro afecto. Ante el rechazo de su hija, Juan se encamina a casa de Lucía (Susana Pous), su vecina y amante con quien lleva fugaz relación.

En la escena siguiente, no solo va a cerrar este círculo de presentación del mundo cotidiano de los personajes, sino que va a desarrollar el conflicto. Vemos a un grupo de gente, dirigidos por una mujer, cantar el himno nacional cubano; la cámara avanza y nos descubre a Juan y Lázaro ya acompañados por el hijo de este último: Vladi (Andros Perugorria), el Primo (Eliécer Ramírez) y La China (Jazz Vila). El cuadro es pintoresco ya por sí mismo, pues las cualidades físicas y personales de cada integrante del quinteto destacan. No solo eso, sino que es claro que los protagonistas no están integrados en su comunidad; la toma los excluye y marca claramente. De hecho, conforme la escena transcurre, nos enteramos de que nadie en el grupo es un ejemplo de honestidad. El primer ataque zombi desata una locura colectiva, pero sirve a Juan y sus compañeros para salir de un posible embrollo. Hay un corte y se ve el ataque zombi, pero ahora cubierto por un noticiero local. El periodista en pantalla se refiere a los muertos vivientes como "disidentes". He aquí dos grandes aciertos en el planteamiento de la cinta: primero, el no dar un origen definido al virus. Si bien existen referencias al brote de "un nuevo tipo de virus", el asunto nunca es explicado. Segundo, el nombre dado a los monstruos: llamarlos disidentes permite al director enfatizar la carga política de su historia, le da un sentido plenamente reconocible para quienes están familiarizados con el léxico revolucionario en Cuba y, sumado al origen jamás aclarado de los seres monstruosos, permite establecer como causantes del conflicto a los imperios "enemigos de la libertad".

Y es que, si bien en su origen mítico tiene que ver con ritos vudú de Haití y otras zonas vecinas, desde su llegada al cine o, más precisamente, desde su llegada al cine con la célebre cinta de George A. Romero, el zombi ha servido como una reflexión de la masa irracional que devora todo a su paso, en especial la voluntad individual que trata de preservar sus nociones de libertad. Si el origen de estos seres ha variado ya en tantas formas es porque dichas variantes los hacen más cercanos a las condiciones y preocupaciones del momento específico en que se insertan. Ahora bien, ante la profunda repetición y el abuso extremo en el uso de zombis del cine de horror contemporáneo, son pocos los productos que ofrecen variantes frescas al subgénero. El hecho de que Brugués adapte la

inglés Edgar Wright. Es importante en esta clase de cintas establecer el mundo ordinario para hacer un comparativo de las acciones de los integrantes de dicho mundo una vez transformados.

situación a la Cuba actual da un giro original no solo a la mirada sobre estos monstruos, sino a la mirada de la situación social y cultural de la isla.

De tal modo, los personajes de *Juan de los muertos* no hallan salida alguna para los problemas de la isla caribeña. Mucho antes de que el asunto con los “disidentes” se desate, sienten que el país ya iba en picada. Juan no ve para sí más que quedarse y resistir, ya la cosa mejorará. En cambio, Vladi deja en claro su postura:

VLADI: Yo quiero irme pal carajo de aquí y darle la vuelta al mundo. Si me preguntan de dónde soy, diré que de Cuba. Si me preguntan qué es Cuba, diré que es una isleta socialista del Caribe. Si me preguntan que es socialismo, diré que es un sistema instaurado por Fidel Castro hace cincuenta años. Si me preguntan quién es Fidel Castro... Me quedo a vivir ahí para siempre. (Brugués 2012: 21' 20")

Apenas ha terminado estas palabras y su padre, Lázaro, ya lo elogia afirmando que llegará mucho más lejos que él. Lo familiar de nuevo destacado, esta vez a través de la desgracia. Valor que se confirma en la escena siguiente cuando Juan trata de ayudar a su anciana vecina con su marido aparentemente muerto o, para mejor decir, muerto y reanimado por la plaga. En toda la escena se enfatiza el valor del ser amado incluso en su condición monstruosa. La escena acaba de manera accidentada con la muerte de ambos ancianos. El conflicto se ha desatado ya del todo.

Juan tiene como primera prioridad ir por su hija Camila, sacarla del caos que acarrea la situación de los “disidentes”, pero una vez realizado este objetivo, la prioridad es otra: sacar el mayor beneficio de todo el asunto. Juan reúne un pequeño ejército personal con el que va a salir a acabar con los “disidentes” y cobrar treinta pesos por cada aniquilación. Todo bajo el lema: “Juan de los muertos. Matamos a sus seres queridos. ¿En qué puedo ayudarle?”.

Lo familiar, lo íntimo, salta de nuevo al paso. No solo en el cine de zombis, sino en mucho del cine de horror, son típicas las escenas en que un personaje no puede acabar con la vida de un ser querido, por más que este haya sido transformado en un monstruo. Las implicaciones de cercanía y de afecto se interponen en los héroes de turno. La masa informe, la multitud devoradora es otra cosa: no tiene un rostro reconocible, personificable al menos. *Juan de los muertos* juega hábilmente con ambas posibilidades. Por un lado, el grupo de Juan no tiene piedad alguna contra los “disidentes” que halla a su paso en las calles. Por otro, en su éxtasis de sangre, son incapaces de reconocer a quien está vivo (como ocurre en el caso del motorista caído al que Lázaro golpea la cabeza contra el piso), o bien el que estén vivos deja de tener importancia, como ocurre en la escena en la que Lázaro mata sin piedad al hombre que le debe dinero, o bien en la hilarante escena en que Lázaro y Vladi abandonan al hombre en silla de ruedas para poder llevar sobre esta las cajas de ron:

JUAN: ¿y el viejo?

LÁZARO: Falleció. Tuvimos que dejarlo.

VLADI: No necesariamente en ese orden. (Brugués 2012: 47' 20")

En estos casos la ironía es el recurso fundamental de la narración en pantalla. Brugués prescinde de la escena sentimental en la que los personajes enfrentan el rostro de algún ser cercano convertido en “disidente”, al contrario, los evita, sin dejar de mostrarlos para dejar ver, más bien, las cualidades de sus personajes, que son complejos y no unidimensionales. Así, la ironía pasa del mero recurso humorístico a un recurso de valor y desarrollo de personajes. Tal vez el momento en que más se acentúa dicha situación es en las escenas en que Juan y su séquito enfrentan a los paramilitares ávidos de poder y de instaurar un nuevo orden que les beneficie, y aquellas en que son rescatados por el ministro estadounidense. En el primero de los casos, el nuevo grupo que aspira al poder luce torpe, ciertamente están bien armados, pero no listos para lo que enfrentan. Su discurso, según lo pueden observar los personajes centrales, es el mismo de los últimos cincuenta años solo que con un rostro distinto. Por su parte, el ministro se ve a sí mismo como un salvador (así como la “democracia” a la que representa), ni siquiera entiende el idioma de aquellos a los que ha ayudado, mucho menos sus necesidades. Se encuentra perdido en su victorioso discurso, en su plan de rescate para todos. Un arponazo suelto “por accidente” por Lázaro acaba con todo el asunto.

Cabe apuntar que en ningún momento Brugués toma una postura en cuanto a las ideologías que satiriza en su película. Todas quedan burladas, lo cual hace más potente su crítica. Al final, si hay algo importante para los personajes es la amistad, la solidaridad y la familia: Juan se ofrece ciegamente a los falsos deseos sexuales de Lázaro (cede a una broma que, malicioso e irónico, le gasta su amigo), salva al niño con que discutiera en los primeros minutos y, lo más importante, pone en marcha el plan para salvar a quienes le importan. En sus últimas líneas ha de expresar que él no puede seguirlos en el camino, es el que se queda, el que se ofrece para que los otros puedan seguir, mas ya no en tono mesiánico, sino en la dinámica de aquel que prefiere quedarse en ese mundo que, aunque hostil, le es familiar:

LÁZARO: Sube Juan.

Juan niega con la cabeza al tiempo que empuja la embarcación.

CAMILA: Juan, tú no puedes hacer eso.

JUAN: Debí hacerlo desde el principio. A lo mejor las cosas no se ponían tan mal.

LÁZARO: Juan, no seas maricón y sube al carro, dale.

JUAN: Yo soy un sobreviviente. Sobreviví a Mariel, sobreviví a Angola, al Período especial y a la cosa esta que vino después y voy a sobrevivir a esto. Igual la gente me ve y se va uniendo para ayudar. Aquí yo estoy bien. Esto me gusta. (A Camila) allá tú tienes a tu mamá, ella te va a cuidar. Le das un beso de mi parte. (Brugués 2012: 89' 23")

Si se arroja a la multitud informe de “disidentes” es porque termina con la actitud del cazador de monstruos, aquel que sabe que la derrota no es la muerte sino la renuncia al combate con el monstruoso enemigo. Ahab enfrenta a la ballena blanca con la certeza de su derrota, que no es sino su victoria final. El que

caza monstruos ya no puede vivir sin ellos, pues la vida se le ha transformado con base en extrañezas.

COLOFÓN

A través de este rápido vistazo a las cintas *La invención de Cronos* y *Juan de los muertos*, he tratado de establecer la noción de tropigótico cinematográfico no como quien tiene el afán de establecer una categoría analítica definitiva, sino más bien como el cinéfilo (cinéfago acaso) que encuentra elementos de una voz. Voz distinguible en ciertas geografías con todo lo que su carga cultural representa y que desde ahí se comparte a otras latitudes. Y es que, de nuevo, al hablar de las características del cine de horror latinoamericano (así como el de cualquier otro lugar y género), se debe tomar en cuenta no una tradición que se ha formado en sentido lineal, sino una tradición que se nutre de otras formas de reconocer la imagen y la sensibilidad, y no solo del cine, sino de la literatura y otras formas de expresión.

La fábrica de De la Guardia, que se eleva en el paisaje urbano de Ciudad de México, es el castillo monstruoso que sirviera al vampiro victoriano para atraer a sus víctimas. Ángel es el sirviente, no tan leal, pero sí entregado. Ambos humanos, pero, tal vez por ello, más monstruosos que el vampiro que viene a hacerles frente. Fábrica que es resguardo de lo más putrefacto de un ser humano perdido en la asepsia de un mundo perdido en sus propias ambiciones y deseos. En Guillermo del Toro, el monstruo no es un ser de naturaleza maligna, es un ser complejo que enfrenta al ser humano con facetas que de sí mismo ha dejado olvidadas.

En *Juan de los muertos*, el monstruo es la multitud hambrienta, la que devora sin consideración alguna, con toda su carga ideológica y situacional. La única posibilidad de sobrevivir al monstruo es confrontarlo directamente.

En ambas cintas el reflejo de lo familiar es explorado ampliamente, pero no desde una perspectiva moralina o sensibilera, sino en un sentido que conecta con lo íntimo y que, al serlo, es capaz de abrir la mirada a lo Otro, a lo diferente, sin importar el rostro que cobre. Lo mismo para otras tantas cualidades de la cultura latinoamericana: no hay una caracterización, sino aproximaciones, reflexiones (en el sentido más especular de la palabra) y posibilidades. Posibilidades de hallar una identidad latinoamericana que no corra en un solo sentido sino en muchos, identidad que puede ser explorada desde el humor, pero también desde el miedo, desde ese rostro revelador y oculto que es el monstruo. Si como afirma Deleuze, lo importante al tratar de acceder a la obra artística no es establecer significados, sino conexiones con nuestro mundo, con nuestra realidad, tal vez sea este el mejor momento para dar la cara a esos géneros a veces hechos de lado, pero que, sin grandes pretensiones, permiten, ¡oh monstruosa revelación!, transfigurar el mundo en un rostro apenas reconocible, pero pleno de puntos de encuentro.

OBRAS CITADAS

- Brugués, Alejandro (2011): *Juan de los muertos*, España-Cuba, La Zanco Producciones.
- Chaves, José Ricardo (1995): *Cuentos tropigóticos*. México, UNAM.
- De León Ramírez, Francisco Javier (2011): *Prometeo en llamas: metamorfosis del monstruo*. México, UNAM-Vejamen.
- Del Toro, Guillermo (1993): *La invención de Cronos*. México, IMCINE.
- (1995): *La invención de Cronos*. México, Ediciones El Milagro.
- Frenzel, Elisabeth (1980): *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid, Gredos.
- Freud, Sigmund (1997): *Obras completas XVII*, traducción de José Luis Etcheverry. Madrid, Amorrortu.
- Quirarte, Vicente (2005): *Del monstruo considerado como una de las bellas artes*, México, Paidós.
- Serrano, Alejandro (2007): "Guillermo del Toro habla sobre la fantasía, el terror y Hellboy 2". http://www.fantasymundo.com/noticias/3824/guillermo_toro_habla_fantasia_terror_hellboy_2. Última visita: 27.08.2012.
- Taboada, Carlos Enrique (1968): *El libro de piedra*. México, Producciones AGSA.
- (1984): *Veneno para las hadas*. México, IMCINE/STPC.

VAMPIROS MARCA PERÚ

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ
Universidad de Lima

INTRODUCCIÓN

La presencia del vampiro en la literatura peruana, como ente de ficción, es relativamente corta, si la comparamos con otras tradiciones. En años recientes, el auge de corrientes editoriales a escala global ha recuperado a este ser una vez más, hábilmente combinado con productos cinematográficos y televisivos. No pocas de las actuales inquietudes de escritores más jóvenes en torno a este personaje nacen de estas influencias, plasmadas en textos de desigual calidad.

Pero lo cierto es que el vampiro ya tenía en la narrativa del país una existencia saludable desde el Modernismo. En consecuencia, no se trata de un monstruo advenedizo, sino de digno desempeño a lo largo de casi un siglo. Es innegable, por otro lado, que las claves europeas que impulsaron su existencia en tales predios son, a su vez, más antiguas y habría que remontarlas hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

El crítico y destacado especialista en la literatura fantástica peruana, Elton Honores, quien junto al escritor Gonzalo Portals publicó el que hasta hoy es el más completo estudio antológico sobre el tema –*Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*–, ha demostrado que, al margen de las modas o las impostaciones, la criatura experimentó un proceso nutrido de desarrollo y afirmación en predios nacionales. El libro al que aludimos líneas arriba –una antología con dos excelentes estudios preliminares a cargo de los

autores mencionados—, da cuenta de esa línea continua, tratada a partir de diversos enfoques y perspectivas. Según Honores, existe un periodo inicial en esta genealogía:

En su sentido popular, en el siglo XIX, la imagen del vampiro se utilizó frecuentemente como sinónimo de “explotador”, es decir, hacía referencia a un sujeto que se aprovechaba del otro (*dixit*: como el usurero o médico). También se usó como diatriba feroz contra el oponente o enemigo, para descalificarlo, actualizando así su sentido negativo, como lo hizo el colombiano José María Samper contra el periodista Manuel Atanasio Fuentes, “El murciélago”.

Es evidente que esta figura luciferina ya tenía un amplio desarrollo literario durante todo ese siglo. Los patrones básicos se encontraban establecidos, así como sus posibles variantes o tratamientos. Víctor Bravo (1993: 97) intenta caracterizar esas líneas dominantes: “El vampirismo, en la literatura, enraiza dos temáticas: el demonismo y la inmortalidad (o más exactamente: la inmortalidad como demonismo). En ningún lugar como en el vampirismo se expresa tan claramente la razón de lo ‘otro’ que irrumpe y aniquila el ‘yo’ para poder instalarse en la vida”. (Honores 2011: 14)

Será la asimilación del Romanticismo y su descendencia hispanoamericana, el Modernismo, la gran responsable de que el vampiro ingrese paulatinamente en el sistema literario, gracias a autores que en nuestras letras son fundacionales. No resulta para nada gratuito, entonces, que Honores y Portals incluyan a figuras como Clemente Palma y Abraham Valdelomar, forjadas en la escena de fines del siglo XIX y de inicios del XX. En este periodo se asienta una nueva identidad para la narrativa del continente y del Perú. Uno es el máximo representante de las tendencias modernistas en el género del relato; el otro es considerado un posmodernista que en cierta medida anticipa las vanguardias. La posición de ambos autores respecto al ascenso del vampiro literario es innegable, y muy vinculada con los usos y sensibilidades del momento.

Los relatos “Vampiras” (1913), de Palma, y “La virgen de cera” (1910), de Valdelomar, abren un ciclo importante en nuestras letras, muy desatendido por décadas, pero rescatado por una nueva generación de investigadores que en estos momentos se dedica a brindar panoramas rigurosos y exhaustivos no solo en torno de esta criatura, sino de la narrativa fantástica como un fenómeno de silencioso perfil, eclipsado por la hegemonía del realismo como estética. Ambos textos inauguran vetas y comparten una vocación transgresora, así como una vuelta de tuerca sobre las convenciones del género. En este largo periodo formativo, que se extiende hasta mediados del siglo XX, también destacan autores como Manuel Bedoya o Alejandro de la Jara Saco Lanfranco, creador de “El castillo de los Bankheil” (1944), verdadero rescate publicado originalmente en Argentina, narración muy influida por el clásico inagotable del género: *Drácula*, de Bram Stoker.

De acuerdo con Honores (2011: 17), el segundo punto de inflexión se produce en la década de 1950. A diferencia de un tratamiento canónico alimentado por los usos de la novela gótica europea sobre el cual el Modernismo superpone algunos intentos de reformulación de la temática —sin que esta pier-

da su esencia original—, la Generación del 50, esencial para el desarrollo de la literatura peruana, optará por una visión paródica y humorística. Representantes de esta tendencia desacralizadora son Luis Felipe Angell (más conocido como Sofocleto), Carlos Mino Jolay (otro de esos autores recuperados del olvido) e Isaac Felipe Montoro.

La apertura que supone este grupo de narradores y la novedad de sus escrituras en torno del vampiro no queda cancelada o superada, sino que amplía su influencia en otras generaciones. De ahí que se tome en cuenta para este periodo a Rodolfo Hinostroza (1941), cuya trayectoria poética no ha impedido reconocer las bondades de un relato como “Las memorias de Drácula”, incursión que lleva a su punto más elevado el tratamiento paródico y festivo del personaje, que, relegado por la Modernidad implacable que ya no lo toma en serio, termina sus días al mando del circo *Nosferatu All Stars*, añorando los años de esplendor, cuando era temido y respetado.

También es autor relevante y prestigioso Carlos Herrera (1960), que prosigue la empresa iniciada por sus predecesores con el microrrelato “Interior con vampiro”, incluido en unas de sus obras más importantes, *Crueldad del ajedrez* (1999). Herrera es miembro importante de la Generación del 80. Muchos integrantes de esta promoción cultivaron las ficciones de breve formato, en la ruta también establecida tres décadas antes por creadores de la talla de Luis Loayza.

Estamos, por lo tanto, ante un dominio con el que calza perfectamente el *animus jocandi* de los escritores respecto del recurso del humor: la ficción breve potencia el efecto desestabilizador de una propuesta basada en la neutralización del horror a partir no tanto de la risa desenfadada (como en el cuento de Hinostroza y su desventurado Conde), sino más bien de la ironía intelectual no menos jocosa, pero nutrida de intertextualidad y de todo tipo de referencias culturales.

Para cerrar el panorama, Honores establece “un periodo de retorno a la figura del vampiro vinculado al terror” (2011: 21). El crítico fecha esta nueva era desde fines de la década de 1990 hasta la actualidad. La lista de autores seleccionados es también nutrida. Forman parte de ella figuras consagradas como Carlos Calderón Fajardo (1946) y Fernando Iwasaki (1961), a quienes se suman nuevos autores como Pablo Nicoli (1964) y Carlos Enrique Saldívar (1982), entre otros. Se trata de un supuesto giro hacia las convenciones clásicas pero con el riesgo de los advenedizos que pueblan todas las latitudes:

En términos generales, podemos hablar de un retorno a la figura del vampiro en su imagen trágica y maldita, lo cual no lo libra de ciertas “poses” o mejor dicho, imposturas frente al motivo del vampiro, que terminan convirtiéndolo en mero adorno gótico por parte de escritores de plástico, sobre todo en el ámbito de la poesía, siendo la excepción el *Drácula de Bram Stoker y otros poemas* (1991) de Antonio Cisneros. (Honores 2011: 21)

Se inicia de este modo una recuperación de los usos más tradicionales en torno del elusivo ser, gracias a escritores que saben incorporar a sus trabajos un inevitable sesgo contemporáneo. Este toma en cuenta como fuentes inspirado-

ras las referencias a la cultura de masas o bien la tensión entre la modernidad y el pasado ancestral que se resiste a morir, representado por el vampiro y su mundo, que invade la realidad cotidiana hasta amenazarla. A simple vista, el corpus resulta amplio y heterogéneo, por lo que se hace indispensable elegir a un grupo de autores cuya obra ya haya alcanzado un alto grado de reconocimiento canónico para una propuesta acerca del estado de la cuestión de la narrativa vampírica en el Perú, sin desmerecer, por supuesto, el aporte de escritores cuyo trabajo está en ascenso y buscando un lugar en la compleja trama de la literatura peruana actual.

Dos de ellos integran la selección elaborada por Honores y Portals: Carlos Calderón Fajardo y Fernando Iwasaki. El otro es José Donayre Hoefken (1966). Los tres son indiscutibles representantes de la nueva literatura fantástica peruana y han efectuado aportes que los colocan en la primera línea. Nos proponemos, en consecuencia, analizar algunos de sus textos. Esto nos permitirá comprobar de modo fehaciente si ya es factible asumir el hecho de que existe una narrativa sobre vampiros con señas de identidad propia en el Perú, o de si solo estamos ante modos efímeros o epocales que responden a individualidades creadoras sin mayor conexión entre sí.

1. CARLOS CALDERÓN FAJARDO

El mayor –por edad– de estos autores es Carlos Calderón Fajardo (Juliaca, 1946). El creciente reconocimiento de su obra y trayectoria lo ha situado entre los autores más importantes de la actualidad en el Perú. Sus incursiones en lo fantástico han dado frutos apreciables. Es uno de esos autores que las nuevas generaciones consideran empático, a pesar de que cronológicamente está más cerca de otros narradores citados como referencias para el género en los manuales o aún escasos estudios, como Harry Belevan y Eduardo González Viaña. No obstante, el hallazgo de su obra por parte de escritores y críticos jóvenes lo coloca en una situación de tránsito de los usos imperantes hasta la década de 1970 hacia otras prácticas textuales que reactualizan una serie de referentes en torno de la escritura fantástica.

En 1993 publicó *El viaje que nunca termina*, una *nouvelle* que nació como ejercicio colectivo en el que también participó José Donayre Hoefken, del cual hablaremos luego. La génesis es interesante. Ese año se cumplía el plazo anunciado, como parte de un mito popular, para el retorno a la vida de un personaje conocido como Sarah Ellen, quien, según la tradición oral, fue una mujer acusada de hechicería que habría muerto enterrada viva en su país natal, Inglaterra, condenada por sus malas artes.

La leyenda concibe un cuerpo itinerante que el esposo de la “ajusticiada” lleva de un lugar a otro en barco, sin que ninguna nación la reciba, hasta que recalca en la costa peruana y es enterrado en el puerto de Pisco. La noticia de que muchas personas acudirían a comprobar si Sarah Ellen volvería o no del más allá dio la vuelta al mundo. Las crónicas periodísticas de la época dan cuenta de que la población del puerto no durmió, aterrada por la posibilidad de que el hecho

ocurriera. Se vendían incluso equipos completos (crucifijos, agua bendita y collares de ajo) para enfrentar al temido y abominable ser.

Ya a esas alturas, Sarah Ellen ostentaba además el halo de mujer vampira; era evidente que con el paso del tiempo muchas creencias del folclore europeo, mezcladas con aportes locales, se habían trasvasado a la figura de esta mujer misteriosa que en realidad sí existió y que aparentemente murió del cólera durante un largo viaje por mar emprendido junto a John Roberts, su marido. Los escasos testimonios que existen sobre estos personajes, sumados a algunas condiciones particulares, dieron nacimiento al mito de una mujer-vampira y hechicera. Pese a que no ocurrió nada particular, salvo la voluntaria ebriedad del asustado guardián de cementerio, convencido de que al primero que Sarah Ellen atacaría sería a él. Más allá de las anécdotas, queda clara la transformación de ciertos sucesos de base real o histórica en una narración de corte sobrenatural que se establece como dominio colectivo. La inexistencia de datos fidedignos o más confiables es compensada por la imaginación.

Unos meses antes del esperado retorno de Sarah Ellen, los escritores Iván Thays, Ricardo Sumalavia, José Donayre y Carlos Calderón Fajardo convinieron en elaborar sendos relatos sobre el personaje, en medio de la creciente ansiedad en círculos esotéricos acerca del cumplimiento de la promesa. Del grupo mencionado, solo Calderón Fajardo culminó el proyecto, destinado a un texto colectivo que jamás aparecería. Las fuentes utilizadas por el narrador fueron muy variadas, pero esencialmente partió de la leyenda para incorporar a esta primera "capa" referencias epocales y literarias. La más nítida de todas es la aparición de Bram Stoker como personaje vinculado al matrimonio Roberts en la ficción. El nexo intertextual con la novela clásica sobre vampiros, *Drácula*, es visible. A eso se le añade la identidad de Sarah Ellen: es una rabadomante, una adivina que utiliza varillas para encontrar manantiales subterráneos.

Calderón Fajardo recurre a un tono especulativo que le permite acentuar el misterio, no respecto al advenimiento de Sarah Ellen, sino a sus orígenes y destino. De ahí que la novela se inicie con una serie de suposiciones, tejidas desde la versión que un personaje-interlocutor (el abuelo, amigo de Roberts, quien murió en el puerto de Paita y supuestamente lo puso en autos de lo ocurrido con Sarah) le brinda a la voz narrativa responsable de la enunciación:

Yo necesitaba una respuesta racional a un hecho incontrovertible que pertenecía a la realidad: ¿Cómo, por qué, el cadáver de una inglesa terminó sepultado en el cementerio del puerto peruano de Pisco de 1917? ¿Cómo fue a parar allí?

Santos Dioses me quedó mirando y dijo:

—Imagínate un pañuelo verde que cae sobre una alfombra. (Calderón Fajardo 1993: 11)

Es esta modalidad conjetural el eje sobre el cual se desarrollará toda la historia. Pero también es un anticipo de la conclusión, dentro de lo que se conoce como manejo prospectivo del tiempo. En otra secuencia, a cargo del sujeto enunciativo, Bram Stoker aparece escondido detrás de un árbol, bajo perfiles carnavalescos (Calderón Fajardo 1993: 11). Está disfrazado de Nosferatu y disfruta

de la reunión en Halifax, a pesar de su deceso el año anterior. Corre el año 1913 y, por lo tanto, no podría estar ahí, a no ser que según las convenciones y claves propias del género, él también se haya convertido en un “Inmortal”. La voz narrativa juega aquí con dos sentidos: uno, metafórico, el considerar como inmortales a los grandes autores de la literatura, cuyas obras constituyen un legado imperecedero para la humanidad. Esta primera acepción contrasta con lo que sugiere la segunda, sustentada en el hecho de que el Stoker del relato personifique un muerto viviente, siendo él creador del más famoso de una serie de engendros de procedencia sobrenatural que modifican los límites entre lo real y aquello que lo contraviene. Esta es, sin duda, una referencia y claro tributo a un autor que contribuyó a forjar una narrativa fantástica de nuevo cuño y a superar los procedimientos en boga durante la mayor parte del siglo XIX. David Roas describe este proceso con atinados criterios:

La evolución de lo fantástico –desde sus lejanos orígenes en la novela gótica inglesa del siglo XVIII– se ha caracterizado no solo por una progresiva e incesante intensificación de la verosimilitud (que ha llevado a las historias fantásticas a instalarse en la simple y prosaica vida cotidiana), sino también por buscar nuevas formas de comunicar al lector esos miedos antes descritos. (Roas 2011: 92)

Stoker, convertido en personaje, inscribe el libro de Carlos Calderón Fajardo dentro de un tipo de narrativa contemporánea preocupada por la intertextualidad, que es indispensable para completar la experiencia de lectura. Además, existe un componente metatextual: el narrador especula, cuestiona la calidad de los testimonios proporcionados por el abuelo y llena los intersticios o vacíos que la falta de datos fidedignos determina. Esto confiere a la narración un ángulo original, en tanto el lector es también constructor en grado sumo de esta verosimilitud a la que alude Roas, y que ha sido el mayor problema que debieron afrontar los escritores cuando el modelo decimonónico dejó de ser funcional a los propósitos de este género.

En la novela de Calderón Fajardo, el carácter creíble de la historia se sustenta en el hecho de que quien decodifica también es testigo de cómo se hilvanan o activan los mecanismos secretos de la ficción a propósito de una temática asimilada por la cultura en sus manifestaciones más elevadas y, por supuesto, también las más vulgares o triviales.

De igual manera, es llamativo el hecho de que la figura del vampiro (punto de partida de la narración) no se asocie directamente a Sarah Ellen, sino de modo oblicuo, gracias a las digresiones del narrador acerca de la inmortalidad:

¿Por qué digo que para John P. Roberts solo lo imaginario fue real? Porque John P. Roberts, Eduard Spacelack o Jonathan Harker y el nombre de Sarah son solo falsos rótulos para enfrentar al pequeño animalejo que es la vida si se piensa en la inmortalidad. Qué hay que hacer para lograr ser un inmortal, era una pregunta en las *loges* de los teatros, en víspera de la primera gran guerra. (Calderón Fajardo 1993: 20)

Al ser Roberts la fuente más remota de los extraños sucesos que condujeron a Sarah Ellen hasta Pisco —a través de él, Santos Dioses conoció la historia—, nos encontramos cara a cara ante un relato que se edifica sobre la base de otro, cuya veracidad es ya difícil de comprobar para el narrador innominado, quien cuenta su versión a una distancia temporal considerable. Personajes reales e inventados (Harker es uno de los protagonistas de *Drácula*) intercambian sus roles, igualados por el hecho de que la memoria humana es falible, imperfecta y debe remplazar las piezas faltantes con la idealización o la invención pura.

Lo que la novela construye es singular: desde los fueros de la literatura, imita, con evidentes transposiciones y disfraces, la génesis del mito de Sarah Ellen (no es gratuito, entonces, que Stoker aparezca con máscara de carnaval al inicio de la narración). Ella, de acuerdo con esta versión, no fue vampiro ni una hechicera que murió sepultada viva, sino una mujer culta, ansiosa de aventuras al aire libre y que practicaba el antiguo arte de la rabdomancia; su tragedia (fallecer en alta mar) la llevó para siempre a un lugar alejadísimo de su patria, donde no se sentía identificada con las costumbres ni con las aspiraciones de clase.

En la mirada popular, con la que la novela dialoga, es un ser de origen demoníaco y perverso, aliado de fuerzas oscuras, que ha jurado vengarse del género humano con su anunciada resurrección; para otros, dentro de esa misma óptica, es más bien un ser angélico, un espíritu reconciliado consigo mismo que ahora intercede por los enamorados y amantes (en la actualidad, muchos visitantes dejan flores en su tumba a la manera de un rito propiciatorio en terrenos eróticos).

Por otro lado, como sugiere el propio Roas (2011: 93) en lo concerniente a lo fantástico, dicha modalidad experimenta un proceso de "cotidianización", dada la dificultad cada vez más notoria de convencer a los lectores a quienes la irrupción de la modernidad restó capacidad de asombro. En "El viaje que nunca termina", los ambientes mórbidos y sepulcrales de la narrativa gótica son sustituidos por la rutina de un matrimonio excéntrico que no se adapta a las costumbres de su tiempo. Por eso, la pareja alquila la goleta *Estrella de Mar* y parte a un periplo del cual jamás regresarán vivos físicamente, pero sí inmortalizados por sucesivas generaciones, que han alimentado una leyenda ambigua, polivalente. Las interpolaciones de la voz narrativa respecto del imaginario vampírico aluden a ritos ancestrales de impronta religiosa o, mejor dicho, a una mitificación de estos:

En Inglaterra se decía que San Pablo y la Iglesia de Jerusalén habían insistido en que era necesario que hasta los gentiles conversos se abstuvieran de comer animales estrangulados y provistos de sangre. La verdad es que había una intención detrás de estas admoniciones: se intentaba contener la pasión por la ingesta de sangre que se decía lograba rejuvenecer. Roberts no estaba seguro de si Sarah había caído en esa trampa. Tenía que tomar providencias y era impostergerable viajar. Él sospechaba que El Ausente se iba introduciendo en Sarah como un cuchillo que penetra en la niebla. (Calderón Fajardo 1993: 25)

Esta es una de las veladas alusiones al vampirismo en la novela. Roberts parece estar convencido de que Stoker (llamado El Ausente, un posible guiño a la condición del creador que comienza a mezclarse con sus propias figuraciones), metamorfoseado en el personaje de su creación son el mismo ser y que ahora persigue a Sarah para ejercer su control sobre ella. Esa es la otra cara de la inmortalidad: la eterna juventud a cambio de una necesidad casi imposible de saciar que es la apetencia por la sangre.

¿Podría haber surgido de esta época fundacional del cristianismo la idea del vampiro como un ser que requiere del fluido para alcanzar la vida eterna? ¿Los primeros ritos en torno de la memoria de Cristo no se habrán efectuado utilizando para esos efectos no el vino, sino auténtica sangre de animales? No es objetivo del presente trabajo comprobar hipótesis semejantes, pero lo cierto es que sería factible trazar una línea continua en el tiempo, surgida de un hecho real y comprensible, dadas las prácticas del judaísmo alrededor del sacrificio en el templo. Y tampoco debería obviarse el hecho de que a los cristianos de los primeros siglos se les perseguía bajo acusaciones de sacrificios humanos.

El sondeo en el origen del mito, que es una preocupación constante en la novela, tiene al propio Roberts como su eje. Nuevamente el estilo conjetural de la narración principal, a cargo del nieto de Santos Dioses –una suerte de organizador de materiales dispersos– contribuye a la idea de que el texto, en su conjunto, es una parodia cifrada de cómo se edifican los cimientos de una tradición oral que con el tiempo ya no guarda ningún parecido con los sucesos remotos que le dieron vida. Esto ocurre cuando Roberts confiesa, según el primer narrador, la gestación de la inmortalidad de Sarah. Luego de una serie de reflexiones sobre el nexo real o imaginado entre Stoker y Sarah, el sujeto enunciador busca explicaciones aceptables para el comienzo de todo:

¿El motivo para esa invención? El amor. Roberts quiso resolver a su manera el asunto de la inmortalidad. Crear una leyenda sobre la resurrección de Sarah establecía, en realidad, la fuerza de la esperanza, algo invencible, puro y por más disparatada que fuese la posibilidad –aunque Roberts ya estuviese muerto para asistir al regreso y a la quiebra del viaje interminable, Roberts sabía que para 1993 estaría ya enterrado–, al morir tuvo una esperanza, fue su respuesta a Bram Stoker y a los que piensan que la trascendencia se puede obtener por la succión de la sangre. (Calderón Fajardo 1993: 26-27)

En la mirada de Roberts, el ficticio creador de un mito que colmara la terrible ausencia de Sarah, son las palabras (el lenguaje) el mecanismo de lo imperecedero. Es consciente de que solo a través de ellas los individuos pueden superar las limitaciones de la existencia física, como lo hacen quienes beben sangre humana para evitar la muerte. Gracias a la fuerza de la imaginación, Sarah habrá resucitado una y otra vez, en todos los momentos en que su historia sea evocada por la posteridad.

2. FERNANDO IWASAKI

Distinta mirada sobre el vampiro es la planteada por este destacado escritor peruano radicado hace muchos años en España, donde se ha labrado un espacio tanto en el campo de la creación como en el de los estudios literarios. Su narrativa recorre un variado espectro, que incluye el realismo, el relato histórico, el horror y la literatura fantástica. *Ajuar funerario* (2004) es un singular libro de ficciones breves, cuya factura técnica y tratamiento de la fantasía en sus más heterogéneos registros lo ha convertido en una obra reconocida y apreciada por la crítica.

Existe, al respecto, un consenso acerca de las fuentes literarias que el autor reelabora en esta colección. Se trata de ochenta y nueve textos que suponen un recorrido a través de la gran tradición del horror y de lo fantástico, desde Poe hasta escritores modélicos del siglo xx, como Lovecraft; por otro lado, hay claras referencias a Lugones, Borges y Cortázar, dentro de la cuentística hispanoamericana. Esa vena heterodoxa es muy bien descrita por Elton Honores en un amplio panorama de la narrativa fantástica peruana. El crítico ubica a Iwasaki dentro de una tendencia denominada "neohistoricismo fantástico":

Neohistoricistas, porque a partir del ejercicio ficcional, hay un intento de reconstrucción histórica (o mirada hacia el pasado) que permite reflexionar sobre el presente, es decir, se mezcla lo histórico con lo fantástico, rescribe la historia desde el género de la novela para pensar el presente y el futuro, sin que ello signifique la ruptura del pacto de verosimilitud por parte del lector. (Honores 2011: 30)

La figura vampírica no puede estar ausente de un concepto semejante. Con "El balberito", y en el breve formato que exige el género, surge un tratamiento que en buena medida recupera la usanza gótica del personaje, quizá tamizada por la influencia de la cultura cinematográfica del siglo xx. Es precisamente esa condensación en torno del ser maléfico lo que permite acentuar la contundencia dramática. Honores lo ha incluido en la antología ya mencionada y destaca, en su estudio preliminar, los aspectos más espeluznantes del cuento, como la abundancia de sangre y los perfiles violentos de la historia (2011: 27).

El inicio *in medias res*, pero diferido de las acciones, sin mayor información previa, deja en el anonimato a los protagonistas. Esta marca impersonal resulta muy efectiva en la creación de la atmósfera mórbida: "La otra noche matamos a un vampiro. Cerca del amanecer lo acechamos junto a su tumba y le tendimos una emboscada. El monstruo no era muy fuerte y pegó un chillido espeluznante cuando lo empalamos" (Iwasaki 2011: 209). El montaje "cinematográfico" recuerda de inmediato a las escenas persecutorias o de acoso al ser maligno. El narrador impersonal, diluido en el grupo, no permite especificar si se trata de una cacería incidental o azarosa (parece haber una rutina, una coexistencia rutinaria con los vampiros) o si son "profesionales", a la manera de Van Helsing, el implacable científico y exterminador de la novela de Stoker.

Sale a relucir el procedimiento habitual para la eliminación de estos seres: atravesar su corazón con una estaca de madera. Los datos sobre tiempo y espacio son bastante escuetos; solo se menciona que el hecho acaeció con las primeras luces, cuando los vampiros retornan a los camposantos, sus refugios naturales. Se menciona una estratagema (emboscan al vampiro) y la escasa fuerza del monstruo, cuyos chillidos impresionan a los integrantes de la partida de caza. Hasta ese instante, las convenciones asimiladas por la cultura popular prevalecen.

El laconismo de la narración calza con los requisitos del relato mínimo en cuanto a la dosificación; el uso cuidadoso del lenguaje es indispensable en un género muy cercano al poema por su concentración temática. No obstante, en lo que podríamos llamar el segundo segmento, sobreviene una variación del motivo clásico: "Al verlo tendido en el suelo, advertimos horrorizados que era un balberito, un niño vampiro que nos miraba con los ojos perplejos y arrasados de lágrimas, mientras se desollaba despavorido las manitas contra la estaca" (Iwasaki 2011: 209). El comentario del narrador colectivo acerca de las características del ser a quien han ejecutado revela un conocimiento previo y detallado de todo ese universo. Ello queda demostrado con el nombre utilizado para designarlo, "balberito", cuya procedencia nos remonta a la demonología, ya que es el apelativo propio del archivero de las jerarquías infernales. Se trataría, entonces, de cazadores con cierto grado de especialización, sometidos a una rutina. La sorpresa mayúscula y el horror (proveniente de que sea un niño, asociado a la inocencia y a la pureza) anuncian que no es usual un caso como ese. Cierta culpa soterrada impregna la enunciación, sostenida sobre las espantosas imágenes del balberito y su mirada de sorpresa, impotente ante los verdugos.

En el fragmento conclusivo, el lector conocerá la identidad de quien comanda la partida de caza y exterminio, y que se muestra inmunizado ante cualquier sentimiento de piedad o compasión frente al niño que sufre tan espantosa suerte: "El balberito agonizaba entre pucheros y la sangre de su última víctima resbalaba por sus colmillos de leche hasta empozarse en los hoyuelos de sus cachetes. '¡Muere, demonio!', gritó el reverendo al degollarlo con su hoz" (Iwasaki 2011: 209).

Dentro de la lógica del texto, cabe presumir que el horror de los cazadores nace de la comprobación *in situ* de la existencia de niños al servicio del Amo que se mueve en las tinieblas. Estos se han convertido en esclavos eternos, en muertos vivientes que deben regresar a donde pertenecen. El sentimiento de vacilación o de duda implícita en el narrador es brutalmente neutralizada por un sacerdote, quien no experimenta ningún cuestionamiento; en otras palabras, no permite que la aparente inocencia del balberito le haga olvidar su papel de exterminador: el niño acaba de alimentarse de sangre inocente y eso lo condena al acto ya inútil pero de contornos crueles. Degollará al pequeño con una hoz; en su fanatismo, destruye al símbolo de la subversión de un orden donde la religión también ejerce mecanismos de dominación y sometimiento del sujeto. Este pierde su libertad a causa de dogmas irracionales frente a los cuales los vampiros son intransigentes competidores.

3. JOSÉ DONAYRE HOEFKEN

El último de estos rastreos en torno del tema vampírico en la narrativa peruana contemporánea no puede obviar la novela *Doble de vampiro* (2012) de José Donayre Hoefken, una de las voces más importantes de la literatura actual en el país. El libro fue parte del mismo proyecto colectivo que daría origen a *El viaje que nunca termina*, de Calderón Fajardo. Estamos, en consecuencia, ante otro texto generado por el mito de Sarah Ellen Roberts, cuyo epitafio inserta el autor a manera de epígrafe. Las características generales de la escritura de Donayre son consignadas por Honores (2011: 30), en cuanto al cultivo de una escritura experimental y metafictional del panorama ya comentado.

En efecto, la obra de Donayre ostenta como una de sus marcas principales la preocupación por el lenguaje y su función autonómica en tanto otorga corporeidad a mundos alternos animados por el poder de las palabras. Esos son aspectos también manifiestos en la producción de narrativa breve, a la cual este autor ha hecho notorios aportes. David Roas tipifica el tránsito de usos decimonónicos a otros, modernos, donde el lenguaje adquiere una condición autotélica y metanarrativa al que esta escritura (la de Donayre) se almoldaría con holgura: “Esa retórica de lo indecible también posee una evidente dimensión autorreflexiva, pues son constantes las representaciones críticas de la enunciación y de la propia actividad narrativa” (2011: 130).

En *Doble de vampiro*, esos elementos asumen un protagonismo particular, pues son la apoyatura de un universo verbal en gestación continua y que se abastece a sí mismo. A ello se suma la constante mutabilidad de los personajes y de las situaciones en que se involucran. Sibila es presentada, al inicio de la novela, como una hechicera y madre de Lucía (no es gratuita la referencia al personaje de Stoker), en otro momento identificada como Sarah. La atmósfera de pesadilla, donde los sueños y la realidad se fusionan, resulta aterradora. Lucía-Sarah está atrapada en un mundo de torturas inauditas, pues está a merced de un amo poderoso que no da tregua de ninguna naturaleza.

Sibila, el personaje que vive fuera del tiempo y ve lo que no es evidente, expresa su sentido del horror ante lo que nada ni nadie pueden evitar: Lucía-Sarah se ha convertido en un monstruo irreconocible cuyas contorsiones aterradoras sacuden la sensibilidad de su madre:

Prendí un fósforo y encendí la varilla. Lucía, al percibir el aroma azucarado picante de la mirra, hizo una pandiculación tan violenta que hasta me atrevería a calificarla de imposible para un ser humano. Pero en ese instante no estaba para explicaciones lógicas. Hubiera preferido enfrentarme ante un fenómeno menos creíble o más grosero, con tal de que este no tuviese relación directa con mi hija. (Donayre 2012: 22)

Una marca de la narradora-personaje es su lucha entre una observación fría de los acontecimientos que involucran a su hija y el espanto respecto de lo que es inevitable. Su condición de vidente coexiste con su tendencia al razona-

miento, que cede posiciones ante la irrupción de la irracionalidad y de lo ingobernable. En ella cohabitan dos formas de pensamiento: el lógico y el mágico, que entablan entre sí un combate interno donde confluyen las creencias en un orden sobrenatural que invade la realidad y los mecanismos de control racional.

En otro nivel de escritura, se construye una voz atemporal. El discurso, en cursiva, se alterna con los pasajes enunciados por Sibila y sus diversas encarnaciones a lo largo de la novela. La voz ficticia de estos fragmentos es una reflexión cuasi-filosófica –a cargo de una entidad innominada (probablemente el Amo o el Ausente)– acerca de la esencia del poder ejercido sobre los humanos:

La condición de nuestra inmortalidad no es más intrincada que el misterio que convierte la supervivencia en un arte decadente.

Tú y yo, no obstante los otros, construimos sin ser muy conscientes un imperio que rebasa los típicos símbolos del poder porque nuestra ambición es otra.

Hacemos de lo físico un ejercicio espiritual que supera cualquier remordimiento.

¿Morder?

Hacemos algo realmente pleno en la medida que nuestra intención es más compleja que el hecho de clavar dientes y desgarrar la piel. (Donayre Hoefken 2012: 25)

Sin duda hay algo de paródico en esta suerte de exposición de motivos sobre el vampirismo. El lenguaje vuelve a oscilar entre un registro racional o especulativo y el contenido, más bien orientado a lo irracional y monstruoso: la existencia de un mundo de entidades que esclavizan a los humanos con una justificación propia, no impulsada por el simple deseo de morder a víctimas indefensas, sino por un sentido de la trascendencia no tan distinto de ciertas doctrinas humanas obsesionadas por “la vida eterna”.

Es un correlato inverso de las argumentaciones con que filósofos y teólogos, a lo largo de la historia, han utilizado para justificar, desde puntos de vista disímiles, la existencia de un “sentido” tanto para el mundo terrenal como para el incorpóreo. Es ahí donde el lenguaje cumple un papel de invención continua o de construcción del mundo a la medida de los intereses de los humanos en cuanto a un “orden” monolítico y sin fisuras que atenúe su angustia ante lo desconocido o en cuanto a aquello que su razón no acierta a descifrar.

Luego de un misterioso interregno en el cual Sibila, la madre-hechicera, entierra –sin mayores explicaciones– el cuerpo de Lucía-Sarah en el jardín, se suscita un trasvase a otro contexto. Sarah resucita en otra época, a decir de los elementos de geografía urbana que se desprenden del discurso, como calles, luces de neón, automóviles y bares (Donayre Hoefken 2012: 46). Todo sugiere una inserción del personaje en un medio donde continuará su búsqueda tortuosa de la inmortalidad.

La relación erótico-destructiva con una muchacha llamada Beatriz es análoga a la que, en otra vida y tiempo, sostuvieron la madre hechicera-vidente y

la hija-vampiro. En una escena culminante, nimbada por la idea de la predestinación, las mujeres se unen:

Me levante. Beatriz estiró sus brazos, me sujetó fuertemente de los hombros y me besó con agradecimiento en la frente hasta dejarse caer sobre el sofá. Me acudillé, y busqué sus labios, sus orejas, sus ojos y su cuello. Ahí me detuve a percibir su olor, tibio y tranquilo, a clavar la muerte afilada y blanca. (Donayre Hoefken 2012: 54)

El juego de identidades, delineado antes con sutileza, nos permite inferir que Sibila, después de muchos años, es ahora Sarah, quien a su vez fue Lucía en otro tiempo. Y Beatriz también es un avatar de la muchacha, que ha estado esperando por su madre y por la salvación. El complicado juego de desdoblamientos, con el que madre e hija prolongan su extraño vínculo, transgrede las leyes lógicas y establece otros principios. Sibila-Lucía-Sarah (madre-hija) es ahora esclava del Ausente y debe continuar con el ciclo de repeticiones que buscan la unidad perdida.

CONCLUSIONES

Desde fines del siglo xx e inicios del xxi, la presencia del vampiro en la narrativa fantástica peruana ha sido recurrente. Ha atravesado por varias etapas, que van desde los usos modernistas hasta los posmodernistas (hacia los años ochenta), que recuperan al ser en gran medida bajo la influencia de la cultura de masas y sus productos, con un punto intermedio –la Generación del 50–, caracterizado por el tratamiento paródico o humorístico del personaje y su universo. Tres autores importantes, como Carlos Calderón Fajardo, Fernando Iwasaki y José Donayre Hoefken escriben textos que no se apartan de los modelos de terror clásico, pero a los cuales se les adiciona componentes tanto metatextuales y paródicos (Calderón Fajardo y Donayre) como referencias a convenciones cinematográficas y del imaginario popular (Iwasaki). Estos escritores marcan las pautas de una tendencia cada vez más sólida en la narrativa reciente; ella explora el universo vampírico a partir de una mirada ecléctica o híbrida que fusiona lo culto y el dominio de lo trivial que la cultura popular incorpora como algunas de sus marcas esenciales.

OBRAS CITADAS

- Bravo, Víctor (1993): *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila
- Calderón Fajardo, Carlos (1993): *El viaje que nunca termina*. Lima, Pedernal.
- Donayre Hoefken, José (2012): *Doble de vampiro*. Lima, Altazor.
- Honores, Elton (2010): "Los que moran en las sombras. Introducción". En: Honores, Elton y Portals, Gonzalo (eds.): *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima, El Lamparero Alucinado, pp. 11-28.

- (2011): "Ortodoxos y heterodoxos: hacia un panorama de la narrativa fantástica peruana contemporánea (1980-2010) desde el sistema literario". En: Honores, Elton (ed.): *Lo fantástico en Hispanoamérica*. Lima, Cuerpo de la Metáfora, pp. 11-35.
- Iwasaki, Fernando (2010): "El balberito". En: Honores, Elton y Portals, Gonzalo (eds.): *Los que moran en las sombras. Asedios al vampiro en la narrativa peruana*. Lima, El Lamparero Alucinado, p. 209.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de espuma.

EL MONSTRUO EN LA OBRA DE JOSÉ MARÍA MERINO

NATALIE NOYARET
Université de Caen

Si el monstruo puede "atravesar los muros y alcanzarnos donde quiera que estemos" (Vax 1973: 11), también se ha revelado capaz de cruzar las fronteras históricas, geográficas y culturales. El que sea "extremadamente dúctil" sin dejar de "concentrar los miedos atávicos que nos acompañan desde el origen de la humanidad" (Casas 2012: 8) explica probablemente su perdurabilidad y vigor. Al menos en la narrativa española actual, la criatura monstruosa goza de buena salud si nos fijamos en la antología de doce piezas de autores diferentes (nacidos entre 1961 y 1977) recién publicada por Ana Casas (2012). Consideraremos ahora hasta qué punto, en más de treinta años dedicados a la creación literaria y en particular al relato fantástico, José María Merino (La Coruña, 1941) también ha contribuido a asegurar la vitalidad del monstruo.

Al cabo de esa nueva exploración de la obra completa de Merino que la perspectiva del presente estudio me llevó a emprender –una actividad que, dicho sea de paso, realizo siempre con un placer renovado y con la satisfacción de regresar con nuevos hallazgos, pues bien sabemos que las grandes obras son inagotables–, puedo certificar –y era previsible– que, entre las múltiples y tan variadas criaturas que pueblan este original y fascinante mundo narrativo, no faltan los monstruos, sean los procedentes de la mitología o los nacidos de la imaginación del autor, sean los de naturaleza humana o de alguna especie animal, sin olvidar las criaturas híbridas. Hasta veremos que, bajo la pluma de este

escritor que introdujo desde sus primeras producciones una concepción animista y antropomórfica del mundo, los objetos pueden revelarse monstruosos, como ha venido a confirmarlo más recientemente “Acechos cercanos”, el primero de los cien relatos breves que componen *Días imaginarios*. Se tratará sin duda de un error de percepción, pero lo cierto es que, convencido de que los objetos domésticos están al acecho más allá de su aparente inercia, el anónimo personaje de este microrrelato ve unas largas garras disimuladas en el extremo de los brazos de los sillones de su casa, y percibe en los colchones los estómagos y los intestinos de las camas. Así las cosas, no parece extraño que, como lo sugiere el final de esta breve historia, acabe ahogado en el agua rebosante del baño de la habitación del hotel en el que se ha refugiado, con la goma de la ducha enroscada con fuerza en el cuello, a la manera de una serpiente... Si me ha parecido oportuno evocar aquí este corto relato, es porque lo considero emblemático de esa función esencial que José María Merino le reconoce a la literatura, y que consiste en “descubrir y señalar esos acechos tenebrosos” que constantemente amenazan el aparente sosiego de las cosas de cada día (2001: 20). Así fue como llegó a afirmarse como “cronista de lo inquietante, narrador de ciertas sombras invisibles [...] que están continuamente flanqueando los espacios al parecer diáfanos y las dimensiones verificables, mensurables, de eso que conocemos como realidad” (*ibid.*), una realidad en la que –conviene precisarlo desde ahora– incluye, por su parte, la esfera de los sueños. Nada más lógico, entonces, que el monstruo, en tanto que presencia “chocante, amenazadora, inquietante” (Casas, 2012: 15), y también como elemento capaz de alimentar una escritura transgresiva o subversiva como es la de Merino –recuérdese que el monstruo supone el desvío o la transgresión de la norma–, tenga entrada libre en este universo narrativo, junto a otras criaturas del imaginario sobrenatural como el vampiro o el fantasma. La importancia que Merino confiere, por lo demás, al tema de la identidad del hombre de hoy en su obra abre también la puerta al monstruo, concebido como ese Otro en el que tal vez lleguemos a reconocernos o mediante el cual, al menos, podamos interrogarnos acerca de nuestro ser profundo: “Acaso estamos hechos de dos partes que se ignoran entre sí [nos dice Merino], acaso provenimos de lo que más creemos aborrecer” (2001: 19).

Ahora bien, conviene matizar y observar primero que es principalmente en el ámbito de sus cuentos y microrrelatos donde Merino cultiva el monstruo, si bien es cierto que en algunas de sus novelas –todas ellas dotadas de una dimensión fantástica más o menos marcada– practica de vez en cuando la deformación propiamente monstruosa de ciertos elementos. En *Novela de Andrés Choz* (primera novela, 1975) por ejemplo, vemos cómo, bajo su pluma, una casa puede perder sus proporciones habituales y transformarse “en una mole aciaga, donde las ventanas pueden ser el principio de extraños corredores sin salida y la puerta una boca monstruosa que deglutirá al viajero” (1993: 60); o cómo el ruido de las olas puede asimilarse al “aliento de alguna bestia enorme e invisible” (1993: 79); y aun cómo un zapato puede adquirir “en la penumbra insólito aspecto agresivo, un talante como de tiburón o de morena” (1993: 181). Asimismo, en *La orilla oscura* (1985), una sandalia colgando de un escalón es capaz de sugerir la imagen

de "las antenas y el caparazón de un oscuro crustáceo" (1986: 228), mientras el rostro de un personaje aborrecido es recordado como "una gran cabeza peluda, de ojos facetados, en cuyo extremo anterior se enrollaba espiralmente una larga trompa viscosa" (1986: 67). Por supuesto, nada en eso es anodino. Como observa Merino en un artículo, tras referirse a ese cuento de Edgar Allan Poe titulado "La Esfinge" en que un mero error de perspectiva convierte una mariposa en una monstruosa aparición, "toda la realidad es susceptible de diferentes miradas, y alejarse de las más convencionales no tiene por qué ser una forma de huida, sino todo lo contrario, una manera de descubrir en ella aspectos más significativos" (2002a: 27). No cabe duda de que, más allá de la deformación monstruosa, el motivo del monstruo es uno de los recursos de los que se sirve este escritor para llegar a estos fines, en particular en sus relatos breves, como ya he señalado. Bien es verdad que algunos dragones y sirenas aparecen de forma esporádica en sus novelas (pienso en particular en *La tierra del tiempo perdido* (1987), donde están presentes ambos motivos, o en *Las visiones de Lucrecia* (1996), donde un impresionante dragón contribuye a significar la fuerza destructora de los enemigos de la España de aquel entonces). Ciertamente es también que el concepto de monstruo se infiltra en *Los invisibles* a partir del momento en que el protagonista de esta curiosa novela se vuelve transparente al tocar una extraña flor encontrada en un bosque durante la noche de san Juan; desde entonces se convierte, en efecto, en "una especie de fantasma" (2000: 44), así como en "la pieza más perdida y solitaria de todo el universo" (2000: 45). Sin embargo, forzoso es reconocer que es por lo esencial en el marco de sus ficciones cortas (o cortísimas, como se verá más adelante) donde Merino introduce monstruos, viendo sin duda en el género breve, que supone concisión expresiva y concentración dramática, más posibilidades de dar cuenta de los temores profundos del ser humano (empezando tal vez por los suyos), y también de provocar en el lector ese espanto –o al menos esa inquietud– que ha de producir el monstruo. Veremos ahora de más cerca en qué cuentos –y libros de cuentos– introduce esta figura, qué rasgos le confiere en cada caso y qué objetivos persigue con semejante práctica.

1. LOS MONSTRUOS DEL REINO SECRETO

Empezaré por recordar que, al mismo tiempo que se iba afirmando como novelista en los albores de los años ochenta, Merino se distinguía también como cuentista, y sabemos hasta qué punto ha contribuido a revalorizar este género, y, a través de él, lo fantástico, que "siempre había sido denostado en España" (Andrés-Suárez 2007: 160). De hecho, la continuidad y coherencia de esta labor cuentística le permitió reunir, dos décadas después, en un mismo volumen titulado *Cincuenta cuentos y una fábula. Obra breve 1982-1997*, los tres libros de cuentos publicados hasta entonces –*Cuentos del reino secreto* (1982), *El viajero perdido* (1990) y *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994)– y algunos cuentos sueltos, en la medida en que, más allá de la atmósfera diferente que se respira en cada uno de ellos, son relatos que "se adscriben todos a lo fantástico, directamente o por simpatía con los que se agrupan en ellos" (Merino 2010: 16). Más tarde,

tras revisarlos y sumarlos los *Cuentos de los días raros* (2004), Merino volvería a publicarlos en *Historias del otro lugar* (2010), que reúne, pues, un total de sesenta y seis cuentos “canónicos”. De hecho, para ser más precisa aún, cabe señalar que donde aparece el motivo del monstruo es sobre todo en el marco del primer volumen, sin duda por estar ambientados estos cuentos en la tierra de origen del autor (con alguna incursión en Asturias y Galicia), una región en la que hasta hace poco aún perduraban creencias y tradiciones ancestrales, y que por ello él mismo ha reconocido como particularmente propicia para la fabulación maravillosa y fantástica (Soldevila Durante 1999: 21). Más aún, por ser historias que, como fue observado por Nuria M^a Carrillo Martín, “se nutren de la tradición oral y de fenómenos que no pueden justificarse con explicaciones racionales” (2002: 58), los *Cuentos del reino secreto* representan un espacio idóneo para la aparición de seres sobrenaturales, algunos de ellos de la familia de los monstruos.

Estos no tardan en efecto en manifestarse en este libro, ya desde el segundo y cuarto cuentos titulados respectivamente “La prima Rosa” y “Los de arriba”, aunque en ambos casos de una forma bastante subrepticia, sobre todo en el último mencionado en el que unas extrañas huellas en lo alto de la Catedral –huellas de pies de seis dedos, “extrañamente estrechos y alargados” (1997: 57)– sugieren una presencia monstruosa que no llegará a identificarse, encarnación quizá del diablo. Asimismo, el primero de estos relatos, al estar basado en la evocación alternada de la prima del protagonista y de una trucha de tamaño descomunal apercebida en el río cada vez que la muchacha se está bañando en él, acaba proporcionando al lector la imagen de un ser monstruoso, mezcla de las dos criaturas (mujer y pez) y, desde ahí, representativo del conflicto interior que se juega en estos momentos en el personaje (si la trucha representa para él el fantasma de todas aquellas que no pudo pescar durante un curso escolar pasado en el Seminario y que culminó con varios suspensos; por su parte, la prima Rosa, encargada de imponerle un programa de recuperación durante el verano, representa la censura, el obstáculo a las actividades veraniegas en el pueblo). Obvio es, por lo demás, que la figura híbrida que se perfila en la resolución de este cuento remite a la sirena, cuyo mito Merino contribuye a perpetuar a través de sus creaciones, sometiéndolo a veces, como no dejaremos de observarlo en estas páginas, a una importante labor de reciclaje.

Otro buen ejemplo lo encontraremos, sin salirnos del ámbito de las *Historias del otro lugar* pero sí de los *Cuentos del reino secreto*, en “Los frutos del mar”, un relato elaborado del todo en torno a la figura de una sirena, a la que descubren, capturan y matan un padre y su hijo dedicados a la caza submarina. Si la perfidia de estos depredadores –especialmente del padre– los lleva a traer a casa la cola de la criatura para comerla con los demás miembros de la familia (a quienes se oculta la verdadera naturaleza del manjar), los vómitos del hijo después de la cena, más allá de aparecer como una especie de venganza póstuma de la sirena, se dejan interpretar fácilmente como la expresión irónica de la reprobación del escritor respecto a la actividad y el comportamiento de sus personajes.

Volveremos ahora a los *Cuentos del reino secreto* para descubrir un nuevo espécimen de monstruo en la inquietante figura que da su título al cuento “El acompañante”. Con su “cabeza flanqueada por las dos masas blancas de sus grandes orejas” (1997: 118) y cubierta de “un pelo tieso como el de un animal” (1997: 119) –observemos de paso la maestría con la que Merino cultiva el arte de la descripción, proporcionando tan solo al lector los elementos imprescindibles–, este odiado y temido personaje, que fue el rival amoroso –y victorioso– del narrador, reviste ya por sus rasgos físicos un aspecto bastante monstruoso. Ahora bien, el que las chicas con las que sale se mueran al poco de enfermedad, y el que una piedra pueda atravesar su cuerpo sin que él se inmute, son otros tantos indicios que vienen a confirmar la naturaleza sobrenatural de este ominoso personaje, mensajero o encarnación de la muerte.

Avanzando en la lectura de los *Cuentos del reino secreto*, se llega a la historia de “Genarín y el Gobernador”, en la que Merino recurre a unas monstruosas transformaciones (de hombres y objetos) para reivindicar la preservación de las tradiciones populares de su tierra, condenando de paso la censura que el gobierno de Franco ejerció en este campo. Así es como, no sin ironía, pone en escena a un Gobernador más papista que el Papa que, después de la muerte del dictador, sigue prohibiendo las manifestaciones populares en torno a la memoria de Genarín, legendario periodista y bebedor de aguardiente. De ahí esas bocas monstruosas que empiezan a aparecérsese al dirigente hasta producirle náuseas y obsesionarle: primero, la de un hombrecillo que parece perseguirle, una boca enorme, “de labios salientes y largos como las dos partes de un gran pico blando y tembloroso” (1997: 136), “una especie de aparato chupador” (1997: 137); luego, la gran boca rojiza en la que se transforma cualquier vaso cada vez que quiere beber agua o vino. Un acoso, pues, una rebelión, a la que solo pondrá fin la decisión de volver a autorizar el rito...

Exceptuando “Los frutos del mar”, ya mencionado, y un último caso que evocaremos en seguida, no veo otros monstruos dignos de este nombre en los demás libros de cuentos reunidos en las *Historias del otro lugar*, y no desisto de pensar que ello se debe en gran parte al cambio de escenarios, a la ambientación en lugares “más agobiados por la implacable realidad”, y que corresponden también, como lo explica Merino en el “Prólogo” al volumen, a los espacios de su madurez (1997: 19). Así que no resulta nada sorprendente, a mi parecer, que el monstruo reaparezca en uno de esos pocos cuentos que, en *El viajero perdido*, aún mantienen una relación con los lugares de la infancia del escritor (y que, por esta razón, bien “podrían estar en el libro anterior”, como él mismo señala). “La última tonada”, ya que así se titula la historia a la que me refiero, tiene efectivamente como núcleo argumental la aparición reiterada, a los ojos de un anciano, de una enorme cola serpentina, un rabo monstruoso al que procura ahuyentar tocando su flauta heredada de su abuelo, pero que acabará por alcanzarlo al final del relato, de la misma manera que alcanzó a su abuelo, como recuerda el personaje: “El abuelo gritaba que aquello empujaba la puerta de su cuarto, que apretaba por las noches su morro contra las contras de la ventana, y él preguntaba a sus padres [...] sin que nadie le diese razón” (1997: 276). Si está claro que,

a través de esta sombría masa ondulante, Merino nos brinda una nueva figuración de la muerte, queda por añadir que, como revela el mismo cuento, es de naturaleza legendaria este monstruo que devora a ambos personajes: "Aquella visión del abuelo no pertenecía a las cosas del mundo real, sino a las del mundo relatado, soñado, recreado en las veladas del invierno" (1997: 276). A su vez, Merino perpetúa, mediante la escritura, una vieja leyenda enraizada en las montañas leonesas, según la cual dicho monstruo tiene su origen en el cabello de una mujer caído al agua:

Allí, poco a poco, iba germinando hasta nacer. Del bulbo se formaría la cabeza y el resto del pelo originaría el cuerpo y la cola. Su diminuto volumen iría aumentando lentamente, a través de muchos años de sigiloso escondrijo, hasta adquirir su inmenso tamaño y su fuerza descomunal. (Merino 1997: 277)

Ahora bien, para José María Merino el territorio de los sueños y el espacio del insomnio son también muy fértiles para la germinación de los monstruos. Luego, estos encuentran en la minificción el ámbito idóneo para desarrollarse.

2. LOS MONSTRUOS DEL LIBRO DE LA NOCHE

Patente tanto en sus novelas como en sus cuentos, el propósito de experimentación y renovación estética que José María Merino persigue desde sus inicios en literatura lo lleva a finales del siglo xx a cultivar la minificción, por lo cual participa en el renacimiento en España de este género, o subgénero, cuya potencialidad expresiva le parece particularmente apropiada para expresar las iluminaciones o instantaneidades que se le ocurran al autor. Fruto de esta iniciativa son, en particular, dos diarios fantásticos, uno diurno –*Días imaginarios*, compuesto de un centenar de piezas breves o brevísimas en las que el escritor entrega intuiciones, reflexiones o sueños suyos, y que sale a la luz en 2002–, y otro nocturno, publicado tres años más tarde con el título de *Cuentos del libro de la noche* y que, por su parte, consta exclusivamente de microrrelatos (ochenta y cinco) "soñados o pensados al hilo del sueño", como reza la contraportada. Ni que decir tiene que el monstruo está presente en estos dos libros, sobre todo en el segundo, en el que "se imponen sin freno los pavores de la nocturnidad" (Satorras 2006: 12), es decir, en el caso de Merino, que es un insomne crónico, tanto los causados por la actividad onírica como los que proceden de la duermela, esa "zona de nadie" (Merino 2006: 52) en la que se disuelven las fronteras entre los distintos órdenes de realidad y donde pueden producirse todo tipo de metamorfosis. En efecto, si el monstruo visita *Días imaginarios* en contadas ocasiones (la más espectacular siendo, sin lugar a dudas, cuando, parodiando un texto considerado como el modelo del microrrelato, Merino hace que Augusto Monterroso se despierte convertido en un dinosaurio, por cierto con mala cara, según observa Gregorio Samsa que también está en la cocina...), al contrario multiplica sus manifestaciones en los *Cuentos del libro de la noche*, originando muchas de las pesadillas o alucinaciones referidas en esta obra. Prueba de ello es el relato titulado "Ojos", en el que el narrador ve a toda la gente de la calle con

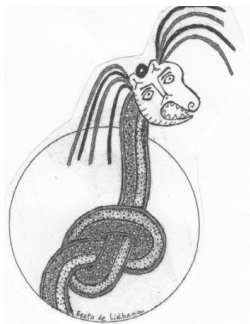
ojos monstruosos, hasta descubrir en el momento de la cena que la sopera está también llena de grandes ojos...

Si es verdad, por lo demás, que estos textos no son más que la transcripción narrativizada de las vivencias nocturnas del escritor (lo prueba el que algunos de ellos aparezcan en germen en *Tres semanas de mal dormir*, "nocturnario" autobiográfico), no es menos cierto que impresionan fuertemente al lector, tanto más cuanto que cada uno de ellos está acompañado de una ilustración (dibujos en su mayoría realizados por el propio autor, y en los demás casos imágenes tomadas de algunos artistas antiguos o modernos, siempre identificados) destinada a realzar o completar el contenido del relato (Noyaret 2011: 79-81). Huelga decir que en su mayoría son espantosas las ilustraciones de los textos protagonizados por algún ser o elemento monstruoso, trátase del coche con colmillos insertado en medio de "Monovolumen", del horrible cangrejo (alteración de la *Araignée Souriante* de Odilon Redon) que aparece en el lado izquierdo de "Madrugada", o del manojo de dragones presentado al final de "Virus". Si en algunos casos (como en "Cuento de verano") la imagen resulta tramposa en la medida en que no revela al monstruo evocado en el texto, en otros (como "Crisis de percepción", rematado por la representación de una mujer y de un hombre con cabezas de animales) es ella la que confiere una dimensión propiamente monstruosa a los hechos relatados.



A semejanza de ese "Castillo secreto" del que habla uno de estos microrrelatos y entre cuyas numerosas habitaciones se halla "la de las grandes sombras con formas monstruosas" (2005: 62), el libro que nos ocupa contiene un puñado de textos dominados por criaturas espeluznantes que representan un peligro mortal para el personaje que se expresa o del que se habla, una amenaza para su integridad física. Además del feroz "monovolumen", ya evocado, que está tragando a su propietario, o de los cangrejos que invaden los vagones del último metro de la noche (en "Madrugada"), se pueden mencionar el terrorífico león que el personaje de "Las cuatro" ve acercarse hacia él por el pasillo del avión a bordo del cual está viajando, y también el espantoso –e indefinido– ser que, en una isla aparentemente paradisíaca pero poblada de agresivos habitantes, se

dispone a devorar al narrador de "Relato verídico". Asimismo, el protagonista de "Leyenda" ve su muerte anunciada al descubrir al final de este minicuento –uno de esos "finales sorpresa" que Merino aprecia y practica (2004b: 79)– que ha nacido con el destino de matar al dragón, una hazaña que no consiguió ninguno de sus predecesores...



No menos sorprendente y amedrentador resulta el final de "Cuento de verano", en el que, a raíz de un cambio de perspectiva señalado por el paso de la tercera persona de narración a la primera, el mismo monstruo toma la palabra, tratándose en este caso de la arena que devora a todos los bañistas que salen fuera de las olas que los sustentan. El personaje-narrador de "País de vampiros" da cuenta, por su parte, del miedo terrible y constante que conocen los que viven en semejante lugar, y de la imposibilidad de dormir allí tranquilo...

Algunos otros relatos, propios para suscitar una interrogación acerca de nuestra identidad, están centrados en la transformación de seres humanos en monstruosos animales. Así es como, a raíz de la intensa labor de reciclaje de episodios mitológicos o bíblicos que Merino realiza en este libro, la "Andrómeda" que da su nombre a un minicuento descubre, a través del espejo de su habitación, a su marido convertido en un enorme reptil tendido en la cama. Más terrible aún, por ser fatalmente repetitiva, es la transformación en una rata enorme que, cada noche de luna nueva, sufre el narrador de "Metamorfosis", en su condición de tercer hijo de un verdugo, nacido el último día de febrero de un año bisiesto, algo que el destino no perdona... Hasta aparece, en el penúltimo microrrelato, que el Merino de papel que protagoniza la mayoría de estas historias se ha transformado en un insecto, junto a su mujer, tras haber presenciado ambos el despegue de una tostadora conducida por unos bichos "de cabezas blanquecinas y extraños miembros prensiles" (2005: 160). En cuanto al lector, ¿no ha de sentirse un poco como el Minotauro cuando, recurriendo además al dibujo de un laberinto, el autor sugiere al final que "no son las tramas [de los relatos] las que están dentro de nosotros sino nosotros quienes estamos enredados en ellas" (2005: 163)?

Queda por decir que Merino se ocupa también en este libro de metaforizar el lado malvado del hombre a través del monstruo, de decirnos que este "también habita en nosotros" (Roas 2002: 43). De hecho, no deja de parecernos monstruoso ese camarero que, en "Las tres", permanece insensible a las súplicas

de un cliente al borde del suicidio: “–Salga ya, venga. Fuera / –Usted no es un ser humano. / –¡Fuera!” (2005: 87). Por otra parte, en “Virus”, y por boca de un bacteriólogo, Merino va revelando la naturaleza monstruosa de la especie humana, una especie “inteligente” que, hasta hace poco aún, había sobrevivido en armonía con el medio ambiente, pero que de pronto se ha transformado en “un invasor”, “un agresor” capaz de aniquilar completamente el planeta (2005: 60)... Es de notar que, en uno de los relatos breves de *Días imaginarios*, “Monstrum sapiens”, el escritor leonés ya había recurrido a la figura del científico visionario para ofrecernos su propia visión de los humanos, por cierto bastante negativa (aunque no menos realista):

Son seres llenos de conocimientos y sabiduría, capaces de gran talento estético, de un alto desarrollo tecnológico, pero en sus colectividades hay toda clase de desigualdades aberrantes, coexisten el derroche y la miseria, el hambre y el hartazgo. Han construido armas terribles, y continuamente se matan los unos a los otros por hegemonías y asuntos que ellos mismos no entienden muy bien. (Merino 2002b: 220)

Conviene observar que, dentro de un compromiso más afianzado que nunca con la realidad de su tiempo, José María Merino se ha esforzado en estos últimos años en alertarnos sobre el frágil destino de nuestro planeta, y sobre la necesidad absoluta de salvaguardar valores humanos tan esenciales como el respeto y la atención al otro, la paz y la tolerancia. Esto transparece de la manera más clara en *Las puertas de lo posible* (2008), una colección de diecisiete cuentos futuristas en los que el hombre de mañana no deja de aparecer como un verdadero monstruo.

3. EL HOMBRE, MONSTRUO DEL POSIBLE MUNDO FUTURO

Nuestra búsqueda de los rostros que el monstruo es susceptible de revestir en la obra de José María Merino nos lleva en efecto a alejarnos un breve instante de la esfera de lo fantástico propiamente dicho, para entrar en la de la ciencia ficción con *Las puertas de lo posible*, un libro con el que, como lo precisa el profesor Souto –famoso *alter ego* ficticio del autor– en el prólogo, Merino procuró que pudiéramos “barruntar las grandes líneas del clima sentimental y moral dominante” en el planeta Tierra, tal como él lo imagina dentro de quinientos años (2008: 12). Es decir, sin grandes cambios, sino que se acentuarán ciertos aspectos ya tangibles en nuestro tiempo, aspectos que aparecen en su mayoría como el fruto de la “cara malvada” del hombre.

En este sentido, desde el punto de vista moral, no cabe duda de que merecen ser calificados de monstruos esos potentes que, en el cuento titulado “Terranoé”, estafan a la gente sonsacándole dinero para la pretendida preservación del patrimonio perdido de la Tierra en un supuesto “planeta Reserva” situado en algún punto del sistema solar. O aquellos otros que cazan a los ancianos –excepto los de la clase privilegiada– para encerrarlos con todos los derechos de la ley en unos “campos de retiro” que resultan ser verdaderas cárceles (en “Audaces”).

¿Qué decir, por lo demás, de ese gran cirujano artista, especializado en los transplantes de órganos, que, en “De ratones y princesas”, se entrega en su laboratorio a la fabricación intensiva de monstruos a partir de cuerpos humanos, habiéndose vuelto de esta manera uno de los más fuertes empresarios del mundo en el negocio de la Eterna Juventud? Recordando el *Extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde*, este personaje sonriente y de hablar tranquilo no tarda en revelar su cara monstruosa al transformar a su hermosa mujer –cuyo cuerpo él mismo ha rehabilitado con un material estético de primera– en un monstruo compuesto de la cabeza original y de un cuerpo varonil, ancho y feo, en sustitución de su esbelta silueta anterior. Y es que ella lo ha engañado con un simple “ratón”, es decir uno de los pobres de la parte sur de la ciudad. A su vez, este se verá transformado en un monstruo, con un cuerpo obeso de mujer negra unido a su cabeza. Reconforta, sin embargo, el que al final triunfen los sentimientos auténticos, a través de la imagen patética de esta grotesca pareja de enamorados que, sacando provecho de su monstruosidad, se dedica en las calles a un humilde espectáculo mendicante para sobrevivir juntos.

En materia de fabricación de criaturas monstruosas, también se pueden evocar los “Lubines”, esos animales enormes, mezcla asombrosa de pez y mamífero, recién creados por la ingeniería genética y a punto de ser comercializados, que dan su nombre a uno de los cuentos del libro. Al contar que la hembra observada por aquellos expertos solo es capaz de producir machos, está claro que Merino nos quiere alertar sobre los riesgos que corremos –que corre el equilibrio del planeta– con semejantes creaciones, así como sobre las aberraciones a las que podríamos llegar en este ámbito. Por otro lado, al hacer que los lubines, que son todo carne –“hasta el esqueleto se aprovecha” (2008: 46)– sean vistos como la solución para todos los problemas de suministro alimentario, no cabe duda de que el autor, con ese humor grave que le conocemos, también nos interroga acerca de la calidad de la alimentación industrial, con la emblemática hamburguesa en el punto de mira: “Habrá un momento en el que todas las burgas del universo se harán con carne de lubín” (2008: 46).

Capaz de desembocar, como sabemos, en un abismal juego de espejos (piénsese en *El centro del aire*, *La orilla oscura* o *El heredero*), este vaivén constante de la ficción a la realidad y viceversa, al que José María Merino se entrega sin tregua en sus creaciones, ha vuelto a constituir el eje vertebrador de su último experimento literario, *El libro de las horas contadas* (2011), en el que aparecen monstruos de los más interesantes.

4. LOS MONSTRUOS DE LAS HORAS CONTADAS

Ofreciéndose como el fruto de la escritura de un personaje enfermo al que espera una decisiva operación quirúrgica al final del verano, *El libro de las horas contadas* consta de veintitrés relatos autónomos, de los que muchos contienen a su vez una serie de minificciones sueltas, todo ello adquiriendo sin embargo la cohesión propia de una novela gracias a la existencia de una trama principal, y de una serie de conexiones entre los diferentes niveles y órdenes de

realidad. Y es que este libro reúne no solo la narración más o menos fiel de momentos de la vida presente y pasada del denominado Pedro, sino también sus sueños más absurdos, las fantasías que se le ocurren durante la duermevela, así como las historias –“extraños impulsos de la imaginación” (2011: 27)– que está en condiciones de escribir desde que entró en su cuerpo el “Fulgor amigo” (título del capítulo 3). Un borrón luminoso y sonoro que, de ser dañino, incluiríamos sin vacilar en la familia de los monstruos, una especie de meteorito dorado que se ha colado en él y que lo habita como un “extraño inquilino” (2011: 31), tal es la apariencia que toma el impulso frenético de la creación literaria gracias al cual Pedro va a componer *El Libro de las Horas Contadas*, disponiendo entonces sin duda de la mejor arma para afrontar a la muerte.

Así es como, probablemente influido por esa araña que antes de acostarse ha visto salir del sumidero de la bañera y cuya tela le permitirá establecer una comparación con su propia labor de escritor –la obra presenta en efecto la dimensión metaliteraria de muchos libros anteriores de Merino–, Pedro va escribiendo una historia protagonizada por un gigantesco arácnido extraterrestre, de la especie de los “zambulianos”, ellos mismos parientes probables de aquellos artrópodos a los que evocara Merino en una antigua fábula (“Artrópodos y hadanes”). Sea como sea, el zambuliano creado por el novelista del libro resulta ser la criatura “más terrorífica que ha imaginado en su vida, propia de una pesadilla”, un monstruo de verdad, como lo confirma esta sabrosa descripción:

En su cabeza, entre gruesos, afilados pelos, brillan intensamente seis enormes ojos negros, dos muy grandes sobre otros cuatro más pequeños. Bajo los ojos tiene una especie de abrupta fisura horizontal, que remata en su parte inferior con dos apéndices ganchudos. (Merino 2011: 50)

Trátase también sin duda, a otra escala, de una de las figuras de extraterrestre más pintorescas que pudo inventar Merino (este zambuliano me recuerda en particular al Ulpi de “Para general conocimiento”, en *Cuentos del Barrio del Refugio*, 1994), pero que no deja de compartir con las que le precedieron una misma vocación moralizante en sus encuentros con los habitantes de la Tierra. Es interesante observar que, con este “truco” bien conocido de la visita del extraterrestre a nuestro planeta, llegamos aquí a la situación bastante paradójica de ver la verdad salir de la boca de los monstruos. Portavoz evidente del autor, dicho zambuliano viene, por su parte, a dar una lección de humildad a los humanos, incitándoles a reflexionar sobre su propio lugar en el mundo. En otras palabras, diciéndoles lo relativo e insignificante de todo, recurriendo incluso a la narración de unos cuantos “cuentos relativistas” (2011: 54) intercalados en su discurso, en una forma de mímesis (y abismación) de las prácticas de José María Merino en la composición de su obra.

De hecho, es de señalar que, entre los numerosos microcuentos insertados en *El libro de las horas contadas*, más precisamente entre los reunidos en “Metacósmica” (capítulo 4), figuran “La tacita” y “La epidemia”, ambos dominados por el tema del monstruo y destinados a apoyar el mensaje del zambuliano. El primero, basado en una comparación entre el café recién vertido en una tacita

y una galaxia, sugiere, en efecto, lo relativo de todo y la insignificancia del ser humano en la Tierra al asimilar la boca que se dispone a beber el café a unas gigantescas fauces. En cuanto al segundo, hace entrever la desaparición de la especie humana a consecuencia de un virus devastador, y la sustitución de los hombres por unos animales de aspecto bastante monstruoso, si nos fijamos en los grandes vientres peludos mencionados por el único humano superviviente, narrador de este cuento. Es de notar, por lo demás, cómo la inmortalidad que ha alcanzado este personaje –con las pocas ganas de vivir que siente desde entonces– sirve de contrapunto a la situación de Pedro en la trama principal, sin contar que aquel es sin duda el producto de un desdoblamiento de este.

Más adelante en la obra, a través de la peripecia renovada de dos monstruos de los cuentos de H. C. Andersen, los microrrelatos “La sirenita” y “El dragón del hambre” (en “Anderseniana”, capítulo 12) están destinados, para el primero, a declinar a su vez el tema del paso a otro mundo y, para el segundo, a defender los sueños de los pobres y su victoria sobre los políticos corruptos y gobernantes despóticos. Bien vemos, pues, que las correspondencias se crean no solo dentro del espacio del libro, sino también, a escala más general, con otros textos de Merino (intertextualidad limitada).

Por otro lado, hay que insistir en esa impresión que produce *El libro de las horas contadas* de un texto movedizo y cambiante, inestable y fugaz como son los sueños, debido sin duda a la tenacidad con que su autor cultiva en él las similitudes (o, para ser más exacta quizá, las variaciones sobre un mismo tema). Así es como, en un capítulo cuyo título –“Círculos”– remite tanto a las vueltas de la imaginación como a las diferentes esferas del sueño por las que transita Pedro (no estamos lejos del laberinto onírico de *La orilla oscura*), otros seres monstruosos –“los arises”– vienen a sustituir a los zambulianos a partir del momento en que su creador les da un nombre, como si bastara denominar para crear... Unas mariposas gigantescas, que amenazan con no dejar nunca de crecer, así son los arises, desde luego más terribles aún cuando parecen haber transgredido las fronteras del sueño para colarse en la realidad de la vigilia...

Y como última variante de monstruo en este libro, un bicho muy feo, un grillo con plumas que, apenas imaginado por Pedro, sale en la tele para pedirle que no siga escribiendo su historia y olvide su nombre. Un nombre insólito y perfecto, de “extraordinaria resonancia” (2011: 201), pero que nos será ocultado hasta el final, sumándose entonces a esos enigmas con los que Merino termina a veces sus obras (véase *Los invisibles*), y cuya solución quizá resida aquí en el título del capítulo: “El innombrable”. ¿Existe, al fin y al cabo, mejor manera de designar a todo monstruo ominoso que se precie... sobre todo si, como lo intuimos, no es más que una nueva encarnación de la muerte? Confíemos en Merino para que, tal como su homólogo ficticio se lo propone al final de *El libro de las horas contadas*, consiga liberarse de él, liberarnos de él, de una vez y para siempre, mediante la escritura de otro (¿monstruoso?) cuento.

CONCLUSIÓN

Este recorrido habrá permitido tomar toda la medida de la presencia e importancia del monstruo en la obra de José María Merino, y más particularmente en los cuentos y microrrelatos publicados por este escritor desde sus inicios hasta hoy. Si algunos de los monstruos nacidos de su pluma se presentan como nuevas manifestaciones de criaturas legendarias o míticas procedentes del imaginario colectivo local (i.e. de las tierras leonesas) o universal, otros son a todas luces creaciones originales del autor, fruto de su invención, de sus sueños e insomnios, plasmación de sus propios miedos, obsesiones y alucinaciones, pero que no pocos lectores reconocerán como suyos. Llama la atención, en particular, la frecuencia con la que el monstruo meriniano resulta ser una nueva figuración de la muerte. Está claro, por lo demás, que algunos de ellos –los de composición híbrida, por ejemplo– están al servicio de esa interrogación acerca de nuestra identidad que siempre existe en los textos de Merino. Otros parecen más bien tener vocación de revelar la naturaleza monstruosa del hombre, con sus efectos deplorables y peligrosos sobre el mundo de hoy y de mañana. De forma más general, se puede afirmar que el monstruo es ese vector de primer orden por el cual Merino procura denunciar y condenar ciertas rigideces, abusos e injusticias, y abogar al contrario por la salvaguardia de los valores esenciales y de los sentimientos auténticos. Si en su mayoría los monstruos creados por Merino son repelentes y dañinos, los hay también de perfil más atractivo y generoso, encargados de darnos de vez en cuando una de esas buenas lecciones de humildad y sensatez que tanto nos hacen falta.

OBRAS CITADAS

- Andres-Suárez, Irene (2007): "La estética de la brevedad. Tres clásicos del microrrelato: L. M. Díez, J. M^a Merino y J. P. Aparicio". En: *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, n.º 5, pp. 153-175.
- Carrillo Martín, Nuria M^a (2002): "La fantasía en la última narrativa española (1980-2000)". En: *Quimera*, n.º 218-219, pp. 57-62.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *Las mil caras del monstruo*. Sevilla, Bracket Cultura.
- Merino, José María (1993): *Novela de Andrés Choz* (1976). Madrid, Alfaguara/Bolsillo.
- (1986): *La orilla oscura* (1985). Madrid, Alfaguara.
- (1987): *La tierra del tiempo perdido*. Madrid, Alfaguara.
- (1996): *Las visiones de Lucrecia y la ruina de la Nueva Restauración*. Madrid, Alfaguara.
- (1997): *50 cuentos y una fábula. Obra breve 1982-1997*. Madrid, Alfaguara.
- (2000): *Los invisibles*. Madrid, Espasa Calpe.
- (2001): "El narrador narrado". En: Andres-Suárez, Irene, Casas, Ana y d'Ors, Inés (eds.): *Cuadernos de narrativa: José María Merino*, n.º 6, pp. 9-24.
- (2002a): "La impregnación fantástica: una cuestión de límites". En: *Quimera*, n.º 218-219, pp. 25-29.
- (2002b): *Días imaginarios*. Barcelona, Seix Barral.
- (2003): *El heredero*. Madrid, Alfaguara.

- (2004a): *Cuentos de los días raros*. Madrid, Alfaguara.
- (2004b): *Ficción continua*. Barcelona, Seix Barral.
- (2005): *Cuentos del libro de la noche*. Madrid, Alfaguara.
- (2006): *Tres semanas de mal dormir. Diario nocturno*. Barcelona, Seix Barral.
- (2008): *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana*. Madrid, Páginas de Espuma.
- (2010): *Historias del otro lugar. Cuentos reunidos 1982-2004*. Madrid, Alfaguara.
- (2011): *El libro de las horas contadas*. Madrid, Alfaguara.
- Noyaret, Natalie (2011): "José María Merino". En: Noyaret, Natalie (ed.): *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto*. Berna, Peter Lang, pp. 75-101.
- Roas, David (2002): "El género fantástico y el miedo". En: *Quimera*, n.º 218-219, pp. 41-45.
- Satorras, Lluís (2006): "Menudencias literarias". En: *Babelia. El País* (8 de julio), p. 12.
- Soldevila Durante, Ignacio (ed.) (1999): *José María Merino. La casa de los dos portales y otros cuentos*. Barcelona, Octaedro.
- Vax, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.

EL MONSTRUO POSMODERNO EN LA NARRATIVA
DE RAFAEL ÁNGEL HERRAAMALIA CHAVERRI
Universidad de Costa Rica

...el monstruo reina hoy
sobre los hombres y el placer,
obsesivo y contradictorio, fantasma del sueño
cuando el sueño de la razón
produce monstruos, y cuando no.

R. A. Herra, *Lo monstruoso y lo bello*

1. INTRODUCCIÓN

Los años ochenta del siglo xx marcan un interesante movimiento de rompimiento en relación con la práctica de la literatura costarricense. Ello obedece, volviendo la mirada atrás, a que desde sus inicios, finales del siglo xix y durante casi todo el siglo xx, esta literatura, como factor de construcción de identidad y en el ambiente de la época, ancló sus raíces en el género realista, pues, a los ojos de los intelectuales y políticos, parecía obvia la necesidad de referentes locales, históricos, geográficos, sociales, en la consolidación de la nacionalidad.

Son varios los textos que en la historiografía literaria costarricense marcaron esta primera posición. La *Historia de la Literatura Costarricense* (1959, 1967 y 1981), de Abelardo Bonilla¹, es el más importante de ellos y consolida el canon aludido: nuestra literatura, como constructora de identidad se define como realista: crónicas de viajeros, leyendas locales y tradicionales, costumbrismo, literatura de la época bananera, la "generación de los cuarenta", literatura comprometida. En adelante y durante el tiempo mencionado, el consenso ha sido que la "verdadera" literatura costarricense es la que más se ha acercado a la realidad².

¹ Son antecedentes del texto de Abelardo Bonilla los estudios de Rogelio Sotela (1942) y Francisco María Núñez (1947).

² El devenir de nuestra literatura se puede dividir en cuatro periodos que representan visiones

Volviendo a lo planteado al inicio, solo a finales del siglo xx e inicios del xxi la literatura y la crítica literaria costarricenses –casi como fenómenos inseparables– han dejado de privilegiar el género realista como único estandarte para catalogar e institucionalizar nuestra literatura y se han abocado a propuestas más vanguardistas, en un afán de defender la autonomía del arte. Por lo tanto, en forma sistemática, se siembra la semilla del cambio que a partir de ese momento va tomando la fuerza necesaria para abrir una nueva veta de estudios que ya, hoy día, se percibe más consolidada.

El primer “aviso” de ese momento de rompimiento lo dieron tres textos claves publicados en los años ochenta, los cuales plantearon una manera de hacer literatura sustentando una nueva visión de mundo y un proyecto ideológico que se atrevió a romper con la tradición y a interrumpir la continuidad; su efecto esencial: distanciarse de los modelos realistas. Estos tres textos, como señala la estudiosa Sonia Marta Mora³ en “La palabra ante el espejo: la novela costarricense de la época de los ochenta”, son *María la Noche* (1985), de Ana Cristina Rossi, *La guerra prodigiosa* (1986), de Rafael Ángel Herra, y *Tenochtitlán: la última batalla de los aztecas* (1988), de José León Sánchez. Cada una de estas novelas implica un alejamiento –desde diferentes puntos de vista– del canon tradicional. *María la noche*, con el tema del erotismo y la liberación femenina; *Tenochtitlán*, con la reescritura de la Historia; *La guerra prodigiosa* –del autor que nos ocupa– por su audacia imaginativa; todos como formas alternativas de “conocimiento” al margen del canon establecido.

En el año 1991, Carlos Cortés publica *Literatura y fin de siglo* y, en 1995, aparece *100 años de literatura costarricense*, de Margarita Rojas y Flora Ovares. En ambos estudios se da un espacio a una “nueva” literatura, dentro de la cual se inserta a Herra. Vuelve a aparecer un ensayo de Carlos Cortés, titulado “Las (nuevas) fronteras de la literatura nacional” (1998), donde retoma el tema en los siguientes términos: “Entre 1985 y 1995 se ha vivido la eclosión de una nueva literatura –aunque pretendo utilizar con prudencia el término de “nueva”– o al menos la redefinición de lo que yo llamaría sus fronteras naturales”, e insiste en que no es una categoría visible para el “gran público”. En cuanto a Herra, vuelve a señalar: “Rafael Ángel Herra cuestiona las fronteras de la modernidad y de la racionalidad occidental”. De nuevo Cortés, en el año 2010, publica un texto sobre el escritor José Ricardo Chaves⁴ y menciona su obra dentro de lo que llama la “otra” literatura costarricense, en su carácter de alejamiento del realismo patriarcal y de la novela social.

de mundo y panoramas culturales diferentes: el colonial, el de la formación de la nacionalidad independiente, el de creación literaria propia de las cuatro primeras décadas del siglo xx y el contemporáneo.

³ El texto de Sonia Marta Mora (1988), que citamos en la bibliografía como copia mimeografiada, se programó para publicación en una revista especializada de la Universidad de Varsovia. No se logró conseguir la citada edición, por lo cual, y por las calidades de la estudiosa y sus investigaciones en literatura, citamos con base en una copia del manuscrito.

⁴ José Ricardo Chaves es un prestigioso escritor, investigador y ensayista costarricense, radicado en México desde 1999. Ha trabajado con constancia el tema de lo fantástico en nuestra literatura. Ha ganado premios nacionales y es reconocido por sus trabajos en la UNAM.

En 1997 –en un Simposio sobre la Posmodernidad celebrado en Leipzig– aparece un enfoque de dos filósofos costarricenses sobre la obra de Herra en el cual se plantea que “en la década de los ochenta es cuando empieza a manifestarse en la prosa costarricense cierta audacia imaginativa familiar a la posmodernidad [...]. Es como si el caleidoscopio imaginario hubiera debido esperar el atardecer del realismo, para teñir con sus tonos el ambiente literario” (Zamora y Jiménez 1997: 241).

Álvaro Quesada Soto⁵, en el capítulo “Globalización y Posmodernidad” de la *Breve historia de la literatura costarricense* sitúa los textos de Herra dentro de las nuevas “fronteras” (usamos la terminología de Cortés) que se abren en la literatura costarricense. Dice Quesada:

Recursos formales “posmodernos” [...] aplicados a contenidos muy diversos, alejados de toda referencia a la realidad costarricense, utilizan los relatos y novelas de Herra: *La guerra prodigiosa* (1986), *El genio de la botella* (1990), *Viaje al reino de los deseos* (1992). Estos textos juegan profusamente con la intertextualidad y los anacronismos, las referencias a otros textos y discursos que van desde la Biblia y las mitologías clásicas a la literatura fantástica y la ciencia ficción contemporánea, para poner en evidencia el carácter convencional de toda representación de la realidad, incluyendo su propia escritura. (Quesada Soto 2008: 133)

En el campo internacional, la compilación *Obras maestras del relato breve* (2004), publicada por Océano, considera la cuentística de Herra como “experimental”, y a él lo sitúa dentro del “nuevo vanguardismo o posmodernismo hispanoamericano” (VV.AA. 2006: 598). En *El cuento hispanoamericano en el siglo xx*, Fernando Burgos califica también la cuentística de Herra, “como vanguardista y neovanguardista” (1997: 53) y añade que “entrelaza el pasado y la modernidad de la Historia como un solo devenir alucinante...” (1997: 55).

2. LA “IRREALIDAD” EN LA LITERATURA COSTARRICENSE

Planteado el marco general recién expuesto como una primera aproximación a la narrativa de Herra, volvemos la vista atrás para mencionar los antecedentes más importantes donde –se podría decir que discretamente– la imaginación y la irrealidad aparecen por primera vez en nuestra tradición literaria en la figura ya sea de un monstruo o de acontecimientos con vestigios de lo monstruoso. Desde las perspectivas y lecturas actuales, los primeros brotes de esa literatura fantástica son las *Leyendas de Costa Rica*, conjunto de tradiciones y cuentos folclóricos populares, referidos a algún suceso maravilloso e irreal. Se componen, sobre todo, por relatos de almas en pena, de magia o de cultura

⁵ Quesada Soto fue uno de nuestros más importantes críticos literarios del siglo xx. Se abocó a una “reescritura” de la historia de nuestra literatura. Falleció luego de haber escrito tres volúmenes, sin haber terminado su proyecto. Sin embargo, en un texto aparte, titulado *Breve historia de la literatura costarricense*, destaca el capítulo “Globalización y Posmodernidad”, incluido en la segunda edición (2008), publicada *post mortem*.

indígena, unidos por la presencia constante de la religiosidad que caracteriza al pueblo costarricense, en su mayoría católico.

Muchos de los temas de estas leyendas son compartidos con otras naciones hispanoamericanas, con variaciones según el país o la región. Ejemplo de ello son las populares leyendas del Cadejos, la Segua y la Llorona, el Padre sin cabeza, la carreta sin bueyes, la Tulevieja, amén de los duendes, las brujas, etc. También hay leyendas únicas del país como la de la Bruja Zárate, de determinado cantón o región, la del tesoro de la Isla del Coco, o incluso de un sitio específico, como la leyenda de la monja del vaso del hospital San Juan de Dios y la de los fantasmas del Sanatorio Durán, lugar para enfermos de tuberculosis, situado en las montañas del volcán Irazú.

Estas leyendas, que en sentido estricto no son literatura, aunque hablan de mundos fantásticos e irreales en versiones de la memoria popular, no pueden considerarse como rasgos voluntarios de una posición dirigida a quebrantar el realismo, según los términos en que lo concibe la tradición literaria, pues no implican referentes críticos propios de la novelística. La tradición recibe estos temas como folclor y como parte de la memoria colectiva, más que como puesta en escena de realidades sociales concretas, más intelectuales y comprometidas, como los textos ya ubicados dentro del consenso del canon literario⁶.

Siguiendo la secuencia, y ahora dentro de la noción de literatura institucionalizada, hay dos escritores que, sin que tuvieran la fuerza para cambiar en su totalidad las reglas del juego, abrieron las puertas a la otra literatura. El más notorio es Alfredo Cardona Peña (1917-1955)⁷, "uno de los primeros narradores costarricenses en apartarse del realismo y explorar la fantasía y la ciencia ficción, como se muestra en sus *Cuentos de magia, de misterio y de horror* (1966), *Fábula contada* (1972), *Los ojos del cíclope* (1980)" (Chacón 2007: 88). Le sigue Ricardo Blanco Segura (1932-2011), quien se alejó en un momento del género a que se dedicó siempre –la Historia– y publica en 1980 un texto titulado *Atavismo diabólico*, en el cual, según José Ricardo Chaves, "se libera de toda la carga historicista y academizante que siempre lo había mantenido dentro de los cauces del buen decir realista, para ponerse a escribir relatos fantásticos y góticos y a juntarlos en un libro espléndido, único, verdadera joya oscura de la literatura costarricense" (2012a). Lo que destaca de este "conjunto de cuentos es que hace de los lugares y casas locales escenario privilegiado de historias que tienen como temas fantasmas, casas encantadas, vampiros –más bien vampiras–, dobles y demás asuntos propios de lo gótico y lo fantástico" (2012a).

En 2012, producto de una nueva mirada retrospectiva a nuestra literatura, sale a la luz este nuevo libro editado por Chaves, *Las voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica. Primera mitad del siglo xx*, donde da cuenta

⁶ Seguimos a Quesada Soto y el consenso de la crítica literaria, según el cual nuestra primera literatura, conformadora de identidad, fue eminentemente realista. Así, *El Moto*, de Joaquín García Monge (1900), cuyos antecedentes son las leyendas, los cuadros de costumbres, las concherías, entre otros géneros menores.

⁷ Entre sus antecesores están Carlos Gagini y Máximo Soto Hall.

de los primeros vestigios de literatura fantástica, no como corriente consolidada sino como las voces que de algún modo se alejaron de los patrones del realismo. Chaves (re)conoce textos individuales que incursionan, unos tímidamente, otros con mayor atrevimiento, en temas fantásticos. El camino recorrido muestra cómo, en palabras suyas, se trata de un caso más de cuando lo marginal migra al centro (2012b).

Es importante adelantar que el escritor que nos ocupa, en su novela *El genio de la botella* (1990), y el mismo Chaves, en su novela *Faustófeles* (2009), retoman algunas de las leyendas mencionadas anteriormente, como una forma de traer el pasado al presente: los mundos extraños o fantásticos ahora reelaborados y puestos en valor como uno de los rasgos de la Posmodernidad. Las leyendas aludidas pertenecen a entes fantásticos que se trasladan al presente cargados con nuevos contenidos.

3. OBJETIVO DEL PRESENTE ESTUDIO

El objetivo del presente estudio es plantear la narrativa del escritor costarricense Rafael Ángel Herra⁸ como literatura de ruptura en relación con el canon tradicional del género realista. Esta ruptura es al mismo tiempo una propuesta estética y devela, en su proceso de escritura, lo simbólico, lo fantástico y lo irreal, en tanto recursos literarios que se concretan en el símbolo de un monstruo posmoderno.

4. BREVES ASPECTOS METODOLÓGICOS: MONSTRUOS Y GÉNEROS

Sin ahogarnos en conceptos teóricos, la siguiente síntesis fijará los parámetros de nuestra propuesta de lectura.

Es evidente que el tema, gusto y atracción por el monstruo o la monstruosidad ha sido una constante en el ser humano desde los albores de la cultura. Desde su etimología, la palabra monstruo está relacionada con “prodigio” (aparentemente asociado a *monere*, ‘avisar’, en el sentido de amonestaciones divinas). Si se sigue el Diccionario de la RAE, se obtienen definiciones más amplias tales como: “a) producción contra el orden regular de la naturaleza; b) ser

⁸ Nació en Alajuela, Costa Rica. Cursó Filosofía y Estudios Clásicos en la Universidad de Costa Rica. Se doctoró en Filosofía, en la Universidad de Maguncia, Alemania, con una tesis sobre la corporalidad humana en E. Husserl. Así mismo, hizo estudios complementarios de Literatura Comparada y Filología Románica. Recibió el Premio a la mejor tesis centroamericana de Licenciatura, con un ensayo sobre J.-P. Sartre. Su actividad como escritor alterna entre la ficción, la poesía y el ensayo. Sus novelas: *La guerra prodigiosa*, *El genio de la botella*, *Viaje al reino de los deseos* y, recientemente, *D. Juan de los manjares* (Alfaguara). Algunas de sus obras han aparecido en traducciones al francés, al italiano y al alemán. *Viaje al reino de los deseos* formó parte de las lecturas del Bachillerato en Costa Rica durante una quincena de años. La Compañía Nacional de Teatro representó una adaptación escénica escrita por el autor. Ganó un concurso centroamericano y del Caribe con el radioteatro *Narciso y las dos hermanas*, que produjeron la Radio Universidad y la WDR de Colonia. Fue profesor huésped en las Universidades de Giessen y Bamberg. Dirigió por más de dos décadas la *Revista de Filosofía* de la Universidad de Costa Rica, y fue embajador de Costa Rica en Alemania y en la UNESCO. Es miembro de número de la Academia Costarricense de la Lengua.

fantástico que causa espanto; c) cosa excesivamente grande o extraordinaria en cualquier línea; d) persona o cosa muy fea; e) persona muy cruel y perversa". Lo importante para nuestros fines será identificar la representación, la forma y la capacidad simbólica que adquiere en la época en que (re)aparece.

Umberto Eco, en *Historia de la fealdad*, inserta, dentro de su recorrido por este tema, la figura del monstruo como una constante dentro de la literatura universal. Entre sus observaciones más significativas se desprenden varias formas de abordar la cuestión:

a) "el mundo clásico era muy sensible a los portentos o prodigios, que se interpretaban como signos de desgracias inminentes" (2007: 142);

b) "la tradición de los monstruos, ya desde sus comienzos, indujo al mundo cristiano a utilizarlos también para definir a la divinidad" (2007: 125);

c) "en efecto, el mundo cristiano había llevado a cabo una auténtica 'redención' del monstruo [...]. Agustín nos decía que los monstruos eran bellos por ser criaturas de Dios" (2007: 107). En suma, hay una clara relación de lo sagrado con el monstruo o los estados monstruosos.

Con respecto al tema del género, desborda nuestro propósito una discusión entre fantástico, maravilloso, ciencia ficción, etc. Por su versatilidad y ubicuidad, la noción del monstruo y de lo monstruoso cabe en diferentes géneros, siendo el hábitat más utilizado, para ubicarlo, el de la literatura fantástica (Todorov 1974).

5. DESARROLLO: MOMENTOS INICIALES

Si fuera dado a nuestros ojos carnales
ver en la conciencia de otro,
juzgaríamos mucho más seguramente a un hombre
por lo que sueña que por lo que piensa.

Víctor Hugo

Uno de los rasgos de las novelas y cuentos y de la ensayística de Rafael Ángel Herra ha sido la puesta en duda de la racionalidad occidental, utilizando el recurso de lo fantástico⁹. De ahí, planteamos que su postura transgresora se inicia con la presencia de la relación entre el sueño, el soñador y lo soñado, de mundos irreales imaginarios y simbólicos, donde poco a poco aparece el tema de lo monstruoso. El autor recurre a la intertextualidad posmoderna¹⁰ y realiza juegos formales de carácter vanguardista. Con estas dos variables textuales Herra cumple su paulatino distanciamiento de las formas del realismo.

⁹ Lo anterior fue expuesto en 1999 en un trabajo mío sobre el escritor titulado "Ciudades en la literatura".

¹⁰ Seguimos la definición de intertextualidad posmoderna tal y como la plantea Pfister: "La intertextualidad posmoderna dentro del marco de una teoría postestructuralista quiere decir que aquí la intertextualidad no es meramente usada como un procedimiento entre otros, sino que es puesta en primer plano, exhibida, tematizada y teorizada como un principio constructivo central" (1991: 13).

5.1. EL SUEÑO, LO FANTÁSTICO Y EL PODER

El escritor inicia su narrativa con dos libros de cuentos titulados *El soñador del penúltimo sueño* (veintiséis cuentos) y *Había una vez un tirano llamado Edipo* (seis cuentos y un relato largo), publicados en 1983. Ambos ponen en escena un ambiente, una atmósfera y una temática nuevas que no se habían dado con tanta nitidez ni constancia en nuestro medio literario. El primer punto de anclaje es que en la mayoría de los cuentos del primer volumen surge el motivo del sueño: primer cuestionamiento de la "realidad objetiva", tema que abre la puerta para establecer la relación sueño, soñador y soñado. Imbricados con lo anterior, los textos se abocan, más aún en el segundo de los volúmenes, a las relaciones de poder, personificadas, a su vez, en figuras mitológicas y mundos fantásticos con manifestaciones de lo monstruoso.

En su libro *Los griegos y la irracionalidad*, E. R. Dodds realiza un estudio sobre las formas y las actitudes que, desde la tradición griega, ha tenido el tema del sueño, el soñador y lo soñado. El capítulo IV de ese volumen estudia el vaivén y la oscilación constante que, desde entonces, ha sufrido el sueño: ya sea como realidad objetiva o como un mundo aparte de ensoñaciones, simbolismos y premoniciones, ajeno a la realidad, y que funciona con una lógica diferente. Dice Dodds: "Para los hombres normales, [el sueño] es la única experiencia en que escapan de la servidumbre molesta e incomprensible del tiempo y del espacio" (1994: 103).

No es gratuito que el primero de los títulos de Herra (importantes programadores de lectura y condensadores de sentido)¹¹ sea *El soñador del penúltimo sueño*, primera inserción en la nueva "frontera" y en la "otra" literatura, mencionada por Cortés, por medio de la relación entre el sueño, el soñador y lo soñado, como formas alternativas a la literatura realista. Este primer volumen consta de veintiséis cuentos¹² de todas las extensiones: el título principal y el del último cuento son los que llevan la carga semántica clara y alusiva: "soñador del penúltimo sueño", que implica un seguir soñando en tanto espera de que llegue ¿el último?

En el último cuento, durante el "Quinto sueño", sintético pero efectivo, se dice: "El soñador no es más que un sueño que se sueña a sí mismo y se imagina estar en la vigilia" (1983a: 134). En estos veintisiete cuentos cortos sueña el avariento y también sueña el guardián: "Sueño en las ilusiones del prisionero que vigilo y humillo. ¿No será que también yo estoy encadenado a sus cadenas?" (1983a: 134); sueñan los buscadores de oro, sueña el maestro, sueña un funcionario, sueña el caballo de Bonaparte, sueña Sancho Panza. En el "Séptimo sueño" dice lo siguiente: "El soñador sueña que nunca sueña. A la hora de la vigilia y de la verdad, cuando se reconoce a sí mismo en pleno día, olvida las visiones sin

¹¹ Véase Hoek (1981).

¹² El último de los veintiséis (que lleva también el título del volumen) consta a su vez de veintisiete cuentos/sueños cortos.

rostro de la noche y confirma que nunca ha soñado" (1983a: 135). Sueña también el mismo Dios: "Era el día séptimo cuando Dios dijo estas palabras: ¿para qué la vida si no es infinita? Calló entonces, dejó de soñar, hizo al demonio, y se entregó a un descanso que no terminaría nunca" (1983a: 135). En el cierre del "Vigésimo séptimo sueño", el último de la colección, se concluye: "Y yo os digo que es ingenuo el soñador que sueña a los soñadores y son ingenuos los soñadores que sueñan al soñador, pues soy yo quien inventó al soñador y a los soñadores y todo lo que sueñan...". Es la identificación del narrador protagonista (en este momento) con el soñador: "Y yo os digo...". En "Sueños del alquimista", hay una alusión directa a la relación monstruo/poder (tema hacia el que nos encaminamos) cuando dice el personaje: "Me queda un gran esfuerzo: domesticar al rayo ígneo, reavivar el fuego secreto, ascender un círculo más sobre la fuerza de la materia, cegar al basilisco, dar muerte a los monstruos que producen los hombres" (1983a: 130).

El segundo volumen, *Había una vez un tirano llamado Edipo* (recordemos que aparecen en el mismo año), continúa con el tema del sueño, ya en una estrecha relación con el tema del poder por medio de la utilización de figuras mitológicas insertas en ambientes de contenido monstruoso. Su primer relato se inicia también con el tema del sueño en las figuras de Diógenes y Alejandro el Grande: "Diógenes dormía bajo el sol" es el íncipit que da pie a una "conversación" dentro del sueño de los soñadores. Lo soñado por uno es correspondiente con lo que el otro contesta, formándose un diálogo entre soñadores y lo soñado (1983b: 9). El tema se repite en el cuento "El viaje de rapiña", que se inicia así: "El soñador fue víctima de una agitación inexplicable", y finaliza: "Odiseo sintió, al despertar al soñador, que ya era demasiado tarde" (1983b: 12-13).

Del tema del sueño/soñador/soñado que se identifica con el vaivén entre lo real y lo soñado, surgen las siguientes preguntas: ¿es el sueño una realidad o es la realidad un sueño?, ¿es el sueño el que produce el monstruo?, ¿es "el sueño de la razón" –mencionado en el epígrafe– una paradoja, una contradicción? De cualquier manera que se lo enfoque queda una ambigüedad, una pregunta sin respuesta, una duda en el lector: hecho insólito propio de lo fantástico.

5.2. CAMINO A LO FANTÁSTICO/MONSTRUOSO

Siempre con el sueño como uno de los dominios en que se dan muchas de estas narraciones, aparece, en forma dosificada, especialmente en el primer volumen, el tema de lo fantástico/monstruoso, por medio del recurso a personajes mitológicos, símbolos, historias fantásticas de diferentes tiempos y culturas, con un énfasis especial en la cultura grecolatina y la mitología cristiana.

El primer cuento de *El soñador del penúltimo sueño*, titulado "Salmo del Juicio Final", es una horripilante narración –en un ambiente monstruoso– sobre ese momento anunciado en la Biblia: "mientras sus carnes hedían a podredumbre que hacía poco habían disputado a los gusanos [...] sangre otra vez y horror de hombres y carnes pestilentes [...] el soplo agrio de su aliento que marchita los

jardines y con la carne verde arrancada a las lombrices...” (1983a: 11). Y, como uno de los hábitats fantásticos, aparece en este volumen el polisémico laberinto, uno de los más difíciles y truculentos símbolos de la literatura, acompañado también del tema del sueño: “y el salvador guiaría a los últimos hombres de la generación postrera hacia el día y el amanecer que los soñadores adivinan al final del laberinto” (1983a: 29). Relación entre sueño, espacio laberíntico y alusión al monstruo en la figura del Minotauro, monstruoso y divino hijo de Pasifae. Mención especial merece el cuento “A las máquinas también las mata el orgullo” (1983a: 87). Si volvemos la vista a la cuestión de los géneros, se puede clasificar como cuento de ciencia ficción, según la definición de Umberto Eco (1988), la cual lo define como una conjetura, posible de suceder en un futuro lejano, producto del desarrollo científico-tecnológico.

Había una vez un tirano llamado Edipo desde su título marca el inicio de la puesta en escena del tema del poder. De nuevo aparece la figura del “monstruo” mitológico en tres versiones diferentes: la forma en que la Esfinge ve a Edipo, la forma en que Edipo se refiere a la Esfinge, la forma en que se relacionan los monstruos (la Esfinge como ser mitológico y Edipo, además de lo anterior, como dueño del poder). Dice el texto: “Al ver al monstruo desgarrado sobre las rocas, Edipo confirmó que había descubierto la primera y la más importante apariencia del Poder” (1983b: 37). Aquí se condensa la relación monstruo/poder. Lo mítico fantástico también aparece en el volumen *Había un vez un tirano llamado Edipo*, con personajes como Ícaro, Minos, Ulises, todos como intertextos reelaborados con nuevos contenidos.

5.3. JUEGOS FORMALES

El alejamiento de un canon, en este caso el realismo, no puede dejar de lado los aspectos formales. Acorde con la literatura de vanguardia y las características de la literatura posmoderna, los dos volúmenes están contruidos con novedosas formas verbales, como constante de cambio y de subversión del canon. El cuento “Barrabás” es una mezcla de narradores que forman un monólogo de voces interiores, descritas por el propio Herra como “anormalidades formales”, en una entrevista realizada por Rocío Fernández de Ulibarri al escritor (1983). “El salmo del juicio final” es una extensa pieza sin puntuación, a partir del recurso de oraciones complementarias en secuencia y que a la vez construyen un ambiente de características esperpénticas.

El cuento “Laberinto” es también un juego formal novedoso que emula la noción de laberinto, produciendo un discurso igualmente laberíntico que debe ser descifrado. Este relato rompe también con las normas editoriales convencionales por la posición de los textos: ya sea colocados a la derecha y luego contraponiéndose a la izquierda, con uso libre de puntuaciones y reglas gramaticales; es un abrazo entre “forma y contenido”. “El aaaazahar y labeja” y “El examen”¹³, así como “Enbocacerrada”, son inusitados en su forma. Estos dos volúmenes de

¹³ Ambos publicados en *Obras maestras del relato corto* (2004).

cuentos –primeras obras ficcionales del escritor– son los antecedentes de sus dos siguientes textos: la novela *La guerra prodigiosa* (1986) y el libro de ensayos *Lo monstruoso y lo bello* (1988)¹⁴.

5.4. *LA GUERRA PRODIGIOSA*

El condensado semántico del título –guerra y prodigio– es elocuente en cuanto sintetiza y pone en escena la temática previa de los cuentos: el poder y la fantasía, lo prodigioso. La inclusión de la palabra “guerra”, que solamente había aparecido una vez, literalmente, en un título de los treinta y tres cuentos, instala ahora con más fuerza el tema del poder. Se anuncian los contenidos de la trama: la guerra, que siempre lucha por el poder “lascivo, tiránico y engañoso” (Badilla 1993: 2), es ahora una guerra prodigiosa: asombrosa, fantástica, maravillosa y portentosa.

Y la prodigiosa guerra anunciada se da, en la materialidad simbólica del texto, entre dos fuerzas inconmensurables que siempre, desde los albores de la Historia, e inherentes al concepto antropológico de cultura, han conformado el devenir de la humanidad: la recurrente lucha entre el bien y del mal. Como indagación de los interiores de la conciencia del bien y del mal, el tema es campo propicio para descifrar múltiples simbolismos y episodios fantásticos y mitológicos.

5.4.1. ESPACIO/TIEMPO/PROPUESTA

El espacio y el tiempo del enfrentamiento tienen lugar entre los imaginarios siglos I y IV d. C., en Egipto, con un itinerario que va de la Tebaida a Alejandría, y luego de regreso a la Tebaida. El tema de la circularidad caracteriza al último capítulo: “Sobre el fin de la crónica o de la serpiente que se come la cola”. Esta forma circular –idea de un tiempo en sucesión continua de instantes sin principio ni fin– es la reafirmación de la lucha omnipresente en el tiempo y en el espacio histórico-cultural. Es congruente con el asunto la mención de la serpiente –símbolo tomado del contexto de la alquimia– como imagen del círculo y metamorfosis del demonio.

La propuesta textual, en breves palabras, es cómo, en el recorrido y enfrentamiento entre el Santo y el Demonio, se diluyen las barreras que los separan. El Santo y el Demonio van cambiando hasta acabar casi invirtiéndose los papeles: aquel, en el exceso de intolerancia, se va degradando, mientras que Satanás va volviéndose piadoso. La personalidad de estas figuras antagónicas es bien definida: el Santo jamás le dirige la palabra a los hombres, solo habla con Dios y con los demonios. Lucifer es su opuesto: organiza, clama, discute, dirige, cuenta, miente y, en ocasiones, habla en primera persona, apoderándose de la narración. En cierto modo, narrar se convierte, durante el discurrir textual, en tarea del Demonio: narrador y Demonio se confunden, y es como si generalizá-

¹⁴ Sobre este texto ensayístico volveremos al cierre de la propuesta.

ramos la propuesta de que narrar es un acto luciferino. Belial es el autor de los manuscritos, también su lector y el compañero del Santo dentro de estas crónicas. El Santo, al mismo tiempo, pregunta y dialoga con el Demonio y se reconoce en los manuscritos. Concluido el trayecto –círculo espacial y psicológico– queda en evidencia la “relatividad” de las verdades, filosóficas y religiosas, que cada uno sostiene gracias al intercambio y las repercusiones psicológicas vividas durante el recorrido.

De estos dos personajes, el Diablo es el monstruo. Monstruo polifacético y polisemántico, lo cual reivindica el texto gracias a la cantidad de nombres con que se le mienta. Este corpus onomástico, donde cada nombre tiene sus propias connotaciones, forma un espectro que irradia las imágenes y símbolos con que cada cultura ha personificado al diablo/monstruo. El diablo/monstruo, los hábitos monstruosos, la forma en que es “mirado” y descrito por otros personajes apuntan a un monstruo “diferente” en cuanto se abre a una dialéctica filosófica, intelectual y subversiva que permite hablar del monstruo posmoderno que se perfilará en los siguientes pasos.

5.4.2. CÓDIGOS DE APERTURA

El íncipit de la novela es el siguiente:

El Santo prodigioso trituraba chinches, piojos tan grandes como luminarias y ortópteros fugitivos. Provenían de su fascinación, se le urdían en los sueños, crujendo sobre el camastro. La piel arrancada a jirones le chorreaba alillas y nervaduras. Soñó luego que un fulgor invadía la cueva, jadeante. El advenedizo liberó los músculos: azotábanlo fuerzas perdidas en las rugosidades del delirio.

–Vengo a anunciar el porvenir.

Era Belial, el demonio que se le apareció con un rollo de manuscritos en las manos. [...]

El Santo empezó a despertar [...] y con basuras de sueño en los ojos sufrió un sobresalto... [...]

–Sábetete, oh insensato, que un día no muy lejano cosecharás el fruto de los hacedores de monstruos. (Herra 1986: 9-10)¹⁵

Esta apertura del texto afianza lo que hemos rastreado en los dos volúmenes de cuentos: vaivén entre soñar y despertar, entre lo real y lo irreal, insertos en un ambiente de delirio, fantasías y monstruos. Sin que el lector lo conozca en este momento de la lectura, también se anuncia el tema del “hacedor” de monstruos y la circularidad del viaje, pues la expresión que citamos a continuación abre el texto y lo cierra poco antes del final: “Sábetete, oh insensato, que un día no muy lejano cosecharás el fruto de los hacedores de monstruos” (Herra 1986: 307).

¹⁵ Las citas pertenecen a la primera edición de la novela. Una segunda edición revisada está en prensa en la EUNED (San José).

5.4.3. ONOMÁSTICA Y HÁBITAT

Consideramos la onomástica poética del texto como una nomenclatura demonológica, es decir el listado de los nombres que ha tomado el mal, a partir de la figura del Demonio. Ello implica –en el mundo simbólico del texto– dinamizar la acción, pues cada uno es una identidad siempre en movimiento, amén de que evidencia las metamorfosis que ha sufrido el demonio, su ubicuidad y su capacidad de desplazamiento. Veamos los nombres con que aparece el mal/monstruo, no solo en la figura del Demonio sino en personajes o mitos simbólicos del poder, la corrupción, la lujuria, etc.¹⁶

Abaddón: ángel exterminador; Abigor: gran duque infernal, representado como un gallardo caballero con lanza, estandarte y cetro; Abrasax: demonio con cabeza de rey y dos serpientes en vez de pies y un látigo en la mano; Adramelech: canciller infernal, demonio dentro del contexto judío cristiano; Anticristo; Asmodeo: demonio que se caracteriza por su deseo carnal; Astarot: príncipe coronado del infierno; Astarté; Azazel; Baal; Baalberit; Ba'al Zebûb; Baal Zebuth; Behemot; Belfegor: unos de los siete príncipes del infierno; Belcebú, rey de los demonios; Belial (también Belhor, Baalial, Beliar, Beliall, Beliel), conocido como "el de ganancias corruptas"; Daimon: personaje sujeto a transformaciones; Demonio; Diablo; Diábolos; Eurinomo; Dragón; Hécate: reina de fantasmas y diosa de la hechicería; Leviatán: monstruo de los océanos; Lucifer: ángel caído a quien la soberbia condujo a los infiernos; Luzbel; Mammón: uno de los siete príncipes del infierno, relacionado con la riqueza material y la ostentación; Mefisto: demonio de la literatura alemana; Moloch: figura relacionada con la idolatría; Naberus; Nergal; Ninurta; Pazuzu; Samael; Satán y Satanás: encarnación suprema del mal; Señor del Sabbat; Señor de las moscas; Sierpe de mil leguas; Satanail; Shaitán; Thamuz.

Durante todo el recorrido, la descripción del demonio, así como su hábitat, es de un grotesco monstruoso; ambiente escatológico y esperpéntico, lugar propicio para el ser "maligno":

Leviatán al que lamen los gobernantes en el culo, rey de las moscas, rey de la caca, rey del oro, portento, mierda, caca pura, caca impura, ángel de caca, tósigo, cieno, híbrida bestia, amo de las brujas, señor del Sabbat... (Herra 1986: 281)

–Oh falso Astarot, ¿qué eres? Dímelo, basura oleaginoso, rugosidad de culo informe, cuero elefantino, moco que te envisca el sexo hermafrodita, nariz de verga cerduna que perfora culos infecciosos; oh tú, pelusa negra, te dices descomunal y no excedes los cinco palmos, sueltas escamas, chillas al respirar. En verdad te digo, Shaitán, que incitas al escarnio. Mira cómo miro mirándote: apenas se te adivinan las garras, tienes cuernos diminutos, alas de murciélago enano, cola de vaca arrollada en la pierna izquierda, nalgas granuladas, jorobas

¹⁶ Se describirán, a modo de ilustración, algunas de las características generales de los nombres atribuidos al demonio.

en racimo. Pero qué digo, Lucifer, gusano mío, sabandija, vieja pectorra, tú demuestras mi salvación: soy Santo; luego no puedo concebir el mal perfecto. Eres mal a medias, engendro malogrado; luego es Santo quien te concibe. ¡Cuánta piedad mereces, criadilla vulnerable!”(Herra 1986: 308-309).

El último capítulo, “Sobre el fin de la crónica o de la serpiente que se come la cola”:

En su charco de pesadumbre el Hacedor incubaba un toro alado. El toro lleva una corona cilíndrica donde están encerrados los castigos y las señales a las hueses del Cielo. Y con esa ficción revientan otras. El babilonio celebra la muerte de engendros que aún no ha engendrado por completo y sucumbe una vez más bajo fuerzas pantanosas. Las figuras renacen, cabalgan, navegan en la roca, se desvanecen bajo las ruinas colgantes, entre narcisos marchitos, y luego proliferan y se untan en la carne. Una sierpe con cola de fuego y pelos brillantes sobre el lomo abre las fauces y por ella se asoma el Hacedor mismo: te mira, Santo, te espía: los monstruos lo engendran, los monstruos producen al productor de monstruos. Se te ha echado un pájaro sobre el hombro, oh Santo, y vuelan pájaros dentados que se muerden, revoloteando sobre las ruinas. Los demonios femeninos se perforan con lanzas en el vientre y paren monstruillos informes. Los demonios masculinos eyaculan gusanos. Observa: hay una rejilla bajo aquel dintel ruinoso: se achicharran dos hombres, pero antes de achicharrarse absorben almas arremolinadas, y las almas se hunden girando en las cavidades putrefactas de sus cuerpos. Junto a ellos se elevan poco a poco los torsos escamosos de fieras deformes que arrastran a mujeres y hombres con hilos atados en el cuello mientras las ponzoñas de cinco insectos de roca azul les horadan los ojos. Núblase el cielo, caen seres nuevos con balanzas en las manos, crujen los escombros, el fuelle sopla, y entonces la vasta grey de los castigados recibe otro castigo que te penetra en los oídos chillando, oh Santo. Un niño resplandeciente se alza chasqueando el látigo, y es el día de la inocencia, y al tercer soplo de trompeta desciende a fustigar y castigar a una larga fila humana cuyos desperdicios se desparraman en los traspatios del mundo. Junto a los despeñaderos deambulan Cupidos enfermos. Dormitan nueve ratas sobre lechos purpúreos. A sus pies yacen ojos, manos, labios. En todas partes hay desolación de vida. Frente al Hacedor se arrastra un caracol dorado en cuyo vientre hieden los pantanos de la hez, la protohez, el oro fulgurante, el oro, el hedor untoso, el asco liminar, el tintineo que rueda en espiral, el brillo pegajoso y, flotando en aquel pantano, se gestan hombres hechos de hez, de protohez, de oro oleaginoso, caca aglutinante, hombres que pretenden liberarse, pero tornan a hundirse y a tragar pantano de oro y te miran con el ojo grande y otra vez flotan y hieden y añoran los espacios y los tiempos en los que aún les espera la oportunidad de redención. (Herra 1986: 317-318)

Este monstruo –su onomástica y sus hábitats– está construido con base en un erudito uso de la intertextualidad posmoderna, en tanto relectura de los textos clásicos, para hacer vivir de nuevo las mitología y las fantasías relacionadas con el mal, ahora desde una perspectiva del presente y de la vigencia de sus

contenidos. Es la intertextualidad exhibida en primer plano, "tematizada y teorizada como un principio constructivo central" (Pfister 1991: 13).

5.4.4. INTERTEXTOS¹⁷

En una entrevista que realizáramos al escritor recién publicada la novela¹⁸, este reconoce el potencial de la intertextualidad como recurso en su producción y cita como fuentes de inspiración los cuentos medievales sobre los santos de la Tebaida, así como la iconografía de la zona. También se refiere a fuentes indirectas como imágenes y grabados de libros sobre el tema del mal, del demonio y del monstruo. Menciona como otras fuentes indirectas las *Tentaciones de San Antonio*, de Flaubert¹⁹, así como *Thaís, la cortesana de Alejandría*, de Anatole France, y la novela *El Monje*, de Matthew Lewis.

Herra ha utilizado la intertextualidad como "principio constructivo central" tomando contenidos del pasado, alimentándolos con el presente, subvirtiéndolo y reelaborando ritos y mitologías, todo nutrido con las problemáticas del nuevo siglo. Fernando Burgos lo conoce como la forma en que el escritor "entrelaza el pasado y la modernidad de la Historia como un solo devenir alucinante..." (1997: 55).

5.4.5. EL ESTILO

Los textos están contruidos sobre la base de la intertextualidad posmoderna, uno de los innegables aportes de Herra a la literatura costarricense. El estilo es depurado y, a veces, se hace eco del del *Quijote*, influencia que se percibe también en la configuración de una historia centrada en dos personajes que en su trayectoria itinerante se van cruzando con otros que ayudan a mover la acción. José Ricardo Chaves dice a propósito de la "escritura prodigiosa" de Herra: "Los aspectos lingüísticos están trabajados en un nivel que nos recuerda al artífice, tal es el cuidado y pulimento [...]. En la narración encontramos diálogos, descripciones, juegos manieristas, avanzadas de palabras que simulan carnavales y guirnalda, logos tiresíaco" (1987: 15). Otra opinión similar la expresa Sonia Marta Mora (1997): "el modo narrativo, la estructura del personaje, el espacio y el tiempo novelescos, el ámbito de la intertextualidad y, por supuesto, el lenguaje mismo resultan profundamente afectados por esta mirada autocrítica..."

¹⁷ La formación filosófica del escritor, unida a un rigor académico y a un extenso bagaje cultural, dan sus frutos en esta novela; uno de ellos y el más destacado es el acertado uso de la intertextualidad, imposible de abarcar en su totalidad en este trabajo.

¹⁸ En 1986, recién salida la publicación de *La guerra prodigiosa*, realicé una entrevista al escritor, que forma parte de mi tesis de licenciatura titulada *Introducción a una titulología de la novelística costarricense*. Retomo algunos contenidos de ese documento.

¹⁹ Recordemos un paralelismo con el texto de Flaubert, pues el personaje Antonio también se adormila y sueña que es un solitario en Egipto. Cuando se despierta se pregunta si habrá soñado. Le surgió entonces la duda.

5.4.6. HACEDOR DE MONSTRUOS

... pues estamos
 en mundo tan singular,
 que el vivir solo es soñar:
 y la experiencia me enseña
 que el hombre que vive sueña
 lo que es hasta despertar.

Pedro Calderón de la Barca

El "monstruo" de las leyendas costarricenses ligado a la memoria colectiva, el folclore y la literatura realista/costumbrista ha sufrido una honda transformación en la narrativa de Herra. La evolución comienza cuando el narrador/escritor inicia su desprendimiento del realismo con el tema del sueño al contraponer lo real y lo soñado, y, cuando en el espacio de lo soñado, va naciendo el monstruo que, a la vez, se va cargando de contenidos ligados a las figuras del poder.

Sin embargo, ¿dónde, cómo y por qué nacen los nuevos monstruos?, ¿cuál es su origen? El texto no da, en principio, una respuesta afirmativa y concreta, sino tres opciones. En "Sueños del alquimista" (en *El soñador del penúltimo sueño*) este soñaba en "dar muerte a los monstruos que producen los hombres" (1983a: 130). Por otra parte, las últimas palabras del narrador en *El soñador del penúltimo sueño* son: "Y yo os digo que es ingenuo el soñador que sueña a los soñadores y son ingenuos los soñadores que sueñan al soñador, pues soy yo quien inventó al soñador y a los soñadores y todo lo que sueñan..." (1983a: 143). Más adelante, sueña también Dios: "Era el día séptimo cuando Dios dijo estas palabras: ¿para qué la vida, si no es infinita? Calló entonces, dejó de soñar, hizo al demonio, y se entregó a un descanso que no terminaría nunca" (1983a: 135). ¿Concibió Dios al monstruo al despertar? ¿Por qué hay mención explícita a que estaba soñando y, apenas despierta, hizo al demonio? ¿Es el narrador el gran hacedor de monstruos?

La cúspide de este proceso se da en *La guerra prodigiosa*, cuando desde el íncipit el Santo prodigioso "triturbaba chinches" que "provenían de su fascinación y se le urdían en los sueños, crujiendo sobre el camastro" (1986: 9). En este sueño iniciático se le aparece Belial/demonio/monstruo; sin embargo, cuando despierta, el Demonio no era sueño sino realidad: ve a Belial enfrente con un rollo de manuscritos. De nuevo las preguntas: ¿es ahora el Santo el productor del sueño/demonio? ¿Se "corporizó" el Demonio cuando despertó el Santo? El Demonio, al hacerse presente, le advierte sobre los hacedores de monstruos, expresión que se repite al final, en el cierre del círculo textual, para afirmar que la construcción de monstruos es cíclica, no sin antes haber advertido que "una sierpe con cola de fuego y pelos brillantes sobre el lomo abre las fauces y por ella se asoma el Hacedor mismo: te mira, Santo, te espía: los monstruos lo engendran, los monstruos producen al productor de monstruos" (1986: 317).

Las siguientes preguntas son el "misterio" del texto o el dilema del lector: ¿quién es el hacedor de monstruos del que habla Belial?, ¿es el narrador?, ¿es el Demonio?, ¿es el Santo?, ¿somos los lectores por haberle seguido el juego al Demonio? Parece ser de nuevo un camino sin salida, un laberinto, un hecho insólito, propio de una literatura fantástica. Tal vez la monstruosidad / el mal de hoy es parte de nuestra existencia.

Porque, consustancial con la cultura, está la dialéctica del bien y del mal, construida desde siempre con símbolos que los personifican. Con otro rostro y con otro ropaje, el monstruo antiguo no ha muerto, ni tampoco su enfrentamiento (y diálogo) con el bien. Restringsiendo este sentido, la guerra entre el bien y el mal es responsabilidad del individuo: "El hombre se gana o se pierde solo: he ahí el ácido misterioso de Lucifer en su corazón. Solo y conmigo: hete allí. Es lo que llamo la guerra prodigiosa" (1986: 240).

5.4.7. ¿POR QUÉ ES UN MONSTRUO POSMODERNO?²⁰

El recorrido de los personajes desde Alejandría a la Tebaida es una anamnesis en cuanto proceso de visitas al pasado con miras a una interpretación desde el presente. La traída al momento actual, (re)elaboradas la dialéctica del bien y del mal, así como sus múltiples simbologías, es una recuperación de símbolos histórico-mitológicos, constructores de cultura, vistos desde la dimensión del presente.

El texto ha puesto en duda los grandes discursos definitorios del bien y del mal, subvirtiéndolo, en alguna medida, el discurso institucionalizado de la tradición cristiana. Al decir nosotros "en alguna medida" es que el balance de "maldad" no cae en el monstruo/demonio, sino que lo relativiza, lo cual a su vez hace que se desmitifique el Santo al dejarse permeable por los argumentos del Demonio. No se redime totalmente al monstruo, pero su monstruosidad es puesta en duda. De igual manera, la bondad del Santo entra en crisis. Dentro del discurso posmoderno es un caso de puesta en escena de la relatividad de las verdades, de los grandes discursos y de un cuestionamiento, también, de la ética y moral del discurso cristiano.

En lo profundo, el texto pone en duda la opción de una Verdad (con mayúscula) única y objetiva, lo cual implica la aceptación del carácter convencio-

²⁰ Sintetizamos los rasgos de una estética literaria posmoderna, siguiendo a Pfister (1991), Huyseer (1992), Picó (1992), Vattimo (1994) y Ortega (1995): 1) Mezcla de géneros, niveles, formas, estilos. 2) Primacía de la fantasía y de la imaginación. 3) Una profunda autoconciencia sobre la naturaleza formal de la obra. En otras palabras, el acento en la autorreflexión estética. 4) La intertextualidad asumida conscientemente. 5) La interculturalidad. 6) La fragmentación. 7) La imbricación realidad/ficcionalidad. 8) Una vuelta a formas, tradiciones y contenidos del pasado. 9) Narraciones teñidas de ludismo, ironía, humor, diversión, erotismo y temas fantásticos. 10) El ingenio de saber disolver el compromiso en la ironía. 11) Una revitalización del género histórico. Es decir, la problematización del concepto de Verdad (con mayúscula) única y objetiva, y la postulación de la existencia de otras verdades, con todas las implicaciones que esto conlleva: presencia de figuras excéntricas y marginales, entre otros rasgos. La estética posmoderna no sería el conjunto de todos estos rasgos expresados simultáneamente, sino una sensibilidad que posibilitaría maneras diversas de usarlas y mezclarlas.

nal de los dogmas y valores. Lo anterior se construye –reiteramos– gracias al uso consciente de la intertextualidad posmoderna, puesta en escena y expuesta como un principio constructivo central, donde se “entrelaza el pasado y la modernidad de la Historia como un solo devenir alucinante...” (Burgos 1997: 55). De igual manera, en todo el texto, hay un tono de variables como el sarcasmo, el ludismo, la ironía, en el tratamiento de los temas fantásticos. La primacía de la imaginación y de la fantasía, en relación con los desplazamientos y diálogos entre los dos personajes, y la presencia de figuras excéntricas y marginales, así como la revalorización del sueño como forma de conocimiento y una alternativa a la racionalidad occidental son, entre los expuestos, rasgos posmodernos.

6. HACIA UN CIERRE: *LO MONSTRUOSO Y LO BELLO*

Dos años después de *La guerra prodigiosa*, el escritor publica un ensayo titulado *Lo monstruoso y lo bello* (1988), acuciosa reflexión sobre la estética, en el que plantea las formas que toman lo monstruoso y lo bello en las prácticas ficcionales.

En este momento, luego de la escritura de *La guerra prodigiosa*, él mismo se pregunta lo que, según nuestra lectura, se desprende del texto ficcional:

¿Qué es pues el monstruo?

¿Qué otros problemas plantea interrogarse por los monstruos imaginarios? [...] ¿Existen necesidades morales, es decir, obligantes y difusas de lo monstruoso? [...] Al hablar de monstruo, ¿hablamos también del antihombre (como excremento político-moral), y del anticristo (es decir el infiel, el pagano, el destructor, el disidente, el demonio en suma, como excremento político-moral-religioso)? Finalmente, ¿podemos identificar la existencia de cierta necesidad emocional, social, e incluso la necesidad absoluta, ineluctable, de lo monstruoso? ¿Qué es el monstruo hoy? (Herra 1988: 21)

El escritor también advierte:

Desde antiguo, el *bestiarium* puebla el psiquismo imaginario. El sentido del monstruo es algo oscuro y seductor como los sueños y, en su explicación más antigua, depende de los dioses. El monstruo actual, en cambio, fiel solo en parte al sentido antiguo, parece adquirir vitalidad nueva y persistente, como si algo lo hubiera destinado a ser una señal atormentada de nuestro tiempo y de nuestra realidad histórica inmediata. (Herra 1988: 19)

Herra plantea lo que sirvió de epígrafe a este trabajo: “el monstruo reina hoy sobre los hombres y el placer, obsesivo y contradictorio, fantasma del sueño cuando el sueño de la razón produce monstruos, y cuando no”. Conjeturamos que en la conciencia del escritor los monstruos simbólico-ficcionales fueron germen y sedimento del ensayo. No en vano, es el poder de la ficción el resultado de una guerra prodigiosa, la que lo llevó a su planteamiento intelectual. En nuestras palabras y para concluir: los monstruos de una guerra llena de prodigios hicieron posible esta rigurosa propuesta, tratado sobre la razón de ser de las

ficciones y, como parte de ellas, de lo monstruoso, lo bello y la estética, donde se inserta, con holgura, el monstruo posmoderno.

OBRAS CITADAS

- Badilla, Annie (1993): "Rafael A. Herra. Una nueva pauta en el texto literario costarricense". En: *Revista Comunicación*, vol. 7, n.º 1, pp. 1-2. www.tec.cr/sitios/Docencia/ciencias_lenguaje/revista_comunicacion/revista%20vieja/Volumen%207N%C2%BA1%201993/pdf%27s/abadilla.pdf. Última visita: 16.08.2012.
- Burgos, Fernando (ed.) (1997): *El cuento hispanoamericano en el siglo XXI*. Madrid, Castalia.
- Chacón, Albino (coord.) (2007): *Diccionario de la Literatura Centroamericana*. San José, Editorial Costa Rica / EUNA.
- Chaves, José Ricardo (1987): "Herra: la escritura prodigiosa". En: *La Nación* (29 de diciembre), p. 15.
- (2012a): "Atavismos góticos". En: *La Nación* (12 de febrero).
- Chaves, José Ricardo (ed.) (2012b): *Voces de la sirena. Antología de literatura fantástica de Costa Rica. Primera mitad del siglo XX*. San José, Uruk.
- Chaverri, Amalia (1986): *Introducción a una titulología de la novelística costarricense*. Tesis de Licenciatura inédita. Universidad de Costa Rica.
- (1999): "Ciudades en la literatura: en 'Calipso' y 'Viaje al reino de los deseos'". En: Córdoba, Saray (ed.): *La ciudad y sus historias*. San José, Universidad de Costa Rica, pp. 83-98.
- Cortés, Carlos (1991): "Literatura y fin de siglo (La nostalgia de la realidad y la poética del vacío)". En: Flores, Juan Carlos (ed.): *Memoria, Percepción y Moda (Ensayos críticos sobre literatura y artes visuales)*. San José, EUNED, pp. 27-31.
- (1998): "Las (nuevas) fronteras de la literatura nacional (En busca de la aplicación 'Froylán Ledezma')". En: *Áncora. La Nación* (19 de diciembre).
- (2010): "José Ricardo Chaves y la 'otra' literatura costarricense". En: *Áncora. La Nación* (19 de diciembre).
- D'Angelo, Graciela (coord.) (2004): *Obras maestras del relato breve*. Barcelona, Océano.
- Dodds, Eric R. (1994): *Los griegos y lo irracional*. Madrid, Alianza.
- Eco, Umberto. (1988): "Los mundos de la ciencia ficción". En: *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, pp. 185-192.
- (2007): *Historia de la fealdad*. Barcelona, Random House Mondadori.
- Herra, Rafael Ángel (1983a): *El soñador del penúltimo sueño*. San José, Editorial Costa Rica.
- (1983b): *Había una vez un tirano llamado Edipo*. San José, EUNED.
- (1986): *La guerra prodigiosa*. San José, Editorial Costa Rica.
- (1988): *Lo monstruoso y lo bello*. San José, Universidad de Costa Rica.
- (1990): *El genio de la botella. Relato de relatos*. San José, Universidad de Costa Rica.
- (1992): *Viaje al reino de los deseos*. San José, Universidad de Costa Rica.
- Hoek, Leo H. (1981): *La marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. La Haya, Mouton.
- Huyseen, A. (1992): "Discurso artístico y posmodernidad". En: Picó, Josep (ed.): *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid, Alianza, pp. 189-240.

- Mora, Sonia Marta (1988): "La palabra ante el espejo: la novela costarricense contemporánea". [Texto mimeografiado entregado por la autora]
- Núñez, Francisco María (1947): *Itinerario de la novela costarricense*. San José, Imprenta Española.
- Ortega, Julio (1995): "Identidad y posmodernidad en América Latina" En: *Unión. Revista de Literatura y Arte*, n.º 20, pp. 33-39.
- Pfister, Manfred (1991): "¿Cuán posmoderna es la intertextualidad?". En: *Criterios*, vol. VII, n.º 29, p. 13.
- Picó, Josep (ed.) (1992): *Modernidad y Posmodernidad*. Madrid, Alianza.
- Quesada Soto, Álvaro (2008): "Globalización y Posmodernidad". En: *Breve historia de la literatura costarricense*. San José, Editorial Costa Rica, pp. 121-144.
- Sotela, Rogelio (1942): *Escritores de Costa Rica*. San José, Imprenta Lehmann.
- Todorov, Tzvetan (1974): *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Vattimo, Gianni et al. (1994): *En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos.
- Zamora, Álvaro y Jiménez, Alexander (1997): "El sisma escritural (Acercamiento a la escritura de Rafael Ángel Herra)". En: de Toro, Alfonso (ed.): *Posmodernidad y Postcolonialismo. Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Leipzig: Vervuert/Iberoamericana, pp. 233-252.

“LA TARDE DEL DINOSAURIO” DE CRISTINA PERI ROSSI,
UN RELATO FANTÁSTICO

ANA PRIETO NADAL

Universidad Nacional de Educación a Distancia

1. INTRODUCCIÓN

Nos proponemos revisar aquí una escritura inscribible –seguramente, no sin polémica– en el ingente territorio de lo fantástico, el relato “La tarde del dinosaurio”, perteneciente al libro de título homónimo de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, publicado por vez primera en 1976 y recientemente reeditado. La autora, en su prólogo a la última edición de *La tarde del dinosaurio*, declara:

Tuve que volver a leer el libro [...] entonces me sucedió una cosa curiosa: tuve deseos de escribirlo otra vez, fuertes, vehementes, deseos. No quería modificarlos, ni cambiar una frase o una palabra, todo lo contrario: quería volver a escribir cada relato otra vez, de manera idéntica, para recuperar las emociones que sentí, el aliento lírico, la ironía, el humor, los contrastes: en busca del tiempo perdido. (Peri Rossi 2008: 9-10)

Julio Cortázar, en su prólogo a la edición original de *La tarde del dinosaurio* (1976) –prólogo igualmente incluido en la última edición (2008)–, incorporaba a la escritora uruguaya, sin necesidad de preámbulos ni argumentaciones teóricas, a la relación de cuentistas de lo fantástico, del mismo modo que señalaba la “hermosa opción” de la autora, consistente en “proyectar a planos imaginarios

un contenido histórico, trágicamente real, que no solo guarda su sentido más preciso, sino que multiplica su fuerza en la otra imaginación, la de ese lector que ahora entra en la casa" (2008: 13).

Frente a definiciones más canónicas o restrictivas de lo fantástico, aquí seguimos de preferencia, en virtud de afinidades –de vida y obra– bien conocidas entre Peri Rossi y el escritor argentino, la teoría de Julio Cortázar, quien apuesta por una idea "viva" del cuento –significación, tensión, intensidad, apertura y extrañamiento son algunos de sus postulados (1993: 385-386)– y afirma que lo fantástico es abierto y forma parte de la realidad: a veces, por un corrimiento de esta realidad, acertamos a verlo, a intuirlo; otras veces lo fantástico nos invade, nos visita: "Lo fantástico fuerza una costra aparencial [...] hay algo que arrima el hombro para sacarnos de quicio" (Cortázar 2002: I, 74). Jaime Alazraki acuñó el término de "neofantástico" para referirse a la escritura de algunos autores del siglo xx, tales como Kafka, Borges o Cortázar, y a los sentidos oblicuos, metafóricos o figurativos de que es portadora:

Son, en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que van a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (Alazraki 2001: 277)

Lo que se persigue es una ampliación de las posibilidades de lo real y de la percepción del lector. Se da, a lo largo del siglo xx, en el terreno de la literatura fantástica, un proceso de cotidianización (Roas 2011: 122), y también un cambio fundamental: el paso de lo fantástico como fenómeno de percepción a lo fantástico como fenómeno de escritura, de lenguaje, generándose la transgresión fundamentalmente a partir de recursos formales y discursivos, más que a nivel semántico (Campra 2001: 97). Seguimos a Martha J. Nandorfy en su afirmación de que la etiqueta literatura fantástica no puede reducirse a una fórmula: "Lo fantástico ensancha los angostos confines de la realidad racional y desestabiliza el lenguaje al jugar poéticamente con él, convirtiendo en metáforas expansivas lo que eran dicotomías reductivas" (2001: 259). Una clasificación rigurosamente extremada, de corte estructuralista, reportaría limitaciones en la captación de lo fantástico, noción que escapa de suyo a toda acotación demasiado rígida.

2. CRISTINA PERI ROSSI Y LA LITERATURA DE LO IMAGINARIO. *LA TARDE DEL DINOSAURIO*

La narrativa latinoamericana de los años 60 y 70 cuenta con una producción copiosa, variada y disímil; muchos de estos autores coinciden en aunar ludismo, crítica y desacralización, así como en potenciar la imaginación y lo simbólico en detrimento de una notación estrictamente realista. Ángel Rama (1966: 30) habla, a propósito de esta tendencia narrativa en Uruguay, de una literatura imaginaria o literatura de la imaginación, que no sería un subgénero de lo fantástico sino un producto de la libertad y capacidad de invención que se manifiestan en el aspecto sintáctico del texto literario. Esta literatura de la imaginación

comparte algunos elementos con lo fantástico –como la ruptura de las leyes de causa y efecto, o la transformación del mundo cotidiano en un mundo extraño–, pero, a diferencia de la literatura fantástica, no se funda en la duda textual ni en el temor producido por el texto en el lector, sino que parte de la aceptación del evento extraordinario (Olivera-Williams 1993: 175).

En esta línea de análisis, Mabel Moraña considera que la narrativa de Peri Rossi se concreta a partir de una "combinación de registros –histórico, cultural, cotidiano, lúdico, onírico, erótico– creando un espacio ficticio en el que coexisten, como en un ámbito surreal, elementos disímiles que aluden alternativamente a la realidad y a la imaginación" (1987: 38). En efecto, el fraseo lúdico de su obra "constituye un acto de apertura, un ejercicio de plena libertad [...]. El juego es, en fin, un intento de reconciliación con el mundo, bajo nuevas banderas" (Verani 1984: 31).

Sin menoscabo de su talante lírico y lúdico, la literatura de Cristina Peri Rossi va indefectiblemente unida a la temática existencial. Tal filiación revelan, en efecto, sus primeros relatos de *Viviendo* (1963): las preocupaciones estéticas se fundamentan en problemas metafísicos, más allá de los problemas sociales y políticos, aun cuando tempranamente expresa sus convicciones políticas y apunta firmemente su militancia como una opción de vida. *Los museos abandonados* obtuvo el Premio de los Jóvenes, de la editorial Arca, en 1968, y fue publicado en 1969; este libro de relatos estaba dedicado expresamente al Hombre Nuevo y se articulaba, sin grandes aspavientos panfletarios, a partir de una alegoría de lo más efectiva. Además de estas obras, Cristina Peri Rossi publicó en Uruguay la novela *El libro de mis primos* (1969), los textos de *Indicios pánicos* (1970) y el libro de poemas *Evohé* (1971). La actividad literaria de Peri Rossi es constante: la autora, que vive en Barcelona desde 1972, ha publicado con asiduidad también en los años 80 y 90 (Redondo Goicochea 2001: 159) y en la primera década del siglo XXI.

La tarde del dinosaurio pertenece a la etapa del exilio y fue publicada en Barcelona, lugar de destino de la autora, en 1976. Peri Rossi declara que "el exilio ha sido una reflexión obligada sobre lo otro" (San Román 1992: 1042). La experiencia del exilio está presente en buena parte de la literatura de Peri Rossi¹ –*La nave de los locos* (1984) es sin duda el paradigma de esta presencia temática, como también los poemarios *Descripción de un naufragio* (1974) y *Diáspora* (1976), entre otros– y lo está también en varios cuentos del volumen que nos ocupa, *La tarde del dinosaurio*. Así, "En la playa", una pareja que está de vacaciones trata paternalmente de ayudar a una niña extranjera, solitaria y autosuficiente que acaba invirtiendo la situación y consintiendo en velar para que los adultos no tengan miedo. En "La influencia de Edgar Allan Poe en la poesía de Raimundo Arias", la protagonista es nuevamente una niña, Alicia, inteligente y obsesionada con los "barcos llenos de horas robadas, barcos silenciosos que atravesaban el mar con su carga secreta de tiempo" (Peri Rossi 2008: 59); una niña que –en clara inversión de la situación de normalidad– protege a su padre, un intelectual que

¹ Para el estudio e interpretación de la literatura del exilio de Cristina Peri Rossi, véase el artículo de María Rosa Olivera-Williams (2012), que vincula el cuestionamiento del lenguaje con la querella simbólica, existencial e histórica entre el arraigo y el desarraigo.

se ve obligado a vender jabones para subsistir, en el exilio forzoso que les ha tocado vivir.

La autora declara que "El exilio fue una pasión, tan fuerte como el amor, porque para los obsesivos, lo importante es la pulsión, no el objeto. De modo que, cuando el exilio acabó, busqué otra dictadura, la del amor" (Peri Rossi 1993: s. p.). La temática amorosa es central en la obra de Peri Rossi –*Una pasión prohibida* (1986), *Solitario de amor* (1988), *Babel bárbara* (1990) y *El amor es una droga dura* (1999), por citar solo algunas obras– y la hallamos ya en estos relatos de 1976.

La sensualidad se despliega de modo amplio y polimorfo en algunos relatos de *La tarde del dinosaurio*, siendo "De hermano a hermana" –ensueños de incesto de un chico que se recrea contemplando en la playa la "lascivia cadenciosa, un sigilo de pantera, perezosa lujuria" (Peri Rossi 2008: 19) de su hermana mayor– y sobre todo "Simulacro" –amor no correspondido en la luna–, "Gambito de reina" y "La historia del príncipe Igor", los cuentos donde la presencia del erotismo es más evidente. La fusión de mundo onírico y vigilia –a la manera de Chuang-Tzú, que "soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que soñaba ser un hombre" (Borges 1967: 5), y del relato borgiano "Las ruinas circulares" (1941)– es la premisa para sembrar "La historia del príncipe Igor" de espejos que engullen y emanan sueños –espejos como "lunas cansadas, lunas que han divagado, vagado lejos"–, damas milenarias que exhalan "un rancio perfume / antiguo y procaz" (Peri Rossi 2008: 143) y que danzan con túnicas grises que se deshilvanan como hojas secas, trituradas, con trajes de piedra que sueltan polvo, "un rastro tenue y muy volátil, efímero, cuyo espectro iba del gris al rojo" (Peri Rossi 2008: 144). Lo imaginario irrestricto es condición asimismo para asistir a la insaciable sensualidad de Alejandra en "Gambito de reina", la abeja reina que nunca perderá la partida porque juega sin rey y que yace con Mnasidika, la niña-árbol, la virgen efebo (Peri Rossi 2008: 133), llamada en ocasiones Hylas, como el joven siervo y amante de Hércules que fue seducido por las ninfas de la fuente y se quedó para siempre con ellas. El erotismo del cuerpo y de la palabra domina en estos relatos, dentro del mismo impulso lúdico –"Desflorar el idioma: *Eros ludens*" (Yurkievich 1978: 14)– de naturalizar y desinhibir el cuerpo y el deseo, ya presente en aquella certera hipálage doble de su primer poemario, *Evohé*: "La mujer pronunciada y la palabra poseída" (Peri Rossi 2005: 67).

El lenguaje de Peri Rossi, de gran lirismo y plasticidad, dibuja nubes lilas que se desplazan por el cielo "como antiguas matronas" (Peri Rossi 2008: 89) y mujeres de "costados morborescentes" (Peri Rossi 2008: 163); es atinado y sugerente, con "palabras obscenas [...] como barcos pesados" (Peri Rossi 2008: 144), dotado de precisión y a la vez recubierto de un vaho espeso que evoca placeres difusos y voluptuosidades sin cuento. La obsesión por el lenguaje es la obsesión por la lógica y la poética del mundo, y en estos cuentos los niños lo mismo se refieren al título de un libro de Ciro Alegría (*El mundo es ancho y ajeno*) que a uno de Susan Sontag (*Contra la interpretación*). Por otra parte, nombres de la mitología y de la historia más arcana asoman casi de puntillas por estas páginas: se

nombra a Hylas y también a Hércules, con quien se compara al estudiante Mario, enamorado de Alina, en el cuento "De hermano a hermana"; Albumazar, astrónomo árabe del siglo IX, y su maestro Alchindius, filósofo, científico y polígrafo árabe al que se atribuye *El libro del sueño y de los sueños*, aparecen como personajes del relato "La historia del príncipe Igor". En "Gambito de reina" se cita al poeta francés del siglo XV François Villon y, en otro orden de cosas, el número áureo del hombre de Vitruvio explica, en el mismo relato, la relación entre la cantidad de abejas macho y abejas hembra en un panal; por eso –se nos dice– los zánganos no tienen padre y viven sin arma, envaginados, "en una interminable cópula nupcial" (Peri Rossi 2008: 141).

Declara Cristina Peri Rossi que la suya es una literatura claramente simbólica, y que procura establecer un universo alegórico (Mattalía 1994: 48). El modelo alegórico que siguen muchos de sus textos "formaliza la actividad interpretativa creando una dialéctica que une el microuniverso factual y cotidiano con representaciones macrocósmicas o imágenes que globalizan la experiencia del individuo" (Moraña 1987: 39). Comenta asimismo Peri Rossi que los relatos, "cuando son simbólicos, tienen una sola posibilidad. Ya están escritos. En cambio, si son líricos, te permiten todo tipo de juego. Y lo lírico y lo lúdico están muy cercanos" (San Román 1992: 1044).

Con su escritura plural y proteica, su prosa minuciosa y connotada, su alta tensión lírica y su polisemia abierta a interpretaciones alegóricas más allá de las soluciones únicas, la obra de Cristina Peri Rossi confirma la supremacía de la imaginación y de la palabra poética, revela lo intersticial y permite el acceso a otras frecuencias de la realidad.

3. LA ALTERIDAD POLISÉMICA EN "LA TARDE DEL DINOSAURIO"

A diferencia de otros relatos del mismo libro, como los ya mencionados "Gambito de reina" o "La historia del príncipe Igor", cuyo tejido poético y surreal remite más bien a una realidad textual autónoma en la que se amplían los límites de lo real al borrarse la frontera con lo irreal –todo es posible y asumible sin extrañamiento–, "La tarde del dinosaurio" se inscribe con total legitimidad, a nuestro modo de ver, en el género de lo fantástico.

La mayor parte del relato la ocupa un discurso de corte realista cuyo cometido es darnos a conocer las coordenadas vitales –mentales– del niño protagonista y que produce, con su centralización del relato, la dilación del elemento fantástico, que actúa al final del cuento con la intrusión del ámbito del sueño en el de la vigilia. Así, lo fantástico es aplazado en virtud de una sabia diseminación de motivos y resortes a nivel de lo temático y de lo sintáctico. Los dos elementos que configuran el título se encuentran alejados en el texto: la "tarde" se instala ya desde la primera página, mientras que la mención del "dinosaurio" no sobreviene hasta bien entrada la narración. Por la tarde –principia el relato–, el niño baja a la playa con una expectativa que no se concreta entonces y que se reanuda en ese mismo escenario en el tramo final del cuento. Así pues, lo fantástico se desanuda más tarde, se posterga, y lo que media entre esta primera bajada

a la playa y el desenlace final no es sino una enorme digresión explicativa que favorece una interpretación simbólica, adensada y multiplicada por el lirismo y el instinto lúdico, y que sugiere ese sentido oculto –esa otra realidad oculta– y en última instancia indescifrable que caracteriza al nuevo relato fantástico. Acaso se proponga el discurso realista abrir brechas posibles, conflictos potenciales que, en virtud de una rara mezcla entre lo causal y lo intuitivo, permitan alegar las hipotéticas y un tanto paradójicas razones de lo fantástico; ya no el qué, que sería lo puramente fantástico, sino el porqué, la interpretación derivada de la lectura. Denota asimismo una voluntad de desorientar al lector, que se distrae en detectar posibles motivos psicológicos, lo mismo que sociológicos, esto es, explicaciones exotéricas que acaso trasciendan la intención de la autora: “Yo lo psicológico lo siento demasiado como para tener ganas de enchastrarme los dedos con eso. Lo percibo demasiado. Para mí no forma parte de lo imaginario, y a mí me interesa más lo imaginario” (Peri Rossi en San Román 1992: 1045). En este tira y afloja entre un retorno opresivo y la vía de escape resulta particularmente operativa la teoría freudiana de lo fantástico como *revenant*: el contenido replegado en el inconsciente, las pulsiones reprimidas regresan convertidas en algo extraño, desconocido, perturbador.

En “La tarde del dinosaurio” asistimos al mundo escindido y complejo de un niño característico de la narrativa de Peri Rossi, un niño que subvierte la relación protectora del padre respecto del hijo, un niño que es casi como un adulto, custodio de su padre número uno y crítico con su padre número dos. Un niño asimismo obsesionado con el lenguaje, cortado por el mismo patrón que, por ejemplo, la niña del relato “En la playa”. Los niños que aparecen en la obra de Peri Rossi son sabios y visionarios, a menudo dedicados al cuidado de unos padres que no son sino “falsos adultos” (Cortázar 2008: 13), unos padres estremecedoramente indefensos. No se nos precisa la edad del personaje, pero debe de estar probablemente en el umbral de la adolescencia y deja entrever notables crisis existenciales –“Nunca había pedido que lo trajeran al mundo, no había podido elegir el año, ni la época, ni el país” (Peri Rossi 2008: 97)–, así como una temprana visión crítica de la historia y del poder. La oposición que establece entre su padre número uno, intelectual fracasado y caótico, y su padre número dos, ejecutivo en ascenso, deviene equiparable a la dialéctica cortazariana del cronopio y el fama. El padre número uno es el desposeído, el absurdo, un pobre diablo; el otro es el capitalista, el que no importa que se muera porque es puro trámite. Ninguno de los dos es capaz de ofrecer alternativas a una realidad que se revela insatisfactoria, insoluble; la opción personal del niño no puede, ante esto, ser otra que la del repliegue interior, la evasión. Concluye el niño: “No pienso comprar ese ni ningún otro tipo de futuro” (Peri Rossi 2008: 100). De rechazo, se acoge a un pasado primitivo y legendario, entre atavismos y fabulaciones brontosáuricas. El relato entero es atravesado por una crítica sistemática y recurrente de la tecnocracia: “Aun en los países subdesarrollados y atrasados como ese, las máquinas podían realizarlo todo” (Peri Rossi 2008: 90); y de la educación: “En la escuela se pasaban enseñándole cosas inútiles” (Peri Rossi 2008: 89). Se patentiza un odio enconado

contra la sumisión, la Obediencia, nombre con que el niño bautiza la máquina que es el orgullo de su padre número dos:

La máquina parecía un soldado, rígido y lleno de latas, disciplinado, un soldado que sólo cumplía órdenes, sin discutir, sin pensar; un soldado construido, como todos, para seguir las instrucciones, los planes de los que mandan, un soldado exento de reflexión, pero adoctrinado, programado, útil para servir y para callar. (Peri Rossi 2008: 105)

Estos fragmentos contienen y desempeñan funciones indiciales –siguiendo la terminología de Roland Barthes (2000)–, que operan suministrando información, claves para la comprensión del texto, para su ulterior interpretación. No son pocos los datos que vamos acumulando a medida que avanzamos por la extensión material del relato. Se da en "La tarde del dinosaurio" una dinámica de expectativa en que cada indicio puede tomarse por el definitivo, pero todo acaba postergándose, irresoluto. Ahora bien, sin lugar a dudas, el máximo grado de ominosidad lo asume el desconcertante apunte –aparentemente fuera de tono y, por lo mismo, cargado de intencionalidad– sobre un hábito reciente del niño, consistente ni más ni menos que en pintar esvásticas en los pupitres de la escuela; forzosamente esta información ha de estar vinculada de manera directa, insoslayable, a la formulación onírica del dinosaurio y su definitiva intrusión en la vigilia. A lo largo del relato se tematiza una visión o descripción del mundo que no es inocente: la oposición insalvable y parcial entre el padre número uno y el padre número dos, la omisión deliberada de la figura materna –"Su madre. O sea, la esposa de su padre, que ya no era su esposa, aunque seguía siendo su madre. ¿Por qué no podía uno divorciarse de la madre, como había hecho su padre?" (Peri Rossi 2008: 91)–, la alusión a la "guerra pequeñita" (Peri Rossi 2008: 92) de su país y a la aspiración de un país subdesarrollado por incorporarse al progreso, la crítica a la sumisión ante el poder.

El texto se carga de funcionalidad y no conoce frases inocentes: es hiperfuncional y pansignificativo (Campra 1991). Ello no impide que el relato esté lleno de secuencias descriptivas –de la playa, la tarde, el dinosaurio– que no economizan sino que cumplen un objetivo estético irrenunciable, incluso algunas series enumerativas, reiterativas y amplificadoras, que, en opinión de Ángel Rama, remiten a una literatura "informe, usando la palabra en el mismo sentido en que la crítica de arte habla de una pintura informal" (1972: 243), y que, a nuestro modo de ver, se relacionan con el llamado discurso de la abundancia de que habla Julio Ortega (1992) a propósito de la literatura latinoamericana.

Por otra parte, los juegos con el lenguaje, que constituye casi un personaje más en los relatos de Peri Rossi, no son gratuitos; el trabajo con el lenguaje deviene asimismo ominoso. El juego con el idioma –las infatigables enumeraciones en forma de réplicas alternativas y eslabonadas entre el padre número uno y el niño, entre este y su hermana de seis años, niña de asombrosa lucidez y compartida obsesión por el lenguaje– reviste una clara condición o voluntad pesquisidora que permite al niño caminar hacia lo Otro; además, la sugestiva literalidad que manifiesta en su forma de abordar el lenguaje es absolutamente

fantástica y coadyuva a promover la expectativa de ver qué puerta se abre a partir de una situación lúdica cualquiera, de una confusión de términos cualquiera.

No hay que olvidar que, a fin de cuentas, el texto fantástico “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), y ello mediante la subversión de todo discurso fiable y la instalación de una efectiva alteridad. De aquí que lo fantástico en la obra literaria se manifieste, más que por la narración de eventos extraordinarios o sobrenaturales, por la presencia y actuación de fuerzas que apuntan hacia ese otro orden oculto y misterioso. Así, en “La tarde del dinosaurio” no llegamos a saber cuál es la verdadera naturaleza de la fuerza invasora con trazas de dinosaurio cuyo advenimiento el niño aguarda inquieto y expectante.

En virtud del concepto cortazariano de extrañamiento se trasciende la concepción todoroviana de lo fantástico, a saber, la “vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (1972: 34), si bien Roas (2011: 30) sostiene que lo esencial para que el conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación sino la inexplicabilidad del fenómeno. En Peri Rossi no hay vacilación. En “La tarde del dinosaurio” se da una interpenetración de planos (real y ficticio) que perturba acaso al lector pero no al personaje y que se opera en virtud de la transición constituida ni más ni menos que por la propia expectativa –voluntad– del niño protagonista. Como dice Jaime Alazraki, “lo insólito se presenta [...] como una realidad más, los personajes no revelan ningún asombro, sino más bien enfrentan lo insólito con gran naturalidad” (1983: 29).

El niño del cuento que nos ocupa no solo no muestra asombro ni turbación alguna frente al advenimiento de lo fantástico, que, a decir verdad, no siente como tal, sino que incluso lo espera paciente y seguro de su asistencia. Incorpora así con gran naturalidad el elemento sobrenatural a la realidad íntima de su sentir; es más, lo genera por necesidad. No hay, pues, fractura del continuo, sino organicidad en la experiencia. Contrariamente, esta misma irrupción sí provoca vacilaciones en el lector implícito, cosa que no ocurre en el territorio de lo “maravilloso” –al que podrían adscribirse acaso relatos antes aludidos, como “Gambito de reina” o “La historia del príncipe Igor”–, ni en el de lo “extraño”, y en esto nos atenemos a las categorías fijadas por Todorov (1972). Recogiendo las directrices fundamentales de Roger Caillois (1970) y Louis Vax (1973), la concepción de lo fantástico que aquí esgrimimos empieza por la irrupción del ámbito de la ficción o sus posibles correlatos en el ámbito de la realidad o sus posibles correlatos. La relativa autonomía de la ficción solo existe en su compleja relación con lo real, actualizando pues la alteridad realidad/ficción o, en el caso concreto de “La tarde del dinosaurio”, sus correlatos vigilia/sueño, yo/otro. No hay separación, no hay distancia entre la emergencia fantástica (el dinosaurio) y el yo (el niño). Desde lo extraño llegamos a nosotros mismos.

Ahora bien, cabría preguntarse si se da una verdadera conmoción o hecho fantástico, o no. Ocurre que el cuento fantástico es un artefacto construido en base a una duplicidad básica: por una parte, es un caso o suceso, puro fe-

nómeno; por otra parte, enigma o adivinanza. En tanto que enigma, el relato exige una respuesta; como caso que es, no la admite (Bessière 2001: 97). De ahí surgiría el desajuste expresivo. El final abierto, abismado, proyecta una potencialidad mucho más sugestiva y efectista que cualquier deixis o enunciación. La materialización definitiva del dinosaurio en "La tarde del dinosaurio", la irrupción de lo otro en la mismidad del niño, pone término al relato, y el grito final del sujeto enajenado deviene oquedad infinitamente suspensa. Compárese el grito que cierra este relato –"¡Papá!" (Peri Rossi 2008: 126)– con la súplica final de "Simulacro II", último texto del volumen: "Piedad –dije" (Peri Rossi 2008: 166). Lo fantástico emerge de la conciencia individual, porque el espacio de lo fantástico es la psique para Cristina Peri Rossi; su relato, crisol donde lo mismo se transforma en lo otro, se endereza hacia la metamorfosis.

Veamos la primera irrupción del motivo del dinosaurio en el relato:

En el sueño, el dinosaurio salía a una hora imprecisa. La espera lo llenaba de inquietud. No sabía por qué, pero sentía la necesidad de controlarlo. Toda esa fuerza y poder sueltos por el mundo eran peligrosos. Solo él podía verlo de lejos, hablarle, impedir que sus enormes brazos rodearan a la gente y que impulsivamente hiciera entrechocar sus cabezas y los arrojara lejos, al fondo del mar [...]. Apaciguarlo. Domesticarlo. Evitar la destrucción. Impedir que atrapara a su padre, a su hermana, a sus amigos. Vigilar su aparición, montar guardia en la cadera del mar, junto a las olas, esperándolo todo el tiempo, como a una revelación. También debía impedir que alguien lo matara al descubrirlo. Era una misión muy delicada. (Peri Rossi 2008: 122-123)

Caillois habla del misterio del sueño y de la actitud del durmiente frente a esa fantasmagoría surgida de su imaginación: "Como se desarrolla sin su consentimiento, le es difícil creerse responsable de ella. Por otra parte, no puede no quedar persuadido de que le está dirigida [...] no duda ser el destinatario privilegiado de una solemne y oculta investidura" (1970: 85). Por otra parte, Cortázar señala que lo verdaderamente fantástico en un relato reside en "su resonancia de pulsación, de latido sobrecogedor de un corazón ajeno al nuestro, de un orden que puede usarnos en cualquier momento para uno de sus mosaicos" (2002: I, 74). La llamada de esa oscura fuerza materializada en el dinosaurio, el reclamo imperativo del sueño, sitúa al niño en otro plano y lo lleva a componer una asombrosa figura.

En "La tarde del dinosaurio" se verifica el recurso a la simbología animal como modo de representación de la alteridad. Se trata, en este caso, de un animal extinguido e imposible. Un monstruo. Pero un monstruo asiduo y cotidiano a fuerza de ser convocado y modelado en sueños: "Dino, monstruo ingenuo, y familiar, compañero de inmersiones en el agua, devorador de hombres, perseguidor de peces; Dino, un amigo particular, un pariente próximo de extraña fisonomía" (Peri Rossi 2008: 111). Un monstruo temible por la carencia de nociones morales, no por maldad intrínseca: "Emerge con ingenuidad e inocencia, sin sensación de culpa. Emerge inmensa y castamente, como un enorme muñeco loco. Como un elefante enfermo. Y jugar con los hombres es un pasatiempo benigno

e inofensivo para él" (Peri Rossi 2008: 110). Un monstruo niño –"curioso bebé en su bañera portátil" (Peri Rossi 2008: 124)– para un niño demasiado adulto que se adjudica el desempeño de una tarea, poco menos que una misión: impedir el mal, "evitar la destrucción" (Peri Rossi 2008: 123). No tiene existencia objetiva, es producto del sueño, pero se diría que la fuerza del sueño y de la voluntad tiene la capacidad de hacerlo emerger de las aguas: "Él lo invadía sin permiso, es verdad, pero ya se había acostumbrado tanto a sus irrupciones nocturnas, a su sonámbula aparición en medio del sueño, que era como un antepasado querido, un abuelo legendario, un navegante noruego varado en la isla del sueño" (Peri Rossi 2008: 123-124). El dinosaurio es otro yo remoto e incognoscible, un doble precario que acaso quiera remitir al microrrelato de Augusto Monterroso (1959) – "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"–, de donde habría escapado para ser traspuesto, amplificado e incluso alegorizado. Lo ominoso como el regreso de lo reprimido, rechazado por el yo, el monstruo arcano aherrojado en el inconsciente.

Sabemos que el monstruo es un arquetipo narrativo de la otredad, un discurso narrativizado sobre la relación entre el Yo y el Otro (Moreno Serrano 2011: 476). El monstruo, lo irracional, lo desconocido, habita en nosotros. Se relaciona directamente con lo más íntimo, con nuestra identidad. El monstruo "representa nuestras tendencias perversas y homicidas; tendencias que aspiran a gozar, liberadas, de una vida propia. En las narraciones fantásticas, monstruo y víctima simbolizan esta dicotomía de nuestro ser" (Vax 1973: 11). Pero, si bien este dinosaurio soñado que emerge de las aguas rompe con lo admisible dentro de un sistema, conlleva un germen de destrucción y produce rechazo o negación, no resulta siniestro. Es percibido como una difusa amenaza que el niño entiende o contiene en sí mismo, pero es tierno y entrañable, un arcano que apela al atavismo –frente a la tecnología que representaría la máquina del padre número dos, direccionada hacia el futuro. "El monstruo es la proyección del otro que me habita", dice Cortázar (1995b: 36). No se trata de un monstruo prospectivo, "imposible en nuestra sociedad actual, pero plausible según las reglas de nuestro mundo empírico y que es empleado como herramienta retórica para profundizar en inquietudes culturales del ser humano" (Moreno Serrano 2011: 477), sino que es más bien –si se nos permite– un monstruo analéptico, retrospectivo, que emerge del pasado, implausible y monumental.

Señala Víctor Bravo que "el drama de toda cultura es el intento de reducir lo irreducible, la alteridad, hacia la tranquilidad ideológica de lo Mismo, de la Identidad. La alteridad parece ser lo insoportable" (1987: 16). Esta dialéctica entre alteridad y lo mismo, que toda cultura dramatiza, tiene su primera evidencia en la producción de los discursos. Lo fantástico en literatura es el territorio donde la alteridad como elemento productivo² del texto entra en escena. Lo otro, en "La tarde del dinosaurio", intenta ser domesticado con palabras por el niño, pero es indecible e indomesticable. "Lo otro sigue estando presente, opaco, viscoso,

² Tomamos de Julia Kristeva (1981) el concepto de productividad, entendido este como el conjunto de mecanismos discursivos que hacen posible el hecho estético.

en el umbral de lo representable" (Bozzetto 2001: 237). Comparte con lo sagrado que es fascinante y tremendo.

Está también el tema de la exorcización. La transmigración de un hombre en axolotl en el relato cortazariano "Axolotl" (Cortázar 1995a) describe simbólicamente ese proceso por el cual la obsesión queda atrapada del otro lado y trocada en imagen poética: "Desde un primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos" (Cortázar en Rosenblat 1990: 103). "La tarde del dinosaurio" termina con el grito del niño ante el dinosaurio y su híbrida –nueva y antigua a la vez– condición de fósil animado y gigantesco que, una vez materializado, no podrá ser contenido ni frenado:

Él lo esperó, concentrando toda su energía en mirar, en esperar, pero tembloroso. ¿Qué noche era esa noche insensata de revelaciones? Una noche como un desfile. Una noche como un hormiguero negro. Confío en no claudicar.

Y cuando el enorme aparecido,
el sigiloso,
el brontosaurio apocalíptico estuvo cerca, quedamente, miró hacia la casa,
y gritó:

– ¡Papá! (Peri Rossi 2008: 126)

Para Bravo (1987: 47), la producción de lo fantástico supone la escenificación del Mal, entendido este en su sentido funcional, más que ético. Cortázar vislumbra, en ese mar de donde emerge la figura del brontosaurio, el horizonte de la oscura, temible adolescencia, así como una denodada negativa de ingresar en el mundo de los adultos, o de los falsos adultos: "el adolescente se vuelve hacia su pasado en una última, desesperada resistencia; pero su sexo y su pelo y su voz lo arrastran al vértice que el muchacho del dinosaurio contempla con horror final" (2008: 13). El último grito del chico –o del dinosaurio, pues ambas voces están deliberadamente confundidas–, la mirada llena de terror hacia la casa en busca de la figura paterna, ¿es puro miedo y búsqueda de protección? ¿Es voluntad de protección hacia una figura paterna que siempre se ha visto indefensa e inerte? ¿Corresponde a una súbita pero impostergable certeza de que el padre corre peligro, acaso por una profunda transformación acontecida en el lado más oscuro del muchacho? ¿Es el propio chico la amenaza? ¿Su ego más recóndito? ¿Su alteridad más inconfesa, la misma que lo hace pintar esvásticas en los pupitres? El dinosaurio es una prolongación de sí mismo, un amigo imaginario hecho a base de sueños, una recurrencia primero involuntaria que después el chico habría anhelado convocar con más fuerza cada vez, casi –se nos antoja– modelando concienzudamente su imagen, esculpiendo con la imaginación las escamas –plateadas y "prominentes como gigantescos pétalos de flores" (Peri Rossi 2008: 110)–, escogiendo su color, forma y textura, del mismo modo como aquel personaje –de filiación surrealista–, del autor alemán Michael Ende, "se había soñado alas [...] pluma por pluma, músculo por músculo y huesecillo por huesecillo en largas horas de trabajo, de sueño, hasta que tomaron forma" (1993: 8). El dinosaurio aglutina la perversidad ancestral, primitiva, congénita, en

cierta forma inocente –¿inconsciente?– y por lo mismo impune, del ser humano. Este salto de lo individual a lo social lo hallamos en varias ficciones de Peri Rossi, en que la autora “traduce a imagen el concepto, dramatiza simbólicamente las tensiones y traumas de la sociedad representada, alegorizando en términos fantásticos e irrestrictos, un mundo de clausura” (Moraña 1987: 40). Así, se brinda la “revelación emotivo-valorativa” (Beltrán Almería 2001: 558) que es esperable de un relato y que lo vincula a una función crítica.

El sueño se prolonga en la vigilia. El inicio del relato augura una inminente aparición del dinosaurio emergiendo del mar, realización o actualización del sueño que en el tramo final del relato se hace efectiva: “Lo vio salir de lejos, y tembló de frío [...]. Lo que más le sorprendió fue que el color de sus escamas era exactamente el mismo color que las escamas tenían en los sueños. Grises y plateadas, con un brillo muy intenso” (Peri Rossi 2008: 124). No hay respuestas, solo preguntas, y una inquietud de fondo. Una certeza oscura. Un secreto imposible de desvelar. El dinosaurio: el elemento significativo, la cristalización de un sentido otro –poético, alegórico– que no se evidencia en el texto como una fijeza ni como una reducción unidimensional del sentido sino como una apertura, como una poética.

4. A MODO DE CONCLUSIÓN

Inmensa, interminable tarea la de clasificar lo fantástico, estatuirlo, inventarlo. Lo fantástico es un ente fluido, así como la puesta en escena de la alteridad. Un determinado tipo de literatura fantástica “en lugar de disolver o vaciar la realidad, disuelve las cesuras de los sistemas binarios, que separan la experiencia del pensamiento y lo fantástico de la realidad” (Nandorfy 2001: 260). En “La tarde del dinosaurio” prevalece la aspiración y el empeño de socavar las viejas dicotomías, de volver inoperantes las distinciones estructurales y lógicas entre lo mimético, lo fantástico y lo maravilloso. De romper la torpe máquina binaria, como dice Yurkievich: “conjunciones en vez de disyunciones [...] mutaciones reversibles [...] máxima polisemia” (1978: 13).

“La tarde del dinosaurio” es la noche insensata de revelaciones en que tiene lugar la asunción definitiva por parte del niño de su condición brontosáurica en convivencia con la humana. Lo otro que buscamos apaciguar, domesticar, concebir como un ser inocente y entrañable, un poco a la manera del padre número uno. Lo otro, un monstruo que da sus primeros pasos, como en un vacilante ingreso a la edad adulta: “Se asombraba de poder caminar sobre el mar, de mover las costras de piedra del lomo” (Peri Rossi 2008: 125). El estremecimiento singular que para Vax debe producir lo fantástico ocupa el final del cuento. El desdoblamiento y la metamorfosis son también expresión poética de una urgencia existencial y de una necesidad de borrar los límites que nos separan de lo otro. En el prólogo a la reedición de la obra, declaraba la autora: “Solo se puede seguir escribiendo si se olvida lo que se ha escrito; si se lo recuerda, una se condena a la repetición. Yo lo escribí, lo olvidé y al leerlo, volví a escribirlo” (2008: 10). Nosotros celebramos poder visitar este relato tan representativo de

un tiempo y de una poética, haber franqueado la entrada para descubrir otras puertas "que no han sido fabricadas en la carpintería de la ciudad diurna" (Cortázar 2008: 11), nuevas referencias y mundos, asociaciones y reverberaciones ensoñadas. Asomarnos a ese territorio onírico y lunar, meloso y mélico, marino y brontosáurico que es la escritura de Cristina Peri Rossi, cargada de intensidad emocional y escandida con pulso lírico. Asistir al advenimiento de la alteridad –extranjería, irrealidad– que acude, con toda su carga de ternura y de amenaza, a desestabilizar el mundo monológico de la racionalidad. Lo intranquilizador, lo misterioso, los sueños y pesadillas, el erotismo, las energías transgresoras se expresan a través de lo fantástico y de la poesía. La fusión entre el mundo de los sueños y la vigilia: "Mi ajenidad / –soy la extranjera, la de paso– / es la ciudadanía universal de los sueños" (Peri Rossi 2003: 74). En la literatura de Cristina Peri Rossi halla un espacio propicio la reivindicación de la libertad imaginativa que desboca los aledaños del realismo y revela una realidad más compleja y rica, con el énfasis puesto en la intuición, el sueño y lo irracional, tres instancias cardinales en la fundación de lo fantástico. El universo fantástico es un universo abierto, pues las leyes que lo rigen son desconocidas.

OBRA CITADAS

- Alazraki, Jaime (1983): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid, Gredos.
- (2001): "¿Qué es lo neofantástico?". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 266-282.
- Barthes, Roland (2000): *Mitologías*. Madrid, Siglo XXI.
- Beltrán Almería, Luis (2001): "Pensar el cuento en los noventa". En: Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor, pp. 547-560.
- Bessière, Irène (2001): "El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 83-104.
- Borges, Jorge Luis (1941): *El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires, Sur.
- (1967): *La literatura fantástica*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Olivetti.
- Bozzeto, Roger (2001): "¿Un discurso de lo fantástico?". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 223-242.
- Bravo, Víctor (1987): *Los poderes de la ficción*. Caracas, Monte Ávila.
- Caillouis, Roger (1970): *Imágenes, imágenes... Sobre los poderes de la imaginación*. Barcelona, Edhasa.
- Campra, Rosalba (1991): "Los silencios del texto en la literatura fantástica". En: Morillas Ventura, Enriqueta (ed.): *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, pp. 49-73.
- (2001): "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros.
- Cortázar, Julio (1993): "Algunos aspectos del cuento". En: Pacheco, Carlos y Barrera Linares, Luis (eds.): *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Ávila, pp. 379-396.
- (1995a): "Axolotl". En: *Final del Juego*. Madrid, Anaya & Mario Muchnik, pp. 141-146.

- (1995b): *Los Reyes*. Buenos Aires, Sudamericana.
- (2002): *La vuelta al día en ochenta mundos*, 2 vols. México D. F., Siglo XXI.
- (2008): "Invitación a entrar en una casa". En: Peri Rossi, Cristina: *La tarde del dinosaurio*. Zaragoza, Tropo Editores.
- Ende, Michael (1993): *El espejo en el espejo*. Barcelona, Primera Plana.
- González Bermejo, Ernesto (1978): *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhasa.
- Kristeva, Julia (1981): *Semiótica 2*. Madrid, Fundamentos.
- Mattalía, Sonia (1994): "Tensión y alegoría. Cristina Peri Rossi". En: *Quimera*, n.º 123, pp. 48-49.
- Monterroso, Augusto (1959): *Obras completas (y otros relatos)*. México D. F., UNAM.
- Moraña, Mabel (1987): "Hacia una crítica de la nueva narrativa hispanoamericana: alegoría y realismo en Cristina Peri Rossi". En: *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo XXI, n.º 3, pp. 33-48.
- Moreno Serrano, Fernando Ángel (2011): "El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción". En: *Signa*, n.º 20, pp. 471-496. <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01372731933571217971802/041057.pdf?incr=1>. Última visita: 20.08.2012.
- Nandorfy, Martha J. (2001): "La literatura fantástica y la representación de la realidad". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 243-261.
- Olivera-Williams, María Rosa (1993): "'El derrumbamiento' de Armonía Somers y 'El ángel caído' de Cristina Peri Rossi: dos manifestaciones de la narrativa imaginaria". En: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 42, pp. 173-181.
- (2012): "El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades". En: *A Contracorriente. A Journal on Social History and Literature in Latin America*, vol. 10, n.º 1, pp. 59-87. http://tools.chass.ncsu.edu/open_journal/index.php/acontracorriente/article/view/625. Última visita: 20.08.2012.
- Ortega, Julio (1992): *El discurso de la abundancia*. Caracas, Monte Ávila.
- Peri Rossi, Cristina (1993): *Cristina Peri Rossi*. Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27.
- (2003): *Estado de exilio*. Madrid, Visor.
- (2005): *Poesía reunida*. Barcelona, Lumen.
- (2008): *La tarde del dinosaurio*. Zaragoza, Tropo Editores.
- Rama, Ángel (1966): "Raros y malditos en la literatura uruguaya". En: *Marcha*, n.º 1319, pp. 30-31.
- (1972): *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo, Arca.
- Redondo Goicochea, Alicia (2001): "Para un catálogo de las escritoras españolas de cuentos en castellano en los años noventa". En: Romera Castillo, José y Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *El cuento en la década de los noventa*. Madrid, Visor, pp. 151-166.
- Roas, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Rosenblat, María Luisa (1990): *Poe y Cortázar. Lo fantástico como nostalgia*. Caracas, Monte Ávila.
- San Román, Gustavo (1992): "Entrevista a Cristina Peri Rossi". En: *Revista Iberoamericana*, n.º 160-161, pp. 1041-1048.

- Todorov, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Vax, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- Verani, Hugo J. (1984): "La rebelión del cuerpo y el lenguaje (A propósito de Cristina Peri Rossi)". En: *Quervo Poesía*, monográfico n.º 7, pp. 26-35.
- Yurkievich, Saúl (1978): *La confabulación con la palabra*. Madrid, Taurus.

MISCELÁNEA



EL ESPACIO COMO SUJETO DE LA TRANSGRESIÓN FANTÁSTICA
EN EL RELATO "LOS PALAFITOS" (ÁNGEL OLGOSO, 2007)PATRICIA GARCÍA GARCÍA
Dublin City University / Trinity College

Los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. [...] Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible por no golpearse.

Georges Perec, *Especies de espacios*

1. ESPACIO Y TEXTO

Empezaremos repitiendo lo que ya numerosos estudios filosóficos han identificado a lo largo de la Historia: la experiencia del espacio está directamente relacionada con la construcción humana de la realidad, como se lee en el *Timeo* de Platón (360 a. C.), en Kant, en la *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty (1945), o en "Construir, Habitar, Pensar" de Martin Heidegger (1951), por citar algunos ejemplos.

Junto con el tiempo, y podríamos añadir el lenguaje, la dimensión espacial nos proporciona un esquema de delimitación, referencia y jerarquía sin el cual no podríamos codificar lo que nos rodea. Precisamente la dificultad conceptual del espacio radica en que es tanto dimensión física (en la que nos movemos), como herramienta que utilizamos para aprehender el entorno (esas famosas gafas espacio-tiempo de Kant a través de las cuales podemos codificar la experiencia sensible).

La etimología de la palabra "arquitectura" claramente concentra esta interdependencia entre el espacio y la construcción de lo real. Del griego *arché* (el principio u origen) y *tektoon* (obra, creador de artificio), el arquitecto es el que transforma el caos original en espacio definido, habitable y sobre todo abarcable para el humano: "Cuando el arquitecto traza una línea, el espacio, hasta entonces

similar a la superficie del océano o a un desierto de arena, sin caminos que orienten al ser viviente, de pronto se segrega" (Azara 2005: 60). Es el arquitecto el que construye la realidad del hombre; el que "pone cotas al mundo, humanizándolo" (Azara 2005: 18)¹.

El espacio es así un vehículo clave para aprehender y construir tanto la realidad física, así como, evidentemente, la realidad textual (Ryan 2012). La importancia del efecto de realidad como requisito en el texto fantástico es un aspecto enfatizado ya desde los estudios fundacionales de Pierre-Georges Castex (1951), Roger Caillois (1958) y Louis Vax (1960). Sin embargo, cómo el espacio contribuye a transgredir el efecto mimético del texto fantástico es un aspecto que hasta la fecha no ha sido analizado en profundidad. Si bien hay algunos estudios que se centran en el lugar donde ocurre el acontecimiento imposible, como el castillo, la casa o la ciudad (Jackson 1981, Aguirre 1990, Fournier Kiss 2007), hay muy pocos en cuanto a las transgresiones a través de la dimensión espacial. Por este motivo, en el presente artículo queremos sustituir la habitual pregunta de "¿dónde ocurre lo sobrenatural?", que aborda el espacio como escenario en el que opera otro sujeto fantástico, por la de "¿qué hecho fantástico genera el espacio y cómo lo hace?"; es decir, vamos a presentar el espacio como sujeto transgresor de la realidad establecida en el texto.

En la primera parte de este estudio ampliaremos esta reflexión inicial sobre el tratamiento del espacio en la crítica de lo fantástico, antes de pasar al análisis textual en la segunda parte. Nos vamos a centrar en el cuento "Los palafitos" (Ángel Olgoosy 2007), ya que en él se distinguen varios niveles de la experiencia y transgresión espacial: el ámbito topográfico (el espacio geográfico y entorno natural), el arquitectónico (el espacio construido y articulado) y el cartográfico (el espacio representado y reproducido). Finalmente, abordaremos el espacio entendido como marco contingente de mundos ficcionales. Analizaremos la idea de mundo a lo largo del relato para explorar la inquietante metáfora final que apunta a la sustitución del espacio como referente, figura que expondremos como rasgo distintivo de lo fantástico posmoderno.

1.1. EL ESPACIO, ¿MOTIVO FANTÁSTICO?

El espacio ha sido, hasta la fecha, uno de los grandes ignorados tanto en las reflexiones teóricas como temáticas de lo fantástico. En la mayoría de estudios, el espacio es abordado como escenario físico donde se desarrolla la acción. Así, si se menciona, queda reducido a estrategia mimética para intensificar ese efecto de realidad del que habla Roland Barthes (1968: 84-89), tan fundamental en lo fantástico. Roger Caillois por ejemplo menciona: "El *marco* de lo fantástico no es el bosque encantado de La Bella Durmiente, sino el opaco universo administrativo de la sociedad contemporánea" (1970: 16)². David Roas comenta la

¹ Acerca del arquitecto como sujeto divino en los mitos fundacionales, ver: *Castillos en el aire: mito y arquitectura en Occidente* (Azara 2005: 20).

² Las cursivas son mías.

necesidad de “ambientar la historia en lugares reales” (2001: 26) y Rosalba Campra enfatiza que “la descripción minuciosa de espacios” es una de las técnicas principales para incrementar la verosimilitud en el texto fantástico (2001: 176).

Otros trabajos efectúan un análisis diacrónico de la ambientación que envuelve el fenómeno fantástico. Un ejemplo es el famoso estudio de Rosemary Jackson, *Fantasy: the Literature of Subversion* (1981), donde analiza los cambios topográficos en distintas etapas de esta forma narrativa. El “espacio gótico confinado como espacio de máxima transformación y terror” (1981: 47)³ constituye, según la autora, el hilo conductor entre los diferentes lugares predominantes en lo fantástico, desde el castillo remoto y aislado a la ciudad kafkiana de la modernidad. Una perspectiva similar aporta Corinne Fournier Kiss en su excelente estudio sobre la ciudad europea moderna. En él analiza la fascinación y ansiedad que provoca la urbe a principios del siglo xx: “lo fantástico moderno es un fantástico urbano: a partir de finales del siglo xix es en casa, en la calle y en el apartamento donde lo fantástico aparece” (Fournier Kiss 2007: 25)⁴.

Estas aproximaciones demuestran un aspecto fundamental de la relación entre el espacio y lo fantástico: entendido aquí como ambientación, el espacio no es en absoluto neutro, premisa central del llamado “giro espacial”⁵. También en la narrativa fantástica, los estudios mencionados reflejan que el espacio es un elemento clave para trazar las distintas evoluciones socio-culturales que afectan a la literatura. Sin embargo, estas perspectivas teóricas abordan el espacio como categoría estable: lo imposible no está asociado a las leyes del espacio físico sino que su función se limita a “contener” lo sobrenatural, ya sea la criatura (como la clásica casa encantada por fantasmas) o el evento fantástico (por ejemplo la habitación donde ocurre la metamorfosis de Gregorio Samsa).

En cuanto al espacio como categoría temática en lo fantástico, se observa una similar falta de atención. En la extensa variedad de listas temáticas, si aparece, a menudo se presenta como anexo al tiempo. Louis Vax, por ejemplo, simplemente lo menciona entre “las alteraciones de la causalidad, el espacio y el tiempo” (1973: 30), y Tzvetan Todorov incluye en las categorías del Yo “las transformaciones del tiempo y espacio” (1970: 120). Rosalba Campra es una de las pocas en reconocerlo como categoría autónoma. Dentro de lo que ella denomina “elementos de la enunciación”, las distorsiones del “acá/allá” dan lugar, según ella, a la anulación de la distancia (2001: 165). Campra, sin embargo, olvida que el espacio no es solo distancia. Como indica el antropólogo Otto Friedrich Bollnow (1969) en su estudio sobre la espacialidad en nuestra construcción de

³ De no incluirse directamente dentro del texto, todas las traducciones son mías: “the Gothic enclosure as space of maximum transformation and terror” (Jackson 1981: 47).

⁴ “Le fantastique moderne est un fantastique urbain: c’est désormais chez soi, dans sa rue ou dans son appartement, que le fantastique se manifeste” (2007: 25).

⁵ Para una perspectiva crítica sobre las aportaciones teóricas del “giro espacial” en los estudios literarios (incluyendo conceptos centrales como el cronotopo bajtiniano, las aproximaciones fenomenológicas y socio-urbanas, y teorías de mundos posibles en ficción), ver: N. Álvarez Méndez (2002), B. Westphal (2007), W. Hallet y B. Neumann (eds.) (2009), y M. P. Celma y J. R. González (2010).

lo real, el espacio provee también un sistema de ejes de referencia y límites que definen el entorno, así como un orden jerárquico de cuerpos. De este modo, a la categoría que propone Campra del "acá/allá", habría que añadirle otros aspectos fundamentales como el "en" (jerarquía entre cuerpo contingente y elemento contenido) y el "ancho/alto/largo" (volumen y tridimensionalidad).

A pesar de la escasa atención que la crítica de lo fantástico ha dedicado a la categoría del espacio, su función es clave en la configuración del efecto mimético (siempre base sobre la que opera lo fantástico), como ya hemos indicado al principio de este artículo. Sin embargo, no es hasta finales de la segunda mitad del siglo xx cuando se observa que el espacio se convierte en verdadero objeto de fascinación entre los escritores de lo fantástico, como expondremos a continuación.

1.2. ESPACIO Y LA CONSTRUCCIÓN DE LO REAL EN LA POSMODERNIDAD

¿Qué función tiene el espacio en la organización de nuestra experiencia hoy en día? La compleja visión posmoderna de la relación espacio/realidad no puede ser entendida sin tener en cuenta las revoluciones en la física a principios del siglo xx, impulsadas por las teorías de la relatividad de Einstein y el desarrollo de las teorías cuánticas. La idea de mundo como máquina perfecta que la mecánica de Newton había consolidado durante tres siglos se ve forzada a reconocer sus limitaciones y paradojas. El viejo paradigma de espacio absoluto como marco de referencia físico estable, no alterado por lo que contiene, a través del cual se mide toda distancia y velocidad, y sometido a las certezas de la geometría euclidiana, cede a las incertidumbres del relativismo y la física cuántica.

Es este el inevitable fin del modelo de conocimiento científico positivista dominante a finales del siglo xix y el principio de un contexto relativista. Bajo este nuevo paradigma, la idea tranquilizadora de la dimensión espacial estable, absoluta e inequívoca queda desbancada por un modelo del espacio complejo, fluctuante, impredecible y vulnerable a la mirada del individuo. La perspectiva absoluta queda debilitada para dar pie a una mirada multifocal y construida por el espectador que la observa. Surge así una idea de realidad incierta, desprovista de un centro de referencia estable, como ya expresaba Nietzsche con su célebre metáfora de la muerte de Dios. Se trata de una visión del mundo que no solo no excluye sino que tampoco prioriza. Ese orden espacial tan importante para estructurar lo real se disuelve dando lugar a, como lo expresa Bertrand Westphal, "una jerarquía desacralizada donde toda idea de prioridad se desvanece" (2007: 14)⁶. Por lo tanto, en relación a la pregunta planteada al inicio de esta sección, podemos responder que el espacio, entidad clave para configurar nuestra experiencia de realidad, se ha convertido en la Posmodernidad en un cómplice menos fiable. Es este, a nuestro parecer, un aspecto central que explica el auge de textos en la literatura fantástica contemporánea donde la dimensión espacial se convierte en fuente de inquietud temática. Los espacios atrapan al individuo

⁶ "une hiérarchie désacralisée d'où toute idée de priorité s'est évanouie" (2007: 14).

("Lost in the Funhouse", de John Barth), lo expulsan como en "Casa Tomada" de Julio Cortázar, se yuxtaponen y fragmentan como la identidad de sus habitantes ("Relámpagos", de Ángel Olgoso), son elásticos como la casa de "The Enormous Space" (J. G. Ballard), son intermitentes como "La casa feliz" de José María Merino, etc. En resumen, perforan el modelo de realidad estable positivista, como esos agujeros negros de "Mi hermana Elba" (Cristina Fernández Cubas, 1980). Cito al mismo Ángel Olgoso, quien hace referencia a este aspecto en una entrevista:

[...] unos de mis motivos para escribir es el placer que me procura intentar despojar al lector de esas gafas [espacio-tiempo], impidiéndole una aceptación sumisa de las leyes espacio-temporales. (Olgoso en Muñoz 2009)

Así, frente a la escasa utilización del espacio como elemento imposible en el texto fantástico del siglo XIX, en lo que denominamos fantástico posmoderno se observa una proliferación de textos en los que el espacio pasa a ser sujeto fantástico, y, por lo tanto, más que nunca realza la necesidad de un marco teórico que aborde este fenómeno y que, como he mencionado, no se ha desarrollado en profundidad hasta la fecha⁷.

Si bien sistematizar la transgresión de las leyes físicas del espacio en el relato fantástico sobrepasa la dimensión de este artículo, proponemos centrarnos en un texto ejemplar para analizar cómo el espacio trasciende esa función estática que se le ha asignado tradicionalmente y pasa a ser un elemento activo en la construcción de la transgresión fantástica⁸.

2. "LOS PALAFITOS" (ÁNGEL OLGOSO, *LOS DEMONIOS DEL LUGAR*, 2007)

Ángel Olgoso (Granada, 1961) es un escritor que sin duda se mueve con asiduidad en los confines del relato corto fantástico, como consta en *Cuentos de otro mundo* (2003), *Los demonios del lugar* (2007), *Astrolabio* (2007) y *La máquina de languidecer* (2009). "Los palafitos" (2007), relato que hemos seleccionado para este artículo, ha sido recogido recientemente como exponente central de la obra del autor en *Perturbaciones: Antología del relato fantástico español actual* (2009).

El argumento es el siguiente: el protagonista, experto en botánica, nos cuenta que se pierde durante una de sus habituales excursiones por el campo, aunque sabe que está a un radio de diez kilómetros de una ciudad que conoce. Por el camino encuentra a un pescador que lo invita a descansar en su aldea, situada junto a un lago, dato que ya sorprende al narrador, quien sabe no es una zona lacustre. La llegada a la aldea todavía le aguarda más sorpresas: sus habitantes viven en palafitos, esas viviendas primitivas construidas sobre

⁷ Me rijo por la conceptualización de lo fantástico posmoderno de David Roas en el reciente trabajo *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico* (2011b: 143-156).

⁸ El tiempo es también un factor importante en "Los palafitos". De las distorsiones del eje temporal se ha ocupado David Roas en su artículo "Cronologías alteradas: la pervisión fantástica del tiempo" (2011a).

pilotes en el agua. A medida que va conversando con el pescador, la extrañeza se va acentuando. Todo indica que esta comunidad se ha detenido en el pasado: sus costumbres arcaicas (el trueque y los entierros bajo el dolmen), materiales y utensilios (pieles, cuencos, arcilla y madera), alimentos (tapioca, leche de cebú y pescado seco) y supersticiones (la noche es un ente amenazador y sobrenatural). En la aldea desconocen el hormigón, asfalto, ladrillo y cristal.

Una vez caída la noche, el pescador saca un pergamino con el mundo dibujado y es en ese momento cuando lo improbable se transforma en imposible. El mapa muestra un mundo que se corresponde con la geografía del narrador, pero únicamente poblado de palafitos. Estas construcciones invaden todo, incluso las regiones en las que nunca hubo palafitos en el pasado (este último detalle es crucial, como explicaremos más adelante). Ante semejante revelación, el protagonista pierde toda certeza acerca del mundo que creía conocer. La historia universal se desploma ante sus ojos. El relato se cierra con un desenlace imprevisto para mayor desconcierto del lector: el viajero perdido acepta con naturalidad el mundo de palafitos y se somete a esta nueva realidad.

2.1. TOPOGRAFÍA: EL PASEO

Las características geográficas del espacio, como el paisaje, son muy importantes sobre todo al principio del relato. En el primer párrafo el personaje está paseando sin rumbo fijo por la naturaleza, entregado “a un paseo despreocupado pero vigoroso, llevado por la deliciosa brisa que lame las laderas de las colinas” (Olgoso 2007: 45). Esta inmersión en la topografía de la zona se genera no solo a través de la vista sino también el oído (“el canto exultante del aligrís” [45]), tacto (la textura de la “hoja atrapadora de insectos” [45]) y olfato (el “aroma del majuelo” [45]). Así, vagabundeando absortos como el personaje, nos hemos ya extraviado en el dominio fantástico. Este cruce de umbral se ha producido a través de un sutil detalle que se esconde en las citas que acabamos de mencionar. El lector con conocimientos de fauna y flora se habrá dado cuenta de una incoherencia en este primer párrafo, relacionada con dos especies que observa el narrador en su paseo: el aligrís y el majuelo. El aligrís (o trompetero ala gris) es un ave grisácea que únicamente se encuentra en el Amazonas. El majuelo, sin embargo, es una especie de seto de las rosáceas que se encuentra en Europa, y algunas partes de África y Asia, pero no en la zona amazónica. Puesto que estas dos especies no pueden coexistir en el mismo terreno geográfico, estamos ya situados de inmediato en un espacio imposible. Seguimos con las anomalías relacionadas con la geografía: el protagonista acompaña al pescador a su aldea para refugiarse de la noche. Esta se halla sobre un lago, pese a que en el espacio referencial del protagonista esto es improbable (“en una región seca como la nuestra, carente por completo de corrientes subterráneas y zonas dulceacuícolas” [46]).

2.2. ARQUITECTURA: LA ALDEA

El descubrimiento de los palafitos produce todavía más estupor en el narrador, pues como dice, "no hay palafitos en la ciudad, ni siquiera en el país, de hecho dudo que aún existan palafitos en algún lugar que no sea una reproducción turística de la Edad del Bronce, o quizás en un poblado asiático o una isla perdida" (49). En el marco referencial del pescador, los elementos relacionados con la modernidad como la ciudad, el asfalto y los edificios no existen. "Palabras así no las hay, señor", dice, a lo que el viajero replica: "Yo mismo vivo en un edificio de hormigón, ladrillo y cristal de doce plantas"; de nuevo el pescador contesta: "Señor, no habla por su boca la razón natural. ¿Doce cuerpos, dice?" (53). Nos damos cuenta de que estamos en un marco temporal diferente, que entra en conflicto con el del protagonista: al descubrir los palafitos, pensamos habernos transportado al pasado.

El ingreso en este terreno es vivido como el retorno a la pureza original. De nuevo, esto queda plasmado a través de la "mirada sensorial" (48). "Todo cobraba relieve" (48); el olfato, "un tufo almizclado a cueros, salazones y cocos recién partidos"; la vista, "la luz más cálida", "los colores más intensos", y el oído, "la arremolinada eclosión aquí y allá de tallos de carrizo" (48).

En el momento de la caída de la noche, la oposición espacio habitable/caos se refleja con el contraste entre la lumbre interior y oscuridad circundante ("Ese rociado de luz de un amarillo arcaico, como de fuego de fanal atizado en caverna milenaria, esparció sus regueros en todas direcciones" [56]). Por eso, cuando el protagonista pretende abandonar el espacio delimitado por la aldea de los palafitos, el pescador responde: "Me sorprende que lo olvide. Todos los que desafían la oscuridad pierden pie en la vida" (55). El exterior de la aldea es "un peligro que de alguna manera, sujeto a leyes desconocidas y arbitrarias, amenaza desde el fondo de la tierra y de las aguas" (59). De esta forma, en el texto se genera la interesante imagen de la aldea como espacio ganado al caos. La luz es un elemento clave que distingue lo dominado frente a lo indómito que queda fuera de sus confines. El centro constituye un hogar, es el espacio iluminado presidido por el fuego. Los palafitos poseen así además una dimensión simbólica relacionada con la función primigenia de la arquitectura, lo cual refuerza esa imagen de la aldea de los palafitos como territorio originario, el único espacio (el *arché*) de la existencia humana:

El gesto primordial del arquitecto delinea una nítida frontera entre nuestro mundo y el de los otros (las alimañas, los muertos, los emisarios de la noche, los bárbaros, los seres [...]). El espacio iluminado se confronta con el mundo de las tinieblas. Se instituye un lugar habitable porque, más allá de la barrera que, como un surco profundo, abre la línea en la tierra, aparece el espacio en el que la vida no puede desarrollarse, los dominios de la noche y de los muertos. (Azara 2005: 60)

2.3. CARTOGRAFÍA: EL MAPA

El efecto fantástico irrumpe definitivamente cuando el pescador despliega el mapa que muestra el mundo invadido de palafitos. En ese objeto los palafitos “se prodigaban por todo el planeta: vi palafitos asentados en valles fértiles, entre los penachos de nieve de las montañas, entre los bosques a la luz de la luna, como nidales al borde de acantilados” (58). El mapa muestra un espacio geográfico exactamente como el del narrador, pero con la imposible omnipresencia de palafitos, incluso en lugares donde en la antigüedad nunca los hubo. Y a raíz de esto se produce el derrumbe epistemológico y ontológico.

El descubrimiento del mapa imposible genera en el narrador ese “miedo totalizador que se experimenta cuando desaparece bruscamente, bajo nuestros pies, la tierra de las certezas” (57). A continuación, el narrador dedica más de tres páginas a desarrollar una de las metáforas espaciales más bellas del texto: la historia de la humanidad se derrumba en la mente del narrador a través de sus construcciones arquitectónicas. Se desploman las pirámides, castillos, palacios, iglesias, catedrales, anfiteatros, templos, mausoleos y demás símbolos del progreso humano:

La verosimilitud que antes me llegaba en leves y dispersas oleadas, me alcanzó ahora de lleno, de forma instantánea: vastos tapices de civilización se desintegraban ante mis ojos como por ensalmo; las infinitas y vivas ciudades, los encajes de colosales arquitecturas, se hundían de nuevo en repentinos mares de polvo y de hierba; la catedral de los logros humanos, trabajosamente erigida, se desleía en gravilla y aire, una multitudinaria y frenética hueste de titanes, un laborioso ejército de canteros, una batalladora tropa de constructores de imperios, una tumultuosa sucesión de generaciones se disipaban como espectros colectivos en el vacío, en la esterilidad, en la nada. (Olgoso 2007: 59)

Las voces arquitectónicas que han levantado las crónicas de la humanidad (“piedra, mármol, campanas y martillos” [59]) quedan silenciadas con el inesperado mapa, que borra toda referencia física, geográfica, social y cultural. Como indica el mismo autor, el efecto perseguido era “la progresiva demolición de la historia universal” (Olgoso en Muñoz 2009), y así lo hace el despliegue del mapa, momento que sintetiza una quiebra absoluta del marco referencial del personaje.

De nuevo, la luz se vuelve un elemento clave que identifica espacio con la realidad conocida: la lumbré, fundadora del espacio humano, se va extinguendo como las certezas del personaje acerca de qué es lo conocido y verdadero: “La fantasmagoría desplegada impávidamente tras el fortuito encuentro con el pescador disolvía los recuerdos, apagaba luces y faros, atomizaba volúmenes de toda clase y tamaño [...]” (60).

El viajero experimenta este desplome de lo conocido como un descenso al vacío, y posterior retorno “al fresco comienzo, a su semilla, a su matriz intacta” (59)⁹.

⁹ Esta imagen recuerda a las metáforas arquitectónicas que Descartes reitera para expresar la

2.4. ESPACIO COMO MUNDO FICCIONAL

Una vez establecido cómo se genera la transgresión fantástica mediante la topografía, arquitectura y cartografía, nos queda analizar el espacio en su dimensión más abstracta: como mundo ficcional o "receptáculo" contingente de toda materia existente.

A nuestro parecer, la complejidad central del relato se halla en la disposición de los espacios o mundos narrativos. ¿Qué mundo contiene al otro y cómo se hallan dispuestos? Para abordar esta cuestión, proponemos un ejercicio cartográfico de estos dominios, que permitirá "visualizar" las diferentes ideas de mundo que se proponen en el relato.

Ya hemos indicado que hay dos mundos narrativos en el texto. Por una parte está el mundo referencial del viajero, que comparte tiempo y espacio con el lector, con ciudades, asfalto y "edificios sólidos a ras de suelo" (Olgoso 2007: 53). Desde este marco referencial, el otro mundo, el que representa el mapa de los palafitos, es arcaico. Sin embargo, como vamos a ver, la idea de mundo pasado implica un presente de referencia, por lo que nuestro marco o modelo de mundo se mantendría en su posición central. Pero es precisamente esta función referencial la que queda aniquilada al final del relato.

Podemos distinguir tres configuraciones jerárquicas entre los dominios o, dicho de otra forma, tres "mapas ontológicos" distintos a lo largo del relato.

Al principio, el narrador (y por extensión el lector) cree haber accedido a una región que desconoce. La aldea de los palafitos es una zona extraordinaria en su entorno. Así, dice el narrador: "ustedes son la excepción... Una excepción del todo pintoresca e imposible en estas latitudes" (59). Por lo tanto, el marco de referencia del personaje queda quizás extrañado por este hecho pero no invadido. La aldea no es más que una porción contenida en el mundo del viajero; una "interpolación" o agujero de lo fantástico en nuestra realidad.

Sin embargo, a medida que avanza la narración, hay demasiados elementos que contradicen este primer "mapa ontológico". Conversando con el pescador, el narrador descubre que en la aldea se desconocen los elementos de la modernidad. Cree haber retrocedido en el tiempo. Entonces pensamos que ha abandonado su época, pero aún así su mundo sigue actuando como referencia. Nos hallaríamos, de este modo, ante una distorsión fundamentalmente del eje temporal: un salto al pasado. En nuestra cartografía mental, esta figura muestra una "yuxtaposición" de dos épocas (presente-pasado) contenidas en la misma idea de mundo.

Finalmente, el momento culminante llega con el mapa que muestra un mundo con palafitos incluso donde nunca los hubo en la antigüedad. No hemos simplemente dado un salto al pasado mientras que el marco de referencia presente nos sigue aguardando en alguna parte, sino que el mundo de los palafitos

puesta a prueba de toda certeza en su *Discurso del método* (1637). Recordemos que, para este filósofo, la razón aparece como algo que el hombre necesita construirse para cobijarse de la incertidumbre y del caos. La falta de conocimiento equivale a la intemperie, la desprotección, el desamparo (Descartes 1983: 63-64).

es prueba irrefutable de que las dos ideas de mundo (la del protagonista y la de los palafitos) no pueden coexistir. El personaje entonces acepta, con una naturalidad que deja estupefacto al lector, esta nueva realidad fantástica. Cierra el relato explicando que desearía hallarse esa noche con su esposa “vestida de yute y adornada con brazaletes y conchas, guarecidos ahí de la intemperie y la oscuridad, mutuamente reconfortados, acodados ambos en nuestro palafito” (62).

En resumen: primero, a través de los detalles geográficos el protagonista percibe que ya no está en el espacio referencial cotidiano sino en una región excepcional; segundo, la inmersión en la aldea de los palafitos demuestra que ya no se halla en el mismo marco temporal; y tercero, a través del mapa, se da cuenta de que no solo ya no está en el mismo tiempo sino que debe abandonar la idea de mundo que creía conocer. Se trata, al cierre del relato, de una distorsión del espacio entendido como dimensión que alberga el mundo, en la que el dominio referencial no solo queda extrañado sino destruido por otra imagen de mundo. Finalmente, ¿qué representa esta última figura?, ¿qué significado alberga este desplome del mundo que pensábamos real y único?

3. CONCLUSIÓN: EL DESPLOME DE LA REALIDAD

El asalto sobrenatural del espacio entendido como mundo es, en nuestra opinión, un motivo característico de lo fantástico posmoderno. El texto describe cómo nuestro modelo de mundo deja de ser el único modelo referencial. Es esta una manera de ilustrar la destrucción de lo absoluto y unívoco. Frente a la solidez del mundo real que presupone lo fantástico tradicional, como indicaba la célebre fórmula de Roger Caillois¹⁰, nos hallamos ahora ante un fantástico que, al contrario, es consciente de anclarse en un modelo de realidad (extratextual) frágil. Surge así una modalidad de lo fantástico que no busca únicamente atacar la idea de realidad a través de la excepción (como puede ser la aparición del fantasma), sino que pretende revelar la artificialidad de este modelo, en este caso ofreciendo otros modelos de mundos verosímiles, como el mundo de los palafitos.

Siguiendo a Davies, si “la totalidad del espacio es el universo y la totalidad del tiempo es la historia del universo” (1996: 254), hemos visto cómo en el relato las categorías tiempo y espacio colaboran para cuestionar la validez de nuestro modelo de universo. Estamos así de acuerdo con la reflexión de Juan Jacinto Muñoz Rengel, quien indica que la naturaleza del mundo y las teorías del universo son líneas temáticas predominantes en lo fantástico contemporáneo, precisamente para expresar la precariedad del modelo de realidad sobre el que se ancla (2010: 8).

Como hemos observado en el cuento de Olgoso, este aspecto se traduce en el cuestionamiento del espacio narrativo a varios niveles, culminando en este concebido como totalidad, como orden en el que se mueven los personajes a

¹⁰ “lo fantástico supone la solidez del mundo real, pero para poder mejor devastarlo” (Caillois 1970: 21).

través de un sistema de regularidades; es decir como marco de referencia estable. Este tratamiento temático del espacio narrativo demuestra una importante diferencia con lo fantástico tradicional. Frente a la presupuesta pasividad del decorado (por eso raramente es el motivo sobrenatural en los relatos del siglo XIX), aparece aquí la idea del espacio como entidad que fracasa en su función contingente y estructuradora de la realidad textual. No se trata de un simple trasfondo realista, estable e inocente, ni de una dimensión subyugada a otro motivo fantástico, sino que se convierte en el sujeto de la transgresión fantástica. Así, no conforme con deslizarse por esos escenarios tradicionalmente neutros, lo fantástico toma también los espacios.

Ante un modelo de realidad extratextual descentrado y sin fundamentos estables que tomar como referencia, las transgresiones fantásticas de la dimensión espacial expresan la inseguridad del individuo en un mundo donde apenas puede orientarse y de cuya ontología desconfía. Si, como decía Maupassant, "solo se tiene miedo realmente de lo que no se comprende" (1996: 152), y ese miedo incomprensible es el que forma el eje de lo fantástico, no sorprende que la dimensión espacial haya entrado definitivamente en la esfera temática de la literatura fantástica actual. Este hecho revela la necesidad de que ese "giro espacial" en las aproximaciones teóricas literarias de las últimas décadas se extienda también a esta forma narrativa.

OBRAS CITADAS

- Aguirre, Manuel (1990): *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*. Manchester, Manchester University Press.
- Álvarez Méndez, Natalia (2002): *Espacios narrativos*. León, Universidad de León.
- Azara, Pedro (2005): *Castillos en el aire: Mito y arquitectura en Occidente*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Barthes, Roland (1968): "L'Effet de réel". En: *Communications*, n.º 11, pp. 84-89.
- Bollnow, Otto Friedrich (1969): *Hombre y espacio*. Barcelona, Labor.
- Caillois, Roger (1970): *Imágenes. Imágenes*. Barcelona, Edhasa.
- Campra, Rosalba (2001): "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En: Roas, David (ed.): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros, pp. 153-191.
- Castex, Pierre-Georges (1951): *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*. París, José Corti.
- Celma, María Pilar y González, José Ramón (2010). *Lugares de ficción: la construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Davies, Paul Charles William (1996): *El espacio y el tiempo en el universo contemporáneo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Descartes, René (1983): *Discurso del método*. Barcelona, Ediciones Orbis.
- Fournier Kiss, Corinne (2007): *La Ville européenne dans la littérature fantastique du tournant du siècle (1860-1915)*. Lausana, L'âge d'homme.
- Hallet, Wolfgang y Neumann, Birgit (eds.) (2009): *Raum und Bewegung in der Literatur: Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld, Transcript.

- Heidegger, Martin (2001): "Construir, Habitar, Pensar". En: *Conferencias y artículos*. Barcelona, Ediciones Del Serbal.
- Jackson, Rosemary (1981): *Fantasy: the Literature of Subversion*. Nueva York, New Accents.
- Maupassant, Guy de (1996): "El miedo". En: *El Horla y otros cuentos de crueldad y delirio*. Madrid, Valdemar.
- Merleau-Ponty, Maurice (1997): *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Península.
- Muñoz, Miguel Ángel (2009): "Entrevista a Ángel Olgoso". Blog *El síndrome Chéjov*: <http://elsindromechejov.blogspot.com/2009/11/angel-olgoso-siempre-me-ha-obsesionado.html>. Última visita: 02.05.2012.
- Muñoz Rengel, Juan Jacinto (2010): "La narrativa fantástica en el siglo xxi". En: Roas, David y Casas, Ana (eds.): *ÍNSULA: Lo fantástico en España (1980-2010)*, n.º 765, pp. 6-10.
- Olgoso, Ángel (2007): "Los palafitos". En: *Los demonios del lugar*. Córdoba, Almuzara, pp. 45-64.
- Platón (2011): *Timeo*. Madrid, Gredos.
- Ryan, Marie-Laure (2012): "Space". En: Hühn, Peter et al. (eds.): *The Living Handbook of Narratology*. Hamburgo, Hamburg University Press. hup.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php?title=Space&oldid=1708. Última visita: 02.05.2012.
- Roas, David (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*. Madrid, Arco/Libros.
- Roas, David (2011a): "Cronologías alteradas: la pervisión fantástica del tiempo". [En prensa]
- (2011b): *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de espuma.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*. París, Seuil.
- Vax, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.
- Westphal, Bertrand (2007): *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. París, Minuit.

INTERMEDIALIDAD Y CIRCULACIÓN DE LOS RELATOS
EN *LOS ABRAZOS ROTOS* DE PEDRO ALMODÓVARJOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ
Universidad de Salamanca

Es ya un hecho indiscutido por la crítica que la filmografía de Pedro Almodóvar entronca de lleno con lo que se ha denominado “cine posmoderno” o al menos con ciertas técnicas esenciales que lo constituyen: la metaficción, la intertextualidad, la hibridación de los géneros, la parodia o la revisitación de imaginarios cinematográficos son hilos conductores de unas obras que han logrado hilvanar un mundo ficcional autónomo y coherente, capaz de explicarse a sí mismo con el adjetivo acuñado de “almodovariano”. En lo sucesivo me propongo analizar la película *Los abrazos rotos* (2009) y lo haré centrándome en su compleja disposición narrativa, en el modo en que se generan y fluyen los relatos, así como en los diversos soportes icónico-textuales que les dan cabida, contemplándolos desde la óptica de la transtextualidad (Genette 1989), la teoría del simulacro (Baudrillard 1993) y la intermedialidad (López Varela 2011).

Algunas reseñas críticas, artículos y comentarios de profundidad diversa coinciden en achacar a la película cierta falta de tensión dramática, de encarnadura humana, afirmando incluso que su trama adolece de tal complejidad que no llega a empatizar con el espectador. Sin pretender enjuiciar lo certero o fallido de la penúltima entrega del director, es innegable que la obra deja traslucir en varios frentes una notable voluntad de virtuosismo narrativo, especularidad y descodificación textual posmoderna, rescatando y resemantizando teselas cinematográficas propias y ajenas, pues también se mencionan otros clásicos del cine europeo como *Fellini 8 1/2* de Fellini, *Fanny y Alexander* de Ingmar Bergman

o *Blow-up* de Antonioni, ubicadas –no por casualidad– en el estante superior de la videoteca del excineasta Mateo Blanco (Lluís Homar). Daniela Aronica nos previene, no obstante, de una fácil tentación, la de pensar esta cinefilia como un mero fuego de artificio en la poética del manchego:

Lo metacinematográfico no le interesa a este autor para desarrollar una teoría sobre el lenguaje sino por razones pragmáticas acordes con la naturaleza visceral y comunicativa [...]. Por ello, la práctica intertextual, lejos de ser un ejercicio de estilo, se configura en su obra como la que Umberto Eco define “respuesta posmoderna a lo moderno”. (Aronica 2005: 57)

Y en el caso de Pedro Almodóvar tal respuesta posmoderna se encauza mediante un dispositivo de relatos enmarcados en distintos niveles metaficcionales y en diversas instancias tanto emisoras como receptoras. El narrador homodiegético es el otrora Mateo Blanco, ahora guionista Harry Caine, quien filma una película ficticia (*Chicas y maletas*) imbricada estrechamente en el relato fílmico de Almodóvar. La película y el relato marco interferirán en sus respectivos dominios: Ernesto Martel (José Luis Gómez) producirá el filme para mantener a su esposa consigo; la caída por las escaleras exige un cambio en el guion, y de hecho tendremos una réplica ficcional de tal caída interpretada por Rossy de Palma. Estamos por tanto involucrados en el metacine especular por cuanto “es puesta en abismo todo espejo interno en que se refleje el conjunto del relato por reduplicación simple” (Dallenbach 1991: 49).

Y ello, el vértigo de la abismación, es justamente lo que acontece con Lena y Mateo cuando aparecen viendo por televisión la película *Te querré siempre* (1953) de Roberto Rossellini: en ella interviene una desavenida pareja que, en viaje por Italia, asiste al rescate arqueológico del fósil de otros dos amantes que habían muerto abrasados (y abrazados) bajo la lava en Pompeya, con lo cual ingresamos en un terreno caro a la poética almodovariana como es el del “bovarismo”, el efecto imitativo y especular de la ficción, pues ello suscita la emoción catártica de la mujer ante el amor solidificado para siempre (Ingrid Bergman) en el filme de Rossellini y, a su vez, la de Lena en el filme de Almodóvar gracias a una impresionante rima visual; ello sin descartar un tercer estadio extradiegético en el que nosotros, como espectadores, nos conmovemos ante la doble escena brindada, en un interesante juego de espejos desde la recepción. Lena desea quedar fundida en un eterno abrazo con Mateo, immortalizado por este a través de una fotografía hecha al instante, de igual modo en que capturará más tarde, mediante un relato, el secreto de la pareja en la playa de Lanzarote o en que, a la postre, eternizará su amor perdido con la reconstrucción definitiva de *Chicas y maletas*: el arte como petrificación del amor y la cita fílmica como intensificadora del aquel.

Aunque el objeto primordial de este análisis es el continuo enmarque metaficcional de los relatos, el protagonismo de la oralidad narrativa en la película es, no obstante, insoslayable y varios personajes se aventuran a la construcción de potenciales ficciones de viva voz. Al principio asistimos a la primera narración, o esbozo de ella en realidad. Mateo aventura una posible ficción en

torno al escritor norteamericano Arthur Miller que enmarca ante Diego (Tamar Novas) como oyente: un joven con discapacidad mental asiste a una conferencia del escritor y después se le acerca, lo abraza y dice estar muy orgulloso de él, su padre, aunque Miller nunca lo reconocería como hijo. Almodóvar se recrea más de un minuto en el desarrollo oral de esta historia, con lo cual su inserción no es gratuita ni tampoco original porque Mateo dice haberla leído antes en *El País* (lance re-creado). Además, tal relato en ciernes no agrada en absoluto a Judit (Blanca Portillo), su ayudante de producción y expareja, porque en realidad viene a espejear en parte lo que sucederá en el relato marco: Diego será el hijo secreto de Mateo que ella, Judit, ha estado ocultando durante tantos años. Un abrazo roto más en el relato, de ahí que esta termine disuadiendo a Harry de fijar la anécdota por escrito.

Diego también se lanzará a la propuesta de bocetos narrativos. En un momento dado, sentado frente a su padre, en la mesa de trabajo de ambos, ideará una historia pergeñada oralmente con entusiasmo y detallismo en una secuencia de unos tres minutos para referir una enredada ficción de vampiros titulada "Dona sangre" a partir de un cartel que ha visto en la calle mientras paseaba. Un entusiasmado Harry apoya la iniciativa literaria de su secretario y lazarillo, recalcando que "esta historia la escribirás y firmarás tú. Yo te haré de *sparring* por todas las veces en que tú lo has hecho conmigo".

Cuando Ray-X (Rubén Ochandiano), despedido hijo de Ernesto Martel, llega de incógnito al estudio de Mateo Blanco, le esboza la historia de venganza que planea contra su padre y que debería ser elaborada por Mateo, otro conato narrativo que el escritor rehúsa desarrollar por las sospechosas similitudes biográficas que detecta. Y, en efecto, el menor de los Martel nos anticipa sintéticamente una parte sustancial de la trama.

Mateo reconoce al comienzo haber sido muy aficionado a contar historias de viva voz pasando entonces por tres estadios creativos: el de la narración oral, fílmica y literaria; ya en el bungalow de Lanzarote, Mateo empieza a escribir otro relato, "El secreto de la playa", animado por una foto en que se "cuela" una pareja abrazándose sin que él la hubiera advertido al principio. Mateo afirma escribir ese texto para conocer cuál es ese misterio, apelando a la metatextualidad como vía de conocimiento. Pero sin duda el relato matriz que vertebra todo el dispositivo es el que Harry refiere pacientemente a Diego durante su convalecencia a modo de confesión: la historia marco de *Los abrazos rotos*, que hace del escritor ciego un narrador casi omnisciente cuya voz en *off* domina el discurso fílmico hasta que llega otra confesión crucial, la de Judit en la madrileña coctelería *Chicote*, que cambiará el rumbo de los acontecimientos y cubrirá importantes lagunas informativas existentes hasta el momento.

Los relatos fluyen libremente por el filme como redes sin centro que se "plurifurcan" a la manera de un rizoma narrativo, consistente en "ramificar siempre la serie en que se inserta. Nunca existe sola: llama a otras palabras-valija que la preceden o la siguen y hace que toda serie esté ya ramificada en principio y sea todavía ramificable" (Deleuze 1989: 67). Pero la ramificación de ficciones no se circunscribe al relato oral o literario, sino que viene vehiculada por un intrin-

cado dispositivo de pantallas que filtran el discurso, anticipándolo unas veces y conteniéndolo en otras en niveles varios de complejidad, como sucederá dos años después en *La piel que habito* (2011), donde la imagen mediada y la representación se imponen a la realidad misma hasta borrarla: "Ella [Vera] vivirá en su piel la deformación de la realidad, pero él [Robert] se verá vampirizado por la imagen hasta ser destruido" (Carmena 2011: 1).

De hecho, el plano que inaugura la ficción es la imagen que obtenemos de Mateo Blanco a través de la pupila de Kira Miró. Por tanto, primer espejeo que anticipa la constante proyectiva de la obra. En similar medida acontece con las pantallas del ordenador, del televisor, la pantalla grande del cine, pasando por el soporte papel, la grabadora de Ray-X con el metraje recuperado de 1994 de *Chicas y maletas*, o con el retroproyector al que se abraza Mateo intentando detener ese último beso en el coche con Lena: otro abrazo roto, ahora con pretensiones de eternidad, prefigurado en la escena aludida de *Te querré siempre*.

El ordenador es otro soporte de escritura de textos (emisión) pero en la última escena Judit, Diego y Mateo son espectadores de la versión definitiva de *Chicas y maletas* (recepción).

Los periódicos suponen otro marco enunciativo socorrido: es a través de estos como se enteran de la muerte del empresario, pero además aparecerán insertados ahí los anuncios del apresurado y torticero estreno de *Chicas y maletas* que director y actriz verán por separado y a la vez (otra rima visual), amén de la fotografía promocional de Lena, captada por los dueños holandeses del apartahotel, quienes la reconocen por ese medio, la imagen publicada en *El País*.

Casi huelga decir que la pantalla de la televisión es un canal enunciador de primer orden. Ahí Mateo ve una película ajena pero también por azar: cuando se dispone a visionar un DVD de *Ascensor para el cadalso* (1958) –en claro tributo a Louis Malle–, se topará con la emisión de *Chicas y maletas* en su versión "multilada", con lo cual se torna en atónito espectador de su propia obra manipulada por un desechado Martel, quien también puede ser considerado autor, pues lleva a cabo a su manera una vengativa selección y montaje de la cinta de Mateo Blanco.

El monólogo de la concejala Chon lo vemos tres veces enmarcado: en el momento de su filmación en "directo"; cuando lo captura Mateo casualmente al encender el televisor; y finalmente a través de la pantalla del ordenador con el montaje definitivo y la consiguiente fascinación de Diego y Judit, embebidos espectadores de esa ficción y a la par protagonistas de otra: la última escena del filme.

La propia pantalla de cine es también tematizada cuando Ernesto Martel graba obsesivamente el rodaje ante el temor de perder a Lena, con lo que un elemento en primera instancia extradiegético como un rodaje se erige a su manera en relato enmarcado y observado por otro, una lente más en esta espiral intermedial. Para López Varela hablar de intermedialidad es tratar con

construcciones complejas que implican no solo distintas formas físicas de codificar la experiencia humana sino de una amalgama de relaciones culturales que incluyen diversos canales de procesamiento de la información obtenida a

partir de esas experiencias (visuales, auditivas, etc.) y que se mueven también en torno a contextos comunicativos (códigos distintos, relaciones diversas entre productores y receptores de la información, canales de distribución variables...). (López Varela 2011: 13)

La grabadora de Ray-X –más que probable guiño de Almodóvar a su venerado Nicholas Ray– registra también pormenores del rodaje, con especial fijación en Mateo y su labor como director de la película; entre bastidores habrá de filmar al que filma, abriendo otra brecha enunciativa intermedia que durará años, los mismos que la narración marco (1994-2008), pues el reportaje concluirá el día en que Mateo irrumpe en casa de Ray para exigirle el metraje secuestrado en su momento: “Y aquí termina el reportaje sobre Mateo Blanco”, dirá el hijo de Martel, marcando impecablemente el límite de un prólogo y el comienzo de la verdadera filmación catorce años después. El reportaje-relato de Ray entraña asimismo la puesta en foco de un paratexto: las vicisitudes de construcción de esa película, una suerte de *making-of* o, en términos textuales, una “edición anotada” de *Chicas y maletas*, unas afueras para esa ficción. El afán compulsivo de rodar llevará al joven Martel a captar –en su labor de espionaje– el preciso instante del accidente mortal de Lena en Lanzarote, otro momento culminante que se nos ofrece en segundo grado y será visionado por Diego en la superficie de otra pantalla.

Pero mucho antes Martel hijo grabará de paso a Lena, intentando corroborar su infidelidad al empresario, lance que concluirá con un forcejeo entre filmado y filmador, contemplado luego por el millonario en la pantalla grande como un espectador más en una sala de cine. En este punto sobreviene la escena más antológica, climática y difundida del filme, con la entrada majestuosa de Lena en la sala poniendo voz a su imagen, autodoblaje de una magnífica sincronización en que el plano privilegia la imagen en movimiento sobre la palabra (un nuevo homenaje al efecto hipnótico del cine): es la confesión melodramática de su romance con Mateo ante un impasible Ernesto hundido en su butaca, confesión crucial pero no directa ni visceral sino, cómo no, mediada por el filtro de una pantalla. De hecho, los protagonistas no se miran, ni siquiera él se gira al escuchar las fatídicas palabras del abandono: Lena se funde con su propia imagen, penetra en la grabación de Ray y parece perder su textura física para ser absorbida por su imagen proyectada. El vigor del relato fílmico e icónico se impone a la encarnadura humana del personaje hasta pulverizarlo.

La infidelidad había sido descubierta por Martel poco antes gracias a la lectora de labios (Lola Dueñas) que este contrata para descodificar las imágenes mudas que ha capturado. La secuencia resulta inicialmente irrisoria por lo que tiene de extravagante esa modalidad de la traducción, y de obstinada la actitud del empresario, quien quiere descifrar también los cuadernos de notas de la traductora (“¿Usted qué hace con sus cuadernos?”, llega a preguntar. “Los escribo hasta el final”, replica ella, en analogía con lo que habrá de hacer Harry con su fallida película). Pero nada se da directamente en *Los abrazos rotos* y esta secuencia se torna súbitamente en un instante climático indirecto, atenuado, mediado por una pantalla (relato visual) y por la autómatas lectora (relato textual), una

escena de exégesis que tendrá su correlato después en el detallado plano de la radiografía de los huesos de Lena tras el "accidente" en la escalera, otra forma de "leer" el estado interior de quiebra y descoyuntamiento emocional que le aqueja.

Los abrazos rotos pone sobre el tapete un nudo de relatos engarzados, de continuos enmarques, de emisores que son receptores y viceversa, personajes narradores (Mateo, Ray, Diego, Judit) y narrados, filmadores y filmados, cámaras grabadas por cámaras, portando todos ellos relatos más o menos elaborados. Tal homenaje a la descodificación textual nos invita a conectar la ficción almodovariana con la noción de simulacro. Siguiendo a Jean Baudrillard, la actividad artística posmoderna se hallaría bajo el imperio del simulacro y del texto como objeto sobreactuado, despojado ya de su finalidad e inmerso en un espectro marcadamente hipertextual. Todo llega a un "point of vanishment" o punto de desvanecimiento que dejaría paso a ese mosaico de simulacros. Baudrillard contempla lo real como "un palimpsesto sobre el cual se inscriben los simulacros de realidad", engendrando en torno a sí una paradójica hiperrealidad. Para este, la simulación es la eliminación de la referencia y, por esto, es altamente libre y combinatoria, hasta el punto de que "el simulacro nunca es aquello que oculta la verdad. Es la verdad lo que oculta que no hay verdad alguna. El simulacro es cierto" (1993: 120). Ello opera muy en consonancia con el llamado "barroco almodovariano" –y neobarroco– (Varderi 1996), que juega permanentemente en su filmografía a hacer evidencia del artificio y a una deliberada espectacularización de los signos fílmicos.

Esta lectura semiótica y, si se quiere, postestructuralista de la película, no excluye la existencia de una vena melodramática omnipresente en la trayectoria del director; y que en este caso es fiel al título de la obra: los amores segados, abrazos rotos como el de Lena y Ernesto en primer término, el simbólico de Lena y Mateo, el literal en el sofá, la foto en la playa de Lanzarote, la significativa película de Rossellini como intertexto, el huérfano abrazo de Mateo a la difuminada última imagen de Lena con vida sobre la pantalla proyectora; la relación de Diego y Mateo durante tantos años sin saberse padre e hijo, la trama misma de *Chicas y maletas* donde Rossy de Palma deja a su marido, como la concejala y como Lena, como Ray en sus fallidos matrimonios heterosexuales, como las fotos despedazadas por Mateo o la penosa muerte del padre de Lena.

La cinta constituye en esencia un homenaje al séptimo arte y un tributo de Almodóvar a sí mismo. Por tanto, coexistencia de intertextualidad y autotextualidad, pues este parece consciente de ser ya un hito cinematográfico y efectúa un repaso a su legado textual e icónico (Broullón 2011: 33-38). El título *Chicas y maletas* remite inconfundiblemente a *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1989) en escenario, colores, texturas, registros lingüísticos y motivos: no en vano, fue deliberadamente rodada en el mismo plató y reproduce durante varios minutos los lances grotescos del teléfono roto, la cama quemada o los tranquilizantes batidos dentro de un gazpacho de veinte años atrás.

Este guiño autorreferencial goza de autonomía narrativa y prueba de ello es el diálogo entre Carmen Machi y Penélope Cruz, convertido en monólogo y editado aparte después como cortometraje bajo el título *La concejala antropófa-*

ga, desenfadada comedia –que supone una mirada indudable a los textos irreverentes y vitalistas de *Patty Diphusa* (1983)– protagonizada por esta fetichista de los pies que sintoniza con el resto del filme: constante será la fijación por los pies y dedos de Kira Miró, de Carmen Machi, de la señora del hospital y por supuesto de la sofisticada Lena. En varias ocasiones aparece sobre la pared el cuadro pop de las célebres pistolas entrecruzadas de Andy Warhol, en probable homenaje a la carátula de *Tacones lejanos* e incluso como preludeo de la siguiente película sobre la Guerra Civil que por entonces anunciaba el cineasta. Y en la carátula misma de *Los abrazos rotos* se adivina un coqueteo con las serigrafías de Andy Warhol: una artificiosa imagen de Penélope Cruz con rasgos de cómic, tendida en el suelo tras su caída por la escalera. Almodóvar parece consciente del rendimiento de las escaleras a lo largo de la historia del cine, léase *Lo que el viento se llevó*, *El acorazado Potemkin* o *El padrino*, entre otras; y así nos lo hace saber en el interior de su propia ficción cuando un Mateo Blanco incrédulo ante las heridas de Lena le espeta que “la gente no se cae por la escaleras, eso solo pasa en las películas”, en irónica alusión a la película de que él mismo sin saberlo está formando parte. Sobre este efecto reflectante se pronuncia Roland Barthes, quien llama al espejeo de textos “autonimia” o “reverberación”, y se produciría “cuando un cineasta aparece en una película viendo una película o un escritor figura como personaje que lee un libro” (1975: 21).

Se trata de referencias nítidas, pues, a ese mundo de los 80 y 90 que ratifican la inveterada adhesión del cineasta a la estética *camp* y al Almodóvar director de películas *kitsch* que exploraban un mundo femenino a partir de las enseñanzas que había dejado el Hollywood clásico –infidelidad, poder, traición, triángulos amorosos– y en particular los melodramas de Douglas Sirk pero con distancia algo cínica. Si las de Sirk ya constituían en sí una leve parodia de la moral burguesa dirigida a la mujer, Almodóvar vendría a practicar una parodia de la parodia: cine de homenajes, de escenarios revisitados, un laberinto icónico donde el séptimo arte se aposenta y repliega ocasionalmente sobre sí mismo.

Así lo evidencia la caracterización de Lena durante el rodaje de la película ficticia, ataviada primero con una peluca rubio platino –que remite obviamente a Marilyn Monroe– y más tarde con un maquillaje y peinado que homenajea sin ambages a la Audrey Hepburn de *Desayuno con diamantes* (1961). Por su parte, de Lena sabemos que trabaja esporádicamente como prostituta de lujo para una agencia en la que se hace llamar “Séverine”, nombre elegido por Luis Buñuel para la protagonista de su filme *Belle de jour* (1967), mujer que comienza a trabajar como prostituta en un club nocturno para dar rienda suelta a sus fantasías sexuales pero que al mismo tiempo se mantiene casta en su matrimonio. No son novedosos ni gratuitos los “guiños” de Almodóvar al aragonés, toda vez que contribuyen en el caso de *Los abrazos rotos* a apuntalar en Lena la idea de escisión vital y doble vida sexual motivada por un anodino matrimonio, institución por otra parte torpedeada sistemáticamente en toda la producción del manchego. Ello sin descartar las connotaciones que aporta su propio nombre, abreviatura de Magdalena, próximas a ese sentido bíblico de mujer adúltera.

No obstante, nuestra película rebasa las fronteras de lo fílmico para pa-

searse por la "semiosfera" (Lotman 1978) y dialogar con otras artes como la narración oral, la literatura (Arthur Miller, la insistencia en el tema del doble, la "borgiana" ceguera de Harry Caine y la composición de guiones como una suerte de "cine en tinieblas"), o la fotografía en tanto captadora del recuerdo.

Y tampoco conviene ignorar en absoluto el referente pictórico en la ficción almodovariana, bien explícitamente: la mansión de Martel aparece decorada, por ejemplo, con un gigantesco bodegón barroco, tan inquietante y tenebroso como su propio carácter; mientras que en otra estancia asoman tres veces las serigrafías de revólveres y cuchillos de Warhol para subrayar tal vez la cara más visceral y vengativa del empresario, cuadros que curiosamente decoran también la casa de Ernesto Martel hijo como símbolo probable de ese despecho heredado y una tormentosa homosexualidad reprimida. O bien implícitamente, como en la escena de Lena y Ernesto en su escapada a Ibiza, cuyas cabezas están ocultas entre unas sábanas que podrían evocar el lienzo *Los amantes* (1928) de René Magritte: besos fríos, mediados por un tejido que los separa, abrazos obstaculizados que acaban tornando la emoción en incomunicación. Es asimismo llamativo el momento del fatal accidente de tráfico que cuesta la vida a Lena pues se rueda exactamente en la misma rotonda en que muriera, en similares circunstancias, el artista canario César Manrique en septiembre de 1992. El homenaje se prolonga con un primer plano de su escultura *El juguete del viento* cuando la pareja entra con el coche en esa zona; y con otro primer plano al salir nada casual, pues la obra "se encuentra en la rotonda de Tahíche en Lanzarote, pero al quedar enmarcada en la pantalla, excede su significado, que se reorienta hacia la tradición estética de las danzas medievales de la muerte y la herida trágica" (Broullón 2011: 130). Todo ello convierte al filme en un verdadero tapiz transartístico que, lejos del mero exhibicionismo formal, contribuye a potenciar la carga significativa de su propia pieza y a acentuar la densidad de un discurso ficcional autoconsciente. Y más concretamente, Almodóvar no solo maneja aquí la iconosfera del cine para citarse de manera pasiva sino que lo tematiza como una caja que absorbería la vida, la contendría y la reconstruiría, en un despliegue de culturalismo y memoria falsa que bien puede registrarse –a título orientativo– en las posmodernas apuestas narrativas de Borges, Piglia, Bolaño o Vila-Matas como casos señeros en el ámbito literario hispánico. Ello queda patente en varias escenas metafílmicas en que los protagonistas son espectadores y en la propia filmación del rodaje de una película ficticia; o cuando Harry le pide a Diego que seleccione una película de su estantería y demuestra tenerlas perfectamente clasificadas y jerarquizadas por estantes, reflejando un espectro de plausibles influencias muy definido: una poética bien afirmada desde la primera escena, cuando la cámara nos escamotea el acto sexual para centrarse en la imagen de la ordenada videoteca de Mateo.

En suma, con *Los abrazos rotos* el cineasta rinde tributo al acto de la narración en su más amplio sentido y a los distintos marcos que la hacen posible, mostrando lo maleable de todo relato y jugando con la ilusión de que todo material es ficcionalizable. Lo demuestra el intrincado nudo semiótico que urde para su obra, donde se dan cita auto-, inter-, meta-, hipo-, hiper- y paratextuali-

dad, para conformar todo un tejido de simulacros ficcionales por donde asoma, a nuestro juicio, el Almodóvar más posmoderno de cuantos hemos visto hasta ahora. Pero más allá de fríos tecnicismos narratológicos, la película reivindica el cine como una experiencia de mayor intensidad que la vida y, ante todo, desentierra un universal de la historia de las artes: el proceso creativo como redención, pues solo a través del montaje final es como Mateo Blanco logra exorcizar sus fantasmas, dar un sentido a su pasado y conferir un soplo de eternidad a todos esos abrazos truncados. Y es que, como sentencia al final, "las películas hay que terminarlas, aunque sea a ciegas".

OBRAS CITADAS

- Almodóvar, Pedro (2002): *Patty Diphusa y otros textos* (1983). Barcelona, Anagrama.
- Aronica, Daniela (2005): "Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español". En: Zurián, Fran y Vázquez Varela, Carmen (eds.): *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 57-80.
- Barthes, Roland (1975): *Roland Barthes par lui-même*. París, Seuil.
- Baudrillard, Jean (1993): *Cultura y simulacro: la precesión de los simulacros; el efecto Beaubourg; a la sombra de las mayorías silenciosas; el fin de lo social*. Barcelona, Kairós.
- Broullón Lozano, Manuel (2011): "Intertextualidad e hiperdiscursividad en *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009)". En: *FRAME*, n.º 7, pp. 124-145.
- Dallenbach, Lucien (1991): *El relato especular*. Madrid, Visor.
- Deleuze, Gilles (1989): *La lógica del sentido*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982). Madrid, Taurus.
- López Varela Azcárate, Asunción (2011): "Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación". En: *Cuadernos de Información y Comunicación*, n.º 16, pp. 95-114.
- "Los abrazos rotos de Pedro Almodóvar" (2009): En: *Atticus*, n.º 6, pp. 9-21. http://www.revistaatticus.es/old/Archivos/Los_abrazos_rotos.pdf. Última visita: 19.11.2011.
- Lotman, Iuri (1978): *Estructura del texto artístico* (1978). Madrid, Istmo Fundamentos.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*. Madrid, Cátedra.
- Navarrete, Luis (2009): "Raúl Ruiz o la descomposición del relato". En: Gómez Gomez, Agustín (coord.): *Cine, arte y rupturas*. Málaga, Fundación Pablo Picasso / Ayuntamiento de Málaga, pp. 137-164.
- Rodrigo Carmena, Vicente (2011): "La piel que habito: la imagen se rebela". <http://www.cineua.com/2011/09/la-piel-que-habito-la-imagen-se-rebela/>. Última visita: 23.11.2011.
- Varderi, Alejandro (1996): *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y cine postmodernos*. Madrid, Pliegos.

DE CRONOCRÍMENES Y EXTRATERRESTRES:
FANTÁSTICO Y CIENCIA FICCIÓN EN NACHO VIGALONDOAMANDA RUIZ NAVARRO
Universitat Autònoma de Barcelona

Nacho Vigalondo, nacido en Cantabria a finales de los setenta, es hoy uno de los más destacados representantes del cine fantástico y de ciencia ficción español. Si bien se dio a conocer gracias a la nominación obtenida en los Óscar de 2007 con su corto *7:35 de la mañana* (2003), su trayectoria como guionista, actor y director de cortometrajes empezó a finales de los noventa.

Sin embargo, en este artículo me centraré exclusivamente en su trabajo como director y, más concretamente, en su relación con el género fantástico. Porque, ¿podemos hablar de una poética personal y, a la vez, de una nueva "generación" –si es que este término no es ya un anacronismo– de cineastas y escritores españoles que cultivan lo fantástico en la Posmodernidad?

Para tratar de responder a estas cuestiones utilizaré como corpus central tres de sus cortometrajes y dos de sus largos, partiendo también, entre otras propuestas teóricas, de la definición de lo fantástico postulada por David Roas en *Tras los límites de lo real* (2011) y de las tesis de Fernando Ángel Moreno (2011) sobre la ciencia ficción. Por otro lado, será necesario tener en cuenta el contexto específico en que se enmarca la producción cinematográfica de Nacho Vigalondo, es decir, el cine fantástico español de la última década y sus características específicas.

1. LO FANTÁSTICO Y LA CIENCIA FICCIÓN: MÍNIMAS APRECIACIONES TEÓRICAS

Decía Todorov que “lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural” (2006: 34). Así, para Todorov, el género fantástico se construye a medio camino entre lo maravilloso y lo extraño, pero el efecto fantástico solamente dura mientras el lector implícito se debate entre una explicación racional y una explicación irracional de los hechos. El texto es maravilloso si estos, al final del relato, no tienen explicación, e insólito si la tienen. Todorov, que desde su perspectiva estructuralista trató de poner orden en las categorías de lo extraño y lo maravilloso que otros autores como Roger Caillois (1958) y Louis Vax (1960) habían diferenciado anteriormente, llegó a la conclusión de que, durante el siglo xx, el psicoanálisis había desplazado la literatura fantástica cultivada durante el xix. Sin embargo, hoy día podemos contradecirle abiertamente al afirmar que lo fantástico sigue vigente, no solo en su representación literaria, sino también cinematográfica. Así lo demuestran las publicaciones, las antologías, los ensayos, los festivales y certámenes que tienen lugar en torno a esta modalidad. Otra de las razones por las que resulta insuficiente la aportación todoroviana es justamente el hecho de que ignora un aspecto fundamental de lo fantástico como es el miedo. No se trata tampoco de definir esta modalidad desde el miedo, pues es cierto que no es algo propio ni exclusivo de lo fantástico, pero juega un papel importante que no podemos ignorar.

Otros teóricos posteriores a Todorov han tratado de ir un poco más lejos en su definición de lo fantástico. Por ejemplo, recientemente David Roas ha propuesto entender lo fantástico como “un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible. Y lo esencial para que dicho conflicto genere un efecto fantástico no es la vacilación o la incertidumbre [...] sino la inexplicabilidad del fenómeno” (2011b: 30). En base a esta definición observamos que lo fantástico se articula a partir de su relación “conflictiva” con nuestra idea de realidad y de los efectos que ello provoca en el lector. Realidad que ya no es entendida como un todo unificado y estable, sino como algo fluido y subjetivo, en constante reinvencción. No obstante, hemos establecido una serie de regularidades y cotidianidades que nos permiten dar coherencia a esta realidad construida que habitamos, estableciendo así unos límites entre aquello que juzgamos posible y aquello que entendemos como imposible (Roas 2011a: 298).

No debe sorprendernos entonces que el objetivo de lo fantástico sea difuminar dichos límites, cuestionar la idea de realidad que hemos preestablecido. Esto implica que, en los relatos fantásticos (cinematográficos o literarios), encontraremos a la fuerza un reflejo de la cotidianidad y del mundo “real” del receptor y, es precisamente esta presencia de lo real la que dará lugar al conflicto: “la irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible” (Roas 2011a: 298).

El efecto de inquietud en el receptor es, pues, otra condición necesaria para la creación de lo fantástico. Este efecto de inquietud, que Roas sitúa bajo la etiqueta más o menos genérica de “miedo”, es consecuencia directa de esa transgresión de las certezas y regularidades construidas para dar una cierta coherencia a la realidad que habitamos. No obstante, este factor resulta en parte conflictivo porque el miedo es a menudo entendido como sinónimo de otras emociones cercanas a la angustia; y porque algunos autores, como Todorov, han negado que sea una condición *sine qua non* de lo fantástico, y otros, como Lovecraft, han considerado este efecto psicológico como su rasgo más definitorio. Por todas estas razones, Roas (2006) trata de articular el concepto distinguiendo entre dos tipos de miedo. Por un lado, estaría el miedo físico o emocional relacionado con la amenaza física y la muerte, experimentado por los personajes y transmitido al receptor. En consecuencia, el miedo físico sería común a múltiples categorías estéticas y no un rasgo exclusivo de lo fantástico. Podríamos decir que los personajes tienen miedo por su integridad física y nosotros lo compartimos como espectadores. Por otro lado, habría un miedo metafísico o intelectual, consecuencia de la “inexplicabilidad” del fenómeno del cual hablábamos anteriormente y, por lo tanto, característica distintiva del género fantástico. En este caso, se trataría de una emoción que afecta esencialmente al lector o espectador, en la medida en que la irrupción de algo imposible rompe sus coordenadas de realidad, mientras que la reacción de los personajes se convierte en algo secundario. De hecho, lo fantástico contemporáneo se caracteriza por la disminución de este efecto de sorpresa y miedo. Así, la actitud de los personajes es menos dramática y más bien de resignación; al fin y al cabo, la realidad que habitan también es inestable e incierta, y se encuentran igualmente desorientados en ambas realidades.

En cambio, cuando hablamos de ciencia ficción, la frontera entre lo que es posible y lo que es imposible se difumina, y el miedo que subyace queda relegado a un segundo plano. De hecho, la ciencia ficción como categoría Moreno la define como “ficción especulativa sin elementos sobrenaturales” (2011: 2), entendiendo por ficción especulativa todos aquellos géneros considerados no miméticos, es decir, los que no reflejan nuestra realidad empírica. Por otra parte, decimos que no hay elementos sobrenaturales porque la transformación o la construcción de esa ficción especulativa es racionalizada mediante la ciencia y porque la transgresión no implica ningún conflicto.

Además, Moreno insiste en remarcar las diferencias entre este género y otras categorías que le son próximas, como lo fantástico y lo maravilloso:

La ciencia ficción, pese a que no se basa en la ciencia ni pretende romper nuestra percepción de la realidad –como la narrativa fantástica– ni sugerir otra realidad autónoma –como la narrativa maravillosa–, es un género que se articula mediante la tensión entre una mentalidad positivista moderna y los juegos posibles en la literatura no mimética. [...] No trata de “ciencia y literatura”, sino de la relación retórica entre una visión materialista del mundo y las posibilidades de la narrativa especulativa. (Moreno 2010: 14)

Sin embargo, Moreno considera que la ciencia ficción en ocasiones guarda una estrecha relación con lo fantástico –como observaremos en el caso de Vigalondo–, en la medida en que también provoca una ruptura. La diferencia radica en el hecho de que la ciencia ficción supone una transgresión de los presupuestos culturales del receptor, sin que eso afecte a la configuración de su universo físico o a su concepción del mundo. Podemos decir que aquello que irrumpe como algo imposible en lo fantástico no lo es tanto en el terreno de la ciencia ficción. Pero el afán por diferenciar una categoría de otra es constante, y se tiende a considerarlos como géneros totalmente independientes, aunque muchas veces esta tendencia se basa en la creencia de que la condición de género tiene unas connotaciones más positivas que las de subgénero. A pesar de todo, esta estrecha relación entre ciencia ficción y lo fantástico también se ve reflejada en el cine. Así, Joan Bassa y Ramón Freixas consideran que

si por el número de películas podría considerarse a la ciencia ficción como un género cinematográfico, provisto además de unas características comunes a todos sus productos, no podemos obviar su dependencia directa del Fantástico. ¿Qué importa, si, al fin y al cabo, suponerle la categoría genérica a la S. F. implicaría entonces entronizar al Fantástico como macrogénero? (Bassa y Freixas 1997: 13-14)

Evidentemente, estamos hablando de ciencia ficción de forma muy general, sin tener en cuenta los diferentes subgéneros que diversos estudiosos han querido distinguir con relación a esta. Moreno, por ejemplo, diferencia entre dos tendencias dentro del género de la ciencia ficción: una corriente crítica con los avances culturales y científicos de la humanidad –literatura prospectiva (Díez 2008: 5, Moreno 2011: 473)–; y otra que utiliza la ciencia ficción simplemente como ambientación para narrar una historia de aventuras.

Por otro lado, cabe tener presente que, tanto la categoría de lo fantástico como de la ciencia ficción han tenido que evolucionar para poder adaptarse a las nuevas coordenadas de realidad. En el caso de lo fantástico, porque la necesidad de crear un efecto de inquietud en el receptor le ha obligado a buscar nuevas herramientas destinadas a romper los esquemas de un lector cada vez más escéptico.

2. EL CINE FANTÁSTICO ESPAÑOL Y LA OBRA DE NACHO VIGALONDO

Aunque quizás la trayectoria del cine fantástico español sea menos conocida, es evidente que, como en el caso de la literatura, los directores actuales también son herederos de una tradición que se remonta a finales del siglo XIX. Analizar este recorrido es lo que se propone Ángel Sala, el director del Festival Internacional de Cine Fantástico de Sitges, en su libro *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español* (2010).

Sala divide la producción cinematográfica fantástica en ocho periodos históricos diferenciados, que a su vez se corresponden con los ocho capítulos que estructuran esta especie de enciclopedia del cine fantástico español. En el

primero, habla de lo que él denomina proto-fantástico español (entre 1896 y 1929), donde destaca, entre otras, las películas de Segundo de Chomón –pionero en el uso de efectos especiales en el cine–, así como la influencia de las vanguardias, con *Un perro andaluz* (1929) de Luis Buñuel como máximo exponente. El segundo capítulo, “El fantástico ignorado”, es nombrado de este modo porque abarca el periodo 1930-1943 y trata de rescatar del olvido la producción cinematográfica de un tiempo marcado por la inestabilidad política y las huellas de la Guerra Civil. No será, sin embargo, hasta 1944 cuando podamos abandonar la etiqueta de proto-fantástico para hablar de las primeras experimentaciones genéricas de la mano de directores como Edgar Neville o Carlos Serrano de Osma. Pero no duda en incluir también la producción durante los años cincuenta de directores “importados”, como el caso de Ladislao Vajda –más conocido quizás por la célebre *Marcelino pan y vino* (1955)– o el mismísimo Orson Welles y su película *Mr. Arkadín* (1955). No obstante, la culminación del cine fantástico español tendría lugar durante los años sesenta, gracias a la peculiaridad del cine de Jesús Franco. Así, si las primeras manifestaciones del cine español estarían caracterizadas por una falta de conexión con las tendencias vanguardistas de otros países, la producción de los sesenta destaca por la influencia de lo “castizo” y el escaso protagonismo de la ciencia ficción frente a una exaltación de lo rural y lo ritual.

Por otro lado, según explica Sala en el quinto capítulo, entre 1968 y 1975 asistimos a la expansión y popularización del género, de la mano de directores como Amando de Ossorio (representante del fantástico *pulp*), Víctor Erice (*El espíritu de la colmena*, 1973), Carlos Saura y nuevamente Jesús Franco, además de un largo etcétera. Sin embargo, el éxito y la búsqueda de renovación se verán afectadas durante la llegada de la Transición democrática, por lo que Sala considera que entre 1976 y 1983 se produce un declive dentro del género fantástico, dejando aparte la excepcional *Arrebato* (1979), de Iván Zulueta. Finalmente, los últimos dos capítulos están dedicados a la última etapa del cine fantástico español donde se enmarcan las obras más recientes dirigidas por Julio Medem, Álex de la Iglesia, Alejandro Amenábar, Pedro Almodóvar o el mismo Nacho Vigalondo.

Sin embargo, más allá de esta periodización, para Sala, la delimitación de lo fantástico como género constituye también una problemática evidente. ¿Debería basarse en un criterio argumental o en el tipo de lenguaje utilizado? Según él, ambos criterios son válidos y no se excluyen el uno al otro. Por eso, afirma que “el fantástico y, en especial, el cine fantástico es algo más que unos contenidos argumentales, sino un modo de expresar en imágenes emociones, sensaciones y hechos, así como una forma de reiterar la relatividad de lo real y su disfunción en relación con lo cotidiano” (2010: 9). Por otro lado, al referirse al cine fantástico producido en España, insiste en la necesidad de no perder de vista las repercusiones que la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista tuvieron sobre toda la producción artística. Esto implica que estamos ante un cine “moralmente y psicológicamente subversivo, un cine que, especialmente en España, ha luchado contra la censura impuesta desde los estamentos oficiales políticos, religiosos y

morales, además de enfrentarse a otro tipo de censura falsamente intelectual e hipócrita ejercida por estamentos de la crítica más establecida" (2010: 10).

Esta censura sería la responsable de la exaltación de la violencia física y psicológica que a partir de los años setenta empieza a tomar protagonismo en el cine fantástico español como respuesta a la represión sufrida durante décadas. Sin embargo, Sala considera que las producciones más recientes se caracterizan por una búsqueda del equilibrio entre la influencia del cine *made in USA* y "una tradición neogótica y deformante, en clave de neoesperpento (el cine de Álex de la Iglesia) o de cicatriz visual (las películas de Agustín Villaronga)" (2010: 13). Por último, destaca la importancia que a partir de los años noventa estaría adquiriendo el cine periférico dentro del cine fantástico nacional.

Y es aquí donde podemos empezar a enmarcar la obra de Nacho Vigalondo. Obra cuya clasificación en películas fantásticas o de ciencia ficción será necesariamente discutible dada la permeabilidad de los géneros tal y como hemos comentado anteriormente. En cualquier caso, se intuye que, detrás de los largos y los cortometrajes de Vigalondo, hay una cierta voluntad de subvertir los códigos de los géneros e incluso de mezclar géneros aparentemente opuestos, como pueden ser la comedia y la ciencia ficción. De hecho, incluso en la película *Los cronocrímenes* (2007), clasificable dentro del género de la ciencia ficción de una manera más obvia, encontramos conexiones con lo fantástico. Decimos que es más fácilmente clasificable porque los viajes en el tiempo y las paradojas temporales no son argumentos originales, sino más bien lo contrario: constituyen uno de los motivos por excelencia de la ciencia ficción y tienen su referente en autores tan conocidos como Robert A. Heinlein o Philip K. Dick, sin olvidar, claro está, el precedente de H. G. Wells.

En este caso, sin embargo, la sencillez formal de la película (con evidentes guiños al cine de serie B) contrasta con la complejidad del guion y el juego temporal que este propone. Complejidad que subyace también en la manera de contarnos los hechos a través de los ojos del incrédulo protagonista (Héctor, interpretado por Karra Elejalde). Así, la primera vez que se nos narran los acontecimientos, el espectador no entiende lo que está pasando, de la misma manera que tampoco parece entenderlo el protagonista, quien, mientras trata de encontrar a una joven que ha visto desnudarse a través de sus prismáticos en medio del bosque, resulta herido por un extraño individuo que lleva la cara vendada y va armado con unas tijeras. Herido y asustado, Héctor consigue huir y llegar a una especie de laboratorio científico donde una máquina le permitirá retroceder en el tiempo desencadenando una serie de catástrofes que intentará reparar con la ayuda (?) del científico.

Es precisamente este científico –haciendo un uso del metalenguaje muy interesante, ya que es interpretado por el propio Nacho Vigalondo– quien trata de explicar a Héctor lo que está pasando con argumentos racionales. Sin embargo, podemos decir que, en esta ruptura de los límites diegéticos, lo que tenemos es a Vigalondo explicando al espectador su propia película. Por eso, cuando en una entrevista de 2007 le preguntan si hay cierta relación entre *Los cronocrímenes* y el cine de David Lynch, Vigalondo replica lo siguiente: "no conscientemen-

te, vamos. Tarde o temprano, en mi película aparece un personaje explicándolo todo. Es algo que nunca pasará en las de Lynch" (Vigalondo en "CINEol..." 2007). Justamente a partir de esta explicación, se postulan diferentes lecturas de la alteración del tiempo que tiene lugar en la película. ¿Se trata de una sola línea temporal y, según el principio de autoconciencia de Novikov, no cabría entonces la posibilidad de realizar otra acción durante el viaje en el tiempo que no supusiera una paradoja temporal? En verdad lo que aquí se plantea es de qué manera el conocimiento y la conciencia que el viajero (Héctor) va asumiendo durante los diferentes viajes es lo que le permite una cierta libertad de decisión (en este caso, entre matar a su mujer o a la joven del bosque).

Aun así, a pesar de las explicaciones científicas racionales que sitúan esta película en el terreno inequívoco de la ciencia ficción, existen ciertas particularidades que la alejan de un tratamiento convencional o, si se quiere, clásico del género. En primer lugar, el hecho de que estos viajes en el tiempo no se realizan hacia un futuro imaginario y distópico, ni hacia un pasado lejano en una especie de ucronía: se trata de desplazamientos temporales cortos, de un intervalo de unos sesenta minutos, en una línea temporal que podemos identificar perfectamente con nuestra realidad. Hasta que no nos encontramos en el laboratorio del científico, el mundo que habitan los personajes y los objetos con los cuales estos interactúan son perfectamente identificables con el mundo del espectador. También los personajes son gente "normal" como nosotros, incluido el propio científico. Es más, precisamente, que esta realidad sea identificable es lo que provoca, al menos hasta que empezamos a entrever que el protagonista se encuentra viajando en el tiempo, un efecto de inquietud frente a unos acontecimientos que parecen imposibles, pero que están ocurriendo delante de nuestros ojos (la aparición del hombre con la cara vendada y tijeras en mano, etcétera). De igual modo, en el resto de películas y cortometrajes que nos ocupan, el universo ficcional, así como los personajes son perfectamente identificables desde nuestra experiencia de lo real. Solamente en el caso de *Extraterrestre* (2011), advertimos las huellas distópicas de un Madrid desierto después de haber sido evacuado como consecuencia de la llegada de un platillo volante.

Por otra parte, y volviendo a *Los cronocrímenes*, la coexistencia de los múltiples Héctores hace patente la vigencia del motivo del doble tan explotado por lo fantástico. Y es que el doble constituye un buen instrumento para hacernos plantear aquello que es o no es posible. Por esta razón, Eduard Vilella, siguiendo a Jourde y Tortones (1996), propone delimitar el doble en torno a la noción de dualidad, de manera que la duplicación acaba por desestabilizar la ley de la diferencia estableciendo una paradoja con la idea de realidad (2007: 147). De aquí la relación del doble con lo fantástico. No obstante, y a pesar de la dificultad de apostar por una definición estanca del motivo, Vilella se aventura a considerar el doble como aquel

personatge que encarna l'experiència, profundament sentida, d'una continuïtat o semblança, sigui psíquica o física, *latent* o *manifesta*, *extraordinària* entre dos personatges (d'on s'explica l'*afinitat* que arriba a semblar paradoxal, trobant-se com es troba fins i tot de vegades tenyida d'agressivitat), per la

qual es tematitzen els límits de la relació identitat-diferència, en el ressò íntim i problematitzador amb les profunditats de l'existència de l'individu. (Vilella 2007: 169)

No ha de sorprendernos entonces la tendencia actual a interpretar el motivo del doble como un reflejo de la crisis de la identidad del sujeto posmoderno, “un ser perdido, aislado, desarraigado, incapaz de adaptarse a su mundo, tan descentrado como la realidad en la que le ha tocado vivir” (Roas, 2011b: 161)¹. Aunque es cierto que en esta película los viajes temporales suponen un tratamiento más clásico del motivo, ya que, como explica el científico a uno de los Héctores, el doble “técnicamente no es otra persona, es más bien un reflejo de ti. Te estás mirando en un espejo, solo que ese espejo refleja lo que estabas haciendo pues hace una hora más o menos”. Esta elaboración del motivo a partir de la idea del reflejo, que ya encontramos en el mito de Narciso, es la que en cierta medida nos hace sentir el vértigo de habitar una realidad fugaz o incluso de sentir que nuestra existencia no puede ser sino una ilusión.

Por eso, enlazando con el motivo del doble y su relación con la crisis de la identidad del individuo contemporáneo, el cortometraje *Marisa* (2009) constituye una muestra perfecta de cómo llevar al extremo la concepción posmoderna según la cual no tenemos una sola identidad sino muchas, cuyo carácter es necesariamente construido. De hecho, aunque la identidad es un concepto complejo que ha sido abordado desde perspectivas y disciplinas muy diversas –desde Jaques Derrida a enfoques más sociológicos, pasando por el feminista de Judith Butler, entre muchos otros– todos ellos han contribuido a deconstruir la noción tradicional esencialista de una identidad compacta o unificada, que ya no encajaría en el proceso de “modernidad líquida” en que según Zygmunt Bauman estamos inmersos. En contraposición a esta visión esencialista, desde los *Cultural Studies* Stuart Hall (1996) habla de identidades en plural como un concepto estratégico y posicional, en la medida en que las identidades “están cada vez más fragmentadas y fracturadas; nunca son singulares, sino construidas de múltiples maneras a través de discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagónicos” (1996: 17). De aquí se desprende que la identidad es también un proceso cambiante y no tanto un concepto estático, “algo que hay que construir desde cero o elegir ofertas alternativas” (Bauman 2010: 40).

Podríamos decir que el corto *Marisa* nos invita a reflexionar justamente sobre la imposibilidad de asumir una identidad definitiva, pues constantemente sometemos esta a revisión y le otorgamos un carácter frágil y provisional. Así, *Marisa* no es una sola persona, sino que va cambiando según la posición que ocupa en el espacio y, por tanto, siendo una, es muchas mujeres a la vez. Si nos paramos a pensar un momento en esa dimensión volátil de la identidad que refleja Vigalondo, ello implica, en términos generales, una gran libertad de elección aparentemente positiva –¿quién no ha soñado nunca con poder ser alguien diferente de quien se es en realidad?–, pero al mismo tiempo requiere

¹ Sobre la consideración del doble como tema o bien como motivo véase Vilella (2007: 162-169).

un mayor grado de responsabilidad y acaba siendo angustioso para los demás e incluso para uno mismo. Porque ¿cómo gestionamos entonces las relaciones afectivas? ¿Estamos enamorados de la “Marisa” que conocimos antes, de la que tenemos delante, o de la “Marisa” que será? Por ese motivo, Bauman afirma que “las identidades tienen sus pros y sus contras. Titubean entre el sueño y la pesadilla y no se dice cuándo lo uno se transforma en lo otro” (2010: 73). Y esta ambivalencia y desconcierto es lo que nos transmite la pareja de Marisa cuando nos cuenta lo que supone convivir con ella y, sobre todo, cuando asistimos al giro final en que el narrador acaba convirtiéndose en víctima de estos cambios de identidad: ya viejo, cuando por fin encuentra a “su” Marisa, esta no lo reconoce a él.

Otra característica que podemos considerar compartida con lo fantástico o, como mínimo, dentro de una tendencia creciente dentro de lo fantástico actual, es la reacción del protagonista. Así, en un principio Héctor –o tal vez deberíamos decir todos los Héctores– se resiste a creer lo que está pasando. No solamente se resiste, sino que tiene grandes dificultades para comprenderlo y eso aumenta el dramatismo de la situación. Por eso Héctor insiste ante el científico en el hecho de que él quiere únicamente volver a casa con su mujer, que desaparezca el otro Héctor que está ahora en su hogar y que las cosas vuelvan a la “normalidad”. No es un viajero en el tiempo al uso en este sentido. Pero al final, Héctor 3 entiende que ya no hay una normalidad posible a la cual regresar y que lo mejor que puede hacer es resignarse y observar cómo Héctor 2 resuelve los acontecimientos de la manera menos perjudicial para él, tumbarse en una hamaca a esperar con la cara desfigurada... Esta resignación de los personajes ante la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad se encuentra también presente en otras producciones de Vigalondo, como *Extraterrestre* (2011) o *Código 7* (2002). Así, en *Extraterrestre*, a pesar de la sorpresa inicial que supone para todos los personajes la aparición de un platillo volante en medio de Madrid, muy pronto algunos de los protagonistas aceptarán con resignación las circunstancias y centrarán todos sus esfuerzos en resolver el triángulo amoroso en que se ven envueltos.

Asimismo, la reacción o, mejor dicho, la falta de reacción de los personajes es uno de los aspectos que también nos sorprende en la serie de tres cortometrajes que Vigalondo aunó bajo el título *Código 7*. La trama se divide en tres partes, en cada una de las cuales encontramos un personaje diferente². Sabemos que es diferente porque así nos lo transmite la voz en *off*, aunque se trata de las mismas imágenes una y otra vez: la rutina de un chico desde el momento en que se despierta hasta que se toma el primer café. No nos ha de extrañar, pues, que tanto Palmer Eldritch como Joe Chip, como Alejandro Tejería parezcan totalmente ajenos a la voz en *off* que narra sus respectivas historias. Así, el narrador de la primera historia nos cuenta que el protagonista, Palmer Eldritch, quedó

² En este caso, el referente de la ciencia ficción es explícito, ya que las tres partes empiezan con “Philip K. Dick presenta CÓDIGO 7”, y los personajes Palmer Eldritch y Joe Chip son a su vez protagonistas de dos novelas de Philip K. Dick, *Los tres estigmas* (1965) y *Ubik* (1969), respectivamente.

atrapado en el planeta Uranus en el siglo xxv. Sin embargo, esta realidad virtual le hará creer que vive en un piso de Madrid, por lo que Joe Chip tratará de rescatarle con el código 7. Finalmente, Palmer Eldritch se sacrifica y decide continuar atrapado en esa realidad virtual a cambio de poner fin al maligno imperio de Mecho. En la segunda parte del corto se repiten las mismas imágenes, pero esta vez parece que no se trata de Palmer Eldritch, sino de Joe Chip, que, movido por la culpabilidad de no haber podido rescatar a Palmer cuarenta años atrás, decide reproducir en Plutón el mismo mundo aburrido y ordinario en que quedara atrapado su colega. La cafetera esta vez le revela que, en efecto, "¡tú no eres Palmer Eldritch, tú eres Joe Chip y esta es la realidad real!". Finalmente, la última parte es narrada por el mismo actor, Alejandro Tejería, que explica cómo Vigalondo lo ha convencido para grabar unas imágenes sin explicarle nada más "porque así queda mejor". En la última escena, Tejería, que ha estado explicando su precaria situación, concluye: "ciencia ficción... ¡Ya podría ser mi vida ciencia ficción y no esta puta mierda!". Independientemente de si creemos o no que el actor desconocía la finalidad con que lo estaban grabando, el resultado es sin duda la actitud impasible y la indiferencia del personaje frente al carácter "imposible" de lo que, en las dos primeras partes del cortometraje, se nos está contando.

Llegados a este punto, merece la pena destacar que la originalidad de las películas y los cortos de Vigalondo no subyace tanto en los argumentos como en la manera en que estos son narrados. Tal vez en este sentido *Código 7* sea el ejemplo más notorio, ya que las imágenes son totalmente banales y cotidianas, y, sin la manipulación de la voz en *off*, difícilmente podríamos reconocerlas como propias del género fantástico o de ciencia ficción. En el caso de *Marisa*, sin embargo, la técnica es más bien la contraria: el testimonio del narrador, que es también uno de los protagonistas, va necesariamente acompañado de imágenes que ejemplifican aquello que nos cuenta acerca de Marisa, quien suponemos es su pareja. Así, para mostrar como esta va cambiando de identidad según las coordenadas espacio-temporales en las que se sitúe (a cada movimiento de ella, se produce un cambio de identidad), aparecen unas setenta actrices en menos de cinco minutos que encarnan los setenta rostros de Marisa.

Independientemente de los recursos utilizados en cada caso, la producción siempre es bastante modesta, lo que implica una serie de limitaciones y, al mismo tiempo, un mérito mayor a la hora de transmitir con eficacia los efectos de lo fantástico. El mismo Nacho Vigalondo aconsejaba, no sin cierta pedantería,

hacer cortos sin financiación hasta que uno se ha demostrado a sí mismo que es capaz de dejarse 18.000 euros en una idea bomba y no reventar en el proceso. A veces se me acerca algún chaval diciendo "me encantó *Código 7*, quiero que me produzcas mi primer corto". [...] Si te encantó *Código 7*, lo primero que deberías haber asimilado es que NADIE debería producirte tu primer corto. (Vigalondo en "CINeol..." 2007)

No obstante, esta manera de narrar, esta mirada diferente sobre las cosas viene condicionada sobre todo por el componente humorístico e incluso paródico. Así, aunque, como hemos señalado antes, el humor y lo fantástico pue-

dan parecer categorías contradictorias, la obra de Vigalondo nos muestra cómo en realidad pueden complementarse y funcionar juntas perfectamente. Decíamos que parecen categorías contradictorias porque en un principio el humor supone un distanciamiento de los hechos y, en este sentido, los efectos de inquietud provocados por lo fantástico quedarían atenuados. De hecho, Louis Vax afirmaba lo siguiente:

A primera vista, la ironía, el humorismo, son incompatibles con lo fantástico. Lo humorístico y lo fantástico se rechazan como el agua y el fuego. Cuando nos reímos de una historia de espanto, el espanto se disipa. La risa es fatal para los monstruos y los farsantes, así como la mañana es fatal para la noche y para los fantasmas. Pero si observamos con mayor atención, las relaciones entre la risa y el miedo, veremos que son más complejas de lo que parecen. En primer lugar ¿Por qué nos reímos de las historias de terror, sino para defendernos del miedo que comienza a invadirnos? Hay en esta risa algo de agresión y defensa. (Vax 1973: 14)

En esta misma línea, Roas sostiene que el humor y la ironía también pueden ser utilizados para potenciar “el efecto distorsionador del relato, sin que, por ello, los fenómenos narrados pierdan su condición de imposibles, puesto que tales recursos nunca se imponen al objetivo central de lo fantástico: transgredir las convicciones sobre lo real del lector, proyectadas en la ficción del texto, y, con ello, provocar su inquietud” (2011b: 174). Por eso, cabe considerar este uso como un nuevo recurso de lo fantástico, una nueva manera de sorprender al lector frente a temas o motivos que quizás conoce demasiado bien.

De esta manera, no podemos entender *Código 7* si no es como una parodia de la ciencia ficción, como evidencian, por otro lado, la estética, la música e incluso las modulaciones de la voz en *off*. En la última parte, como nos encontramos en nuestra realidad (Madrid, año 2002) y no en Uranus ni en ningún otro planeta en un futuro lejano, se patentizan, precisamente mediante el humor negro, las miserias cotidianas de un joven ante su precaria situación laboral. Por este motivo, el actor-personaje Alejandro Tejería confiesa con sarcasmo que le gustaría vivir en un mundo de ciencia ficción antes que tener que soportar su vida “real”.

En otras ocasiones, el humor sirve a Vigalondo para dejar al descubierto la naturaleza de las relaciones afectivas de la modernidad líquida. En este sentido, el cortometraje *Domingo* (2005) y la película *Extraterrestre* son, sin duda, los más evidentes. En *Domingo*, tenemos una cámara de vídeo “doméstica” (con la fecha y la hora de filmación) que está enfocada hacia el cielo, mostrándonos un platillo volante. Mientras observamos esta imagen escuchamos una discusión de pareja en la que ella le recrimina el hecho de estar grabando sobre la cinta del viaje a Turquía, y él a ella que no pare de quejarse: “Llevas ahí cuatro horas grabando, te has cargado ya no sé cuantas cintas y todavía no ha hecho ningún sonido, ¿por qué iba a hacerlo ahora?” –le pregunta ella, sin duda, molesta con la situación. La discusión va subiendo de tono hasta que se escucha el motor de un

automóvil que arranca. Entonces, la cámara gira y parece caer a tierra enfocando hacia el coche y vemos cómo el hombre intenta disuadirla de que se marche. De repente, se escucha una música misteriosa y observamos que empieza a soplar el viento. Ella baja del coche y los dos, boquiabiertos, miran hacia el lugar donde antes habíamos visto el platillo volante. “Es lo más increíble que he visto en mi vida. Es como si... como si el resto de mi vida fuera un sueño” –dice él. Pero nosotros, los espectadores, ya no podemos saber qué está pasando porque la cámara está grabando a los personajes. Así, la situación en un principio es cómica porque traslada una discusión de pareja –con unos roles bastante tópicos, dicho sea de pasada– a un contexto inaudito, como es la llegada de un platillo volante. Finalmente, el espectador se ve obligado a asumir, también con humor, que nunca podrá saber qué es aquello tan increíble que ha hecho reconciliarse a los protagonistas de manera súbita. Además, si la discusión giraba en torno a la filmación con la cámara, la pareja no es consciente de que, como consecuencia de tanta discusión, ese momento tan increíble no está siendo grabado. Nosotros no lo vemos, pero ellos tampoco podrán volver a verlo.

En cuanto a *Extraterrestre*, a pesar de que el título nos hace pensar que la película tratará sobre algún tipo de invasión alienígena, nuevamente el motivo del platillo volante sirve como simple excusa para tratar las relaciones de pareja. Así, “el extraterrestre”, el Otro, es relegado a un papel totalmente secundario (solo aparece el platillo volante, nada más) que sirve paradójicamente para potenciar las relaciones humanas “reales”. En concreto, la llegada de un nuevo personaje (Julio, interpretado por Julián Villagrán) a la vida de una pareja trastocará la estabilidad de esta, de manera que las situaciones predominantes estarán más cerca de la comedia romántica que de la ciencia ficción. De hecho, la historia empieza con el despertar de Julio y Julia en la misma cama después de una noche de embriaguez de la cual no recuerdan nada. La incomodidad del despertar se ve agravada cuando descubren que un ovni les impide salir de la casa. La sorpresa inicial que eso genera pasa muy pronto a un plano secundario para ellos, que empiezan a vivir su particular historia de amor, mientras Carlos, la pareja de Julia, se toma muy en serio la llegada de los extraterrestres, ignorando así la “realidad” más cercana. El otro personaje, el vecino enamorado de Julia (Ángel, interpretado por Carlos Areces), movido por los celos, intentará por todos los medios hacer ver al engañado novio la relación entre Julia y Julio. Las situaciones cómicas e incluso absurdas se suceden entonces, pero sin desprender la cursilería a la cual nos tiene acostumbrados la mayoría de las películas clasificadas dentro del género de comedia romántica. Tal vez es porque en el fondo hay más bien poco romanticismo en esta historia que habla de cómo la infidelidad cuestiona la fortaleza de una relación aparentemente estable. Al mismo tiempo, entre carcajada y carcajada, todos los personajes muestran sus fragilidades y, en este sentido, el espectador es capaz de empatizar con los cuatro protagonistas en uno u otro momento.

3. NACHO VIGALONDO: HACIA UNA POÉTICA PERSONAL EN EL MARCO DEL CINE FANTÁSTICO ESPAÑOL

Advierte Ángel Sala que este último periodo en que se encuentra el cine fantástico español es prometedor y, a la vez, engañoso: "Prometedor porque el cine español y, especialmente, sus estamentos institucionales y de producción parecen haber aceptado totalmente al fantástico y a los géneros populares como la gran esperanza (comercial y artística) de nuestro cine" (2010: 245). Pero a pesar de que su salud es mucho mejor que la del cine fantástico francés, por ejemplo, considera que es engañoso porque "nos encontramos ante una etapa sin cierta personalidad autóctona, basada en un modelo impuesto desde el exterior y algo mecánico en su obediencia a los mecanismos de la globalización, aunque como veremos todo ello solo es cierto en una (importante) parte, pero dejando flecos a un cine español fantástico de raíces puramente hispánicas" (2010: 246).

No parece descabellado afirmar que Nacho Vigalondo es uno de esos flecos originales dentro del cine fantástico español. Si bien Fernando de Felipe e Iván Gómez consideran que "en un momento en que la propia noción de cine se está redefiniendo por el nuevo papel que están adquiriendo las tecnologías digitales, es difícil ver hacia dónde caminará lo fantástico en nuestro país" (2010: 23), la originalidad de Vigalondo parece quedar al margen de la cuestión digital. Podríamos decir que, a diferencia de otras películas como *Rec* (2007), *El orfanato* (2007) o *NoDo* (2009), el objetivo de sus trabajos no es "demostrar que 'nosotros' también podemos hacer películas sobre casas encantadas" (2010: 23).

De hecho, lo que hace de la producción fílmica de Vigalondo una propuesta original es precisamente la utilización de lo fantástico y la ciencia ficción como un marco formal que le sirve para reflexionar sobre algunas de las inquietudes que afectan al individuo posmoderno, como puede ser la construcción de las identidades o la naturaleza de las relaciones afectivas en la modernidad líquida en que vivimos.

En el caso de *Los cronocrímenes*, aquello que le hace formar parte de la ciencia ficción como género, es decir, el motivo de las paradojas temporales y los viajes a través de la máquina del tiempo, viene desatado por la curiosidad –¿curiosidad o voyeurismo?– del protagonista. Los personajes de Vigalondo, como Héctor, parecen necesitar una vía de escape que les haga evadirse del camino marcado que les toca seguir según los parámetros de lo políticamente correcto: comprar una casa, casarse, tener un trabajo estable y un etcétera fácilmente imaginable. El problema viene cuando sus impulsos llevan al personaje a verse envuelto en una pesadilla que parece imposible, pero no lo es. Pesadilla que deja al descubierto lo peor de uno mismo: Héctor y sus dobles sacan el lado violento, incluso el instinto asesino que siempre estamos dispuestos a reconocer en el Otro, pero nunca en nosotros mismos. Por ello, al final el personaje añora la realidad que quizás antes aborrecía.

En *Extraterrestre*, en cambio, el papel del humor atenúa la angustia que podría suponer la llegada de un platillo volante. Por este motivo, aquí la conexión con la ciencia ficción tiene lugar más bien en un sentido paródico del género. Si

bien es cierto que, como espectadores, al principio no podemos imaginar que estaremos más preocupados por si los amantes son descubiertos, que por el origen y el futuro de los supuestos extraterrestres. Este equívoco inicial viene dado desde un principio por el título y es evidente que Vigalondo se esfuerza en mantener esta intriga hasta el final, donde en verdad nada nos es revelado. Por otro lado, es cierto que, a excepción de los amantes, el resto de personajes sí se ven afectados por el acontecimiento de naturaleza aparentemente imposible. De hecho, Carlos, que en un principio se nos presenta como el más racional y sensato de todos, será el más violento, llegando al extremo de secuestrar y golpear al presentador de televisión. En cambio, la violencia que ejerce Julio contra Ángel viene explicada por su afán de no ser descubierto por la pareja de Julia.

En lo que respecta a los cortometrajes, es evidente que *Domingo* guarda una clara conexión temática con la última película de Vigalondo. Aquí la llegada del platillo volante tampoco se resuelve o justifica con una explicación racional, y funciona una vez más como una excusa para centrarse en las discusiones e incoherencias de las relaciones de pareja. En el caso de *Marisa*, aunque se nos trata de explicar el porqué de las alteraciones de identidad que sufre la protagonista, la inquietud viene dada por el hecho de que, al final, nadie parece estar a salvo de esa posibilidad. *Código 7*, en cambio, en su diálogo intertextual con la narrativa de Philip K. Dick, constituye una deconstrucción del género de la ciencia ficción desde dentro, y otra vez con el humor como protagonista.

Por eso, si consideramos que la poética de Nacho Vigalondo consiste justamente en utilizar lo fantástico y la ciencia ficción para poner ante el espectador las incoherencias y mediocridades de sus personajes, no ha de sorprendernos que nunca se trate de héroes sino de gente corriente con la que nos podemos identificar con facilidad (con ellos, y con sus coordenadas de realidad, puesto que en todas sus películas y cortometrajes asistimos a una intensificación de la cotidianidad). Así, como espectadores, y en nuestra condición de individuos posmodernos, nos sentimos tan desorientados como los protagonistas. De ahí por ejemplo que el motivo del doble se repita en *Los cronocrímenes* y en *Marisa*, aunque desde perspectivas muy diferentes.

Otro de los aspectos que distingue el estilo de Vigalondo es la manera en que este utiliza el humor para enfrentarnos a nosotros, y a sus personajes, con las miserias que la realidad inestable en que habitamos a menudo nos ofrece. Tal vez por este motivo, una de las claves que podemos destacar de la poética del director es el hecho de que sus personajes, ante las situaciones aparentemente imposibles en que se ven inmersos, ante la posibilidad de verse duplicados, transportados en el tiempo, invadidos por extraterrestres o interpelados por cafeteras parlantes, acaban por abandonar el dramatismo y resignarse ante su nueva situación. Y es que, al fin y al cabo, aquello que es racionalmente posible a veces también resulta angustioso. Es lo que les sucede a los protagonistas de *Extraterrestre*, *Marisa* o *Domingo* cuando tienen que hacer frente a las dificultades inherentes a las relaciones de pareja.

Podemos decir que Vigalondo reformula la ciencia ficción y lo fantástico a partir de esta mezcla de humor y terror, de angustia y resignación, de cotidiani-

dad e imposibilidad. Quizás por eso Ángel Sala no duda en hablar de *Los cronocrímenes* como una de las últimas óperas primas esenciales, “una de las mejores películas de ciencia ficción realizadas en muchos años, con un estupendo guion en torno a paradojas temporales, que funde con inteligencia humor, terror y cierta poesía referencial al género” (2010: 309). Así, a pesar de su escaso reconocimiento comercial, Sala considera que Vigalondo, junto con otros directores como Gonzalo López Gallego, Javier Gutiérrez o Antonio Díez, es uno de esos representantes del cine fantástico español que ha emprendido una vía independiente y arriesgada. Arriesgada, entre otras cosas, porque a pesar de contar ya con dos largos en su filmografía, no ha abandonado el género del cortometraje que le dio a conocer. Pero, sobre todo, porque aporta una manera personal de abordar lo fantástico y la ciencia ficción que permite conectar y seguir llegando al espectador, sin necesidad de grandes superproducciones.

Una poética personal, una manera de entender lo fantástico y la ciencia ficción que podemos resumir a modo de conclusión a partir de las siguientes coordenadas. Por un lado, la utilización de lo fantástico como marco formal para enfrentar a los personajes con ellos mismos, con la mediocridad de sus vidas y con la fragilidad e inestabilidad de lo que consideran real. Unos personajes que acostumbran a ser gente corriente con la que nos podemos identificar fácilmente y cuyas reacciones suelen ser más de resignación que de dramatismo frente a los sucesos fantásticos que les atañen. Y, por otro lado, un protagonismo indiscutible del humor que a veces roza lo paródico, obligándonos a estar atentos a los referentes del género. Pero, sobre todo, el humor que actúa como una caja de resonancia de lo fantástico, ya que, si bien la risa puede ser reconfortante, el efecto de inquietud provocado por la irrupción de lo imposible prevalece, y eso hace que la dimensión fantástica se vuelva aún más inquietante.

OBRAS CITADAS

- Bassa, Joan y Freixas, Ramón (1997): *El cine de ciencia ficción. Una aproximación*. Barcelona, Paidós.
- Bauman, Zygmunt (2010): *Identidad: conversaciones con Benedetto Vecchi* (2004). Buenos Aires, Losada.
- “CINEOL entrevista a... Nacho Vigalondo” (2007). En: *Noticias CINEOL.net*. <http://www.cineol.net/noticias.php?newsid=4663>. Última visita: 05.07.2012.
- De Felipe, Fernández y Gómez, Iván (2010): “30 años de oscuridad: viajes por el cine fantástico español”. En: Roas, David y Casas, Ana (eds.): *ÍNSULA: Lo fantástico en España (1980-2010)*, n.º 765, pp. 20-23.
- Hall, Stuart (2003): “Introducción: ¿quién necesita identidad?” (1996). En: Hall, Stuart y Gay, Paul du (eds.): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires, Amorrortu, pp. 13-39.
- Moreno, Fernando Ángel (2010): “Francotiradores de la literatura de ciencia ficción en España (1980-2010)”. En: Roas, David y Casas, Ana (eds.): *ÍNSULA: Lo fantástico en España (1980-2010)*, n.º 765, pp. 14-16.
- (2011): “El monstruo prospectivo: el otro desde la ciencia ficción”. En: *Signa*, n.º 20, pp. 471-496.

- Roas, David (2006): "Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico". En: *Semiosis*, vol. II, n.º 3, pp. 95-116.
- (2011a): "Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española actual". En: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, n.º LXXXVII, pp. 295-316.
- (2011b): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma.
- Sala, Ángel (2010): *Profanando el sueño de los muertos. La historia jamás contada del cine fantástico español*. Pontevedra, Scifiworld.
- Todorov, Tzvetan (2006): *Introducción a la literatura fantástica* (1970). Buenos Aires, Paidós.
- Vax, Louis (1973): *Arte y literatura fantásticas* (1960). Buenos Aires, Eudeba.
- Vigalondo, Nacho (2002): *Código 7*. España, Notodofilm. [Cortometraje 9']
- (2005): *Domingo*. España, Arsénico Producciones. [Cortometraje 4']
- (2007): *Los cronocrímenes*. España, KV Entertainment / ZIP Films / Fine Productions S. L. [Largometraje 88']
- (2009): *Marisa*. España, Arsénico Producciones. [Cortometraje 4']
- (2011): *Extraterrestre*. España, Arsénico Producciones / Sayaka Producciones Audiovisuales. [Largometraje 90']
- Vilella, Eduard (2007): *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lérida, Pagès Editors.

ENTREVISTA



CARTOGRAFÍAS DE LA H(H)ISTORIA.
ENTREVISTA A IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

CARMEN VALCÁRCEL

Universidad Autónoma de Madrid

Carmen Valcárcel. "Las cosas casi nunca son como aparentan [...] vemos solo una pequeña parte y creemos que lo estamos viendo todo, cuando lo más importante permanece oculto, sumergido". Estas palabras de María, la joven protagonista de María bonita, podrían ser el hilo conductor para adentrarnos en el mundo literario de Ignacio Martínez de Pisón (Zaragoza, 1960). Ya desde sus primeros libros, la novela La ternura del dragón (1984), la colección de cuentos Alguien te observa en secreto (1985) y las dos novelas cortas Antofagasta y La última isla desierta (1987), el escritor parte de un marco realista para introducir un elemento inquietante y perturbador. Esa perspectiva a contraluz ilumina y oscurece, al mismo tiempo, la narración y modifica el molde realista en que se inserta, al conducir al lector hacia las zonas misteriosas, las sombras, los espejismos; bucear en los fantasmas de la infancia, los secretos, los fingimientos. ¿El realismo abarca, como parece al menos en tus obras iniciales, no solo elementos reconocibles sino también inquietantes, enigmáticos? ¿Es ese "realismo insólito" o "extraño" en tus inicios un impuesto de época?

Ignacio Martínez de Pisón. En realidad, yo no hablaría de "realismo". Lo último que entonces querría ser un escritor joven era un escritor realista. Y las opciones que en ese momento nos ofrecía la corriente más fresca en lengua española, el llamado boom latinoamericano, tampoco eran tantas. Descartado el realismo mágico, que en una sociedad como la nuestra habría sido una simple impostura, nos quedaba la literatura de corte más fantástico. Eso sí, los elementos fantásticos tendían a surgir de la propia cotidianidad.

CV. *Empezaste a publicar muy joven, a los veinticuatro años. Ese hecho revela y desvela, de alguna manera, los años de tu aprendizaje como escritor. Has afirmado, con humor, que sería muy triste pasar a la historia de la literatura española de las últimas décadas por Nuevo plano de la ciudad secreta (1992), y sin embargo esas primeras obras son los andamiajes sobre los que se ha ido levantando tu obra literaria. Es cierto que esta adquiere mayor vuelo, mayor envergadura, posiblemente a partir de Carreteras secundarias (1996), pero ¿no es interesante también acercarse a los textos anteriores para ver cómo se ha ido preparando ese despegue?*

IMP. Esos primeros libros constituyen la prehistoria del escritor que he sido después. Algunas cosas estaban ya ahí. Otras, en cambio, las he ido rectificando con el tiempo hasta llegar en algunas ocasiones a negarlas por completo. El caso de *Nuevo plano de la ciudad secreta* es peculiar, porque hay varias partes de esa novela que me gustan y en las que todavía me reconozco, pero considero fallido el resultado final. De hecho, es un libro que he suprimido de mi bibliografía. Bueno, lo he hecho de la única manera que un escritor puede hacerlo: no permitiendo que se reedite.

CV. *A partir de la ya citada Carreteras secundarias (1996), la realidad que aparece en tus obras adquiere contornos más identificables. En esta, igual que en María bonita (2001), El tiempo de las mujeres (2003), Dientes de leche (2008) o El día de mañana (2011), ofreces una narración enmarcada en un fondo histórico, pero sin servidumbres historicistas, sin pretensiones cronísticas. A pesar de ello, en esas historias ficticias podemos percibir los ecos de la Historia con mayúscula, en la medida en que reflejan el espíritu de una época: la España desde finales de la dictadura franquista a los años 90. Un tiempo histórico que es, a su vez, un tiempo biográfico: el tiempo de tu infancia, adolescencia y juventud. ¿Cómo barajas en tu obra la memoria colectiva y la memoria personal?*

IMP. Todos somos producto de una sociedad y una época determinadas, y los grandes acontecimientos de nuestra historia colectiva no pueden sernos ajenos, menos aún para un novelista. La gran tradición realista siempre lo ha tenido muy claro, y a través de la peripecia de sus mejores personajes podemos atisbar cómo fue el momento histórico que le tocó vivir al autor. Pero digamos que también aquí las pinceladas son más eficaces que los brochazos: nada estorba tanto como esos pedazos de crónica histórica en bruto que a veces los novelistas incrustan en sus narraciones.

CV. *En el proceso de reconstrucción e identificación de esa época, te sirves tanto de referentes históricos concretos como de detalles culturales y generacionales (marcas de coches, revistas de época, personajes famosos, películas, canciones...) que nos acercan a un tiempo vivido y sentido como testigo. ¿Qué importancia tienen en tu obra esos detalles que van definiendo la vida de los personajes al mismo tiempo que la del país?*

IMP. Nabokov decía que el novelista tenía que estar muy atento a los detalles. Estos no deben ser meros elementos de *atrezzo*. Tienen que contribuir de algún modo a esa verdad que el novelista aspira a transmitir en su historia. Supongo que con una novela ambientada en la Edad Media podríamos tomarnos más libertades. Con una novela ambientada en una época que muchos lectores han podido conocer la cosa cambia. Esos detalles, digamos de época, ayudan a enmarcar la acción en el contexto apropiado y aportan algo de ese aroma de autenticidad que las novelas necesitan. Nombrar, por ejemplo, un modelo determinado de coche tiene unas implicaciones muy superiores a emplear simplemente la palabra coche: nos habla de la época pero también del personaje, de cómo cree que es o cómo se ve a sí mismo. En eso soy también como los novelistas norteamericanos: del mismo modo que te dicen el nombre de una calle desconocida de una población desconocida, te dicen también qué modelos de coche utiliza el protagonista.

CV. También es perceptible cómo las referencias espaciales han ido introduciéndose paulatinamente en tu narrativa, perfilando un mundo mucho más concreto. Desde la ausencia absoluta de topografía explícita en *La ternura del dragón*, desde su presencia difuminada e indirecta en *Carreteras secundarias*, llegamos a *El día de mañana*, que es una novela sobre Barcelona, en la que la fisonomía de la ciudad y la fisonomía de los personajes terminan (con)fundiéndose. Y junto a Barcelona, sin duda Zaragoza, ciudad protagonista de algunos de tus cuentos y novelas (*El tiempo de las mujeres*, *Dientes de leche*). Zaragoza aparece como el “espacio de los recuerdos”, de la infancia y de la juventud. Allí naciste, estudiaste con los jesuitas y te licenciaste en Filología Hispánica. Pero también es un “espacio literario”, tan complejo y fascinante como puede ser París o Nueva York. Por otro lado, aunque las historias que narras se ubican en un tiempo y un espacio determinados, hay un cierto afán por trascender esos límites y otorgar carácter universal a los conflictos que mueven a los personajes: la vida familiar, las relaciones de pareja, el abuso del poder, la traición, el desencanto, la soledad... ¿Cuáles son los mecanismos de tu narrativa para ampliar o trascender esa realidad concreta de la que parten muchas de tus obras?

IMP. Algo tuvo que ver en ello el descubrimiento de la mejor literatura norteamericana, que jamás nos hurta el nombre de una calle o una población, por insignificantes y desconocidas que sean. Y en el caso de la aparición de Zaragoza como espacio de los recuerdos no puedo negar la influencia de un gran escritor zaragozano como es José María Conget, varios de cuyos libros están contruidos precisamente sobre los recuerdos de esa Zaragoza que abandonó nada más acabar la carrera. Conget es unos cuantos años mayor que yo, pero su Zaragoza es casi contemporánea a la mía. Descubrirla en sus libros me enseñó que los lugares prestigiosos no hacen mejores las novelas.

CV. La realidad que aparece en tus obras ofrece siempre un lado ominoso y extraño, una “Zona Deshabitada”, un mundo en penumbra. Hay mayor interés por abordar

los márgenes de esa realidad, sus espacios clandestinos. Por ejemplo, escribir una novela sobre los fascistas italianos que estuvieron en España como voluntarios durante la Guerra Civil en Dientes de leche, sobre el funcionamiento de la Brigada Político-Social durante el franquismo en El día de mañana o la novela que escribes ahora sobre los judíos del protectorado. Ese desplazamiento focal hacia las esquinas o la penumbra del mundo real obliga a indagar más allá de la superficie de los hechos narrados y otorga una nueva dimensión a la (H)historia. ¿Qué te induce a adoptar tal enfoque: romper con clichés y repeticiones manidas, cuestionar la opinión dominante, contar los acontecimientos históricos de otra manera?

IMP. El riesgo de caer en el cliché es, en efecto, el primero que el escritor debe evitar. Y nada mejor para eso que enfrentarse a temas sobre los que no hay nada o hay muy poco escrito. El tema de los fascistas italianos en España me interesaba especialmente por lo que tiene de utopía monstruosa que, sin embargo, fue capaz de seducir a mucha gente, y no solo a gente sin formación sino también a gente cultivada y valiosa. Que el fascismo hubiera sido derrotado en Italia pero pudiera seguir gozando del prestigio y los privilegios de los vencedores en España, una de las últimas dictaduras europeas, lo hacía aún más interesante. A través del personaje central podía, además, hablar del autoritarismo que presidió la vida de la España en la que crecí, un autoritarismo que lo impregnaba todo.

CV. Desde 1984 has escrito más de una docena de obras narrativas, entre novelas, novelas cortas y cuentos. ¿Cómo te planteas la escritura de un libro de cuentos, una novela corta o nouvelle y una novela de dimensiones más canónicas? ¿Hay trasvases de un género a otro?

IMP. Últimamente, casi no escribo cuentos. Cuando me pongo a trabajar en una novela, es como si estuviera conviviendo con los personajes, y no me resulta fácil abandonarlos por una temporada para escribir un texto breve que nada tiene que ver con ellos. Pero es verdad que durante años alterné la escritura de relatos y la de novelas. Supongo que todo dependía de la idea. En cuanto tenía una idea, tenía también una intuición bastante precisa de si podía desarrollarse como cuento o como novela.

CV. Cada una de tus obras, ha supuesto un nuevo reto frente a la anterior, sin perder nunca tu voz como escritor, que empieza a definirse, como tú mismo has reconocido, a partir de Carreteras secundarias. Cada una plantea una nueva revisión tanto temática como de procedimientos ficcionales. Uno de esos desafíos, para alguien que es esencialmente novelista, supongo que fue Enterrar a los muertos (2005) o, en esa misma línea, aunque sean reportajes o "relatos reales", los siete textos de Las palabras justas (2007). ¿Es posible, sin ser historiador, ceñirse a la realidad histórica; es posible, siendo escritor, preservar esa realidad de la imaginación?

IMP. Para mí, la experiencia de escribir *Enterrar a los muertos* fue una revelación. Me descubrió, sobre todo, que mi imaginación nunca será tan fecunda como la realidad. Esta no solo es, como decía Woody Allen, el sitio donde puedes encontrar un buen chuletón de ternera. La realidad está llena de historias apasionantes que están esperando a la persona que quiera contarlas. Desde aquel libro me acostumbré a buscar historias en esa inmensa despensa que es la realidad.

CV. ¿Cuál es el proceso de documentación en un caso y en otro? Es decir, ¿cómo maneja el novelista la Historia a la hora de escribir una obra ficticia, con un marco histórico como telón de fondo, y a la hora de escribir un ensayo histórico?

IMP. Tradicionalmente, los historiadores centraban su atención en los grandes acontecimientos, los grandes protagonistas de la Historia, los grandes movimientos de masas... Las pequeñas historias individuales parecían no interesarles. Hace ya tiempo que estas han empezado a interesar a unos cuantos, y curiosamente este fenómeno ha coincidido con cierta "literaturización" de los estudios historiográficos. Uno de los mejores ejemplos es Carlo Ginzburg, no por casualidad hijo de la gran novelista Natalia Ginzburg. En él se combinan perfectamente el rigor del buen investigador de la Historia con el buen uso de los recursos narrativos. Las fronteras entre literatura e Historia se confunden. *Enterrar a los muertos* es un libro que se mueve en esa zona intermedia.

CV. Durante algunos años trabajaste como crítico en el ABC Cultural y en El País. ¿Cómo recuerdas esa etapa? ¿Qué te aportó esta experiencia para escribir?

IMP. Fue, sobre todo, un excelente aprendizaje. Lo mismo podría decir de mi experiencia como traductor. Si esta me obligaba a enfrentarme a una historia ajena como si yo fuera el autor de esa novela, aquella me obligaba a desentrañar las claves ocultas de un libro para exponérselas a un lector desconocido. Esos dos acercamientos a la literatura desde puntos de vista diferentes me resultó muy enriquecedor. En el caso de la crítica literaria, lo más útil era enfrentarme a un libro que no me gustaba y tener que preguntarme por qué ese libro no me gustaba. De los errores ajenos puede uno llegar a aprender tanto como de los propios.

CV. Esa mirada del crítico, una manera especial de leer, entender y valorar la obra literaria, se materializa en uno de tus libros más interesantes, *Partes de guerra* (2009). El volumen puede abordarse como una antología de treinta y cinco cuentos sobre la Guerra Civil tanto de autores que vivieron el conflicto bélico (Max Aub, Arturo Barea, Juan Eduardo Zúñiga) como de autores de generaciones posteriores (Ignacio Aldecoa, Fernando Quiñones, Andrés Trapiello), de escritores de ideologías opuestas (Ramón J. Sender / Rafael García Serrano; María Teresa León / Edgard Neville) o de escritores de otras lenguas peninsulares (Pere Calders, Manuel Rivas o Bernardo Atxaga). Sin embargo, como tú mismo explicas en el "Prólogo", no has querido "reunir un ramillete de buenos relatos sino 'contar' la guerra civil". Ofreces

así una suerte de itinerario del conflicto bélico, ordenando cronológicamente los textos: desde poco antes del 18 de julio de 1936 ("La lengua de las mariposas" de Rivas) hasta poco después del 1 de abril de 1939 ("Campo de los almendros" de Jorge Campos), a la vez que propones al lector un puzle colectivo sobre la guerra a partir de ese conjunto de cuentos. ¿Cómo surgió este proyecto? ¿Cómo se integra en el proyecto más amplio de tu escritura?

IMP. Salió todo un poco por casualidad. A veces las mejores ideas surgen en una conversación de bar. Eso fue lo que ocurrió con este libro. Estaba con mi amigo Malcolm Otero Barral, que entonces trabajaba en la editorial RBA, y le hablé de unas reflexiones de Italo Calvino sobre los relatos de la resistencia antifascista italiana. De ahí a pensar que algo parecido podía llevarse a cabo con relatos sobre la Guerra Civil española solo había un paso. Me puse a buscar cuentos un poco por curiosidad y acabé descubriendo que había auténticas joyas, muchas de ellas desconocidas para el lector contemporáneo. Esto ocurría en la época en que más me interesaba la Guerra Civil, así que para mí fue una actividad muy placentera: nada mejor que leer literatura sobre un asunto que te apasiona y, además, que te paguen por ello.

CV. En *El tiempo de las mujeres* (2003) ya habías adoptado esa perspectiva poliédrica para aprehender la realidad, a partir de las voces en primera persona de las tres jóvenes protagonistas, María, Carlota y Paloma. El derrumbe de sus vidas, tras la muerte del padre, las enfrenta a un nuevo mundo, un mundo que cada una de ellas ha de construir; su itinerario personal se une, de manera simbólica, al proceso de construcción colectiva tras la muerte de Franco. La narración, ambientada en Zaragoza, conjuga tres tiempos: el pasado, representado por la madre; el presente, en el que el sentimiento inicial de desamparo se pliega al de independencia, y el futuro que cada una de ellas –como mujeres en la España de esa época– irá trazando. Creo que es una novela que evidencia la fragilidad de los cimientos sobre los que se construye nuestra existencia y sobre la vulnerabilidad de la sociedad española de esos años.

IMP. Es una novela construida sobre la certidumbre de que algo muy importante estaba cambiando: al margen de los cambios estrictamente políticos, eran los años en los que se estaba definiendo el nuevo papel de la mujer en la sociedad. Ese contraste tan marcado entre la generación de las madres y la de las hijas ni se había registrado antes ni volverá a darse nunca más. Y para un novelista nada hay más jugoso que esos contrastes.

CV. Vuelves a utilizar esa perspectiva caleidoscópica en *El día de mañana*, donde la autoría narrativa se diluye en múltiples voces, logrando el máximo perspectivismo. El lector reconstruye el personaje de Justo Gil a través de las piezas que cada uno de los narradores le va ofreciendo, al tiempo que reconstruye la vida del resto de los personajes. Novela coral y contrapuntística, en la que se conoce y a la vez paradójicamente se desconoce al protagonista, ya que, por un lado, se ofrece al

lector la posibilidad de recomponer al personaje de Justo, eje central de la narración, pero, al mismo tiempo, se le niega esa posibilidad, en la medida en que solo podemos conocerle a través de la historia de los otros, de los demás. La novela se erige a partir de una realidad fragmentada en la que la verdad no se alcanza con la suma de las múltiples visiones subjetivas; en todo caso, si fuera posible llegar a esa "verdad" sería a través de la pugna entre cada una de esas imágenes. Me parece que, además de un relato ficticio sobre un delator de la policía y sobre la España de los años 60 y 70, El día de mañana es una novela sobre la identidad, sobre la complejidad de la identidad humana.

IMP. Me parecía imprescindible que no oyéramos la voz de Justo Gil y que, en cambio, oyéramos a quienes lo conocieron hablando de él. Lo que cada uno de nosotros pueda decir de sí mismo seguramente nos reflejará con menos acierto que lo que puedan decir de nosotros quienes nos han tratado a lo largo del tiempo. Además, se da la circunstancia de que Justo Gil se dedica a lo que se dedica, a dar chivatazos a la policía política del franquismo, lo que facilitaba las cosas: se trataba sobre todo de contar la historia de un personaje opaco por naturaleza.

CV. *¿Desde un punto de vista técnico, qué ventajas te ha proporcionado el uso de esta perspectiva múltiple frente a otras estrategias, como el narrador en primera persona o el narrador focalizado en un solo personaje?*

IMP. La alternancia de puntos de vista da mucho juego al novelista. Lo que dice un narrador puede inmediatamente ser desmentido o ampliado o puntualizado por otro. En ese juego de verdades acaba expresándose la esencia relativista del propio género: la novela, por naturaleza, huye de las verdades absolutas e inamovibles.

CV. Los personajes de tus obras suelen ser antihéroes, individuos desorientados, incapaces de tomar las riendas de su vida, estafadores, perdedores, ilusos, delatores, locos... Pero hay hacia ellos una mirada tierna, piadosa; prevalece un propósito de comprensión humana, de acercamiento a la conciencia y a los sentimientos de esos seres abocados al fracaso o al drama. ¿Por qué tus protagonistas comparten estos rasgos? ¿Qué es lo que los hace interesantes?

IMP. Casi ninguno de mis personajes es admirable, y el que lo es lo es por motivos menores y de una forma casi clandestina. Me interesan poco los grandes personajes y mucho las criaturas menores, casi anónimas. Y todos tienen el mismo derecho a la piedad. Como novelista, me siento obligado a buscar explicación a todo tipo de comportamientos, incluidos los más abominables. A estos últimos no les busco justificación, pero creo que tampoco les puedo negar el derecho a que alguien trate de explicarlos, a que alguien intente averiguar por qué han acabado haciendo esas cosas abominables. Entender, por ejemplo, a un

fascista como el de *Dientes de leche* o a un chivato como el de *El día de mañana* no implica comprenderlo ni mucho menos exculparlo.

CV. *Has colaborado en varios proyectos cinematográficos. En el guion de Carreteras secundarias (1997) para la película de Emilio Martínez Lázaro, basada en tu novela homónima; en el de Las trece rosas (2007) de nuevo con Martínez Lázaro, a partir del libro de Carlos Fonseca, y, recientemente, junto con Fernando Trueba, en el de Chico & Rita (2010), dirigida por el mismo Trueba, Javier Mariscal y Tono Errando. Siendo dos lenguajes distintos y utilizando medios diferentes, ¿en qué medida literatura y cine comparten un mismo fin?*

IMP. La esencia última no es tan diferente. Se trata, en definitiva, de contar de la mejor manera posible una buena historia. Y aunque cambien los lenguajes, ese afán por contar es común al guionista y al novelista que, como yo, se considera por encima de todo un narrador.

CV. *¿Cómo te enfrentaste a tres colaboraciones cinematográficas distintas: la adaptación de una obra tuya (Carreteras secundarias), la adaptación de la obra de otro autor (Las trece rosas) y la escritura de un guion original (Chico & Rita)?*

IMP. En realidad, el único argumento propio era el de *Carreteras secundarias*. El de *Las trece rosas* lo hice mío porque el libro de Fonseca, que buscaba sobre todo documentar la tragedia de esas chicas, no tenía una estructura aprovechable para un guion, así que tuve que reinventar a las protagonistas. El de *Chico & Rita* es un caso distinto porque trabajaba sobre un argumento en el que yo no había intervenido. De los tres guiones, es el que considero menos "mío".

CV. *Algunos de tus libros han sido ilustrados: Alberto Torro ilustra La ley de la gravedad (Zaragoza, Ediciones del Valle, 1987) y José Luis Cano, El filo de unos ojos (Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991); o bien incorporan fotografías con valor documental: Las palabras justas o Enterrar a los muertos. ¿Qué aporta esa conjunción de miradas al texto?*

IMP. En el caso de estos dos últimos libros, las imágenes eran algo así como un certificado de veracidad. Quería que el lector tuviera siempre presente que estaba leyendo una "historia real", con unos protagonistas que tenían una vida, una familia, un aspecto determinados. Quería, además, que las ilustraciones estuvieran incorporadas al texto de forma que, más que ilustrarlo, lo completaran. En alguna traducción extranjera de *Enterrar a los muertos* he visto que han puesto las ilustraciones en láminas aparte, y me parece que la lectura de ese libro será distinta y probablemente más pobre.

CV. *En 1990 se estrenó, en la Sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero, la adaptación teatral de tu cuento "El filo de unos ojos", publicado en Alguien te observa en secreto. El texto narra una relación de poder, en el seno además familiar:*

la que ejerce el primo del protagonista sobre este (Fernando y Diego respectivamente en la versión dramática). ¿Por qué elegiste un cuento sobre la "dominación" y la "humillación"? ¿Cómo afecta el ámbito de la representación teatral, como espacio para la transfiguración, el camuflaje y la mentira, a la interpretación del cuento?: ¿quién domina y quién se deja dominar?, ¿quién actúa y quién mira?, ¿actuamos para los demás?, ¿actúan los demás para nosotros?

IMP. El relato en el que está basada esa pequeña obra teatral buscaba, en efecto, explorar las relaciones de poder que se establecen entre las personas. No fui yo quien eligió llevarlo al teatro. Fue más bien una invitación, un encargo. Pero creo que la historia tiene un componente esencialmente teatral. Los dos personajes actúan y ven actuar. Son siempre conscientes de que tienen un público, que es a la vez su antagonista. Llevar el cuento al teatro consistía sobre todo en aprovechar esa faceta digamos escénica: personas que hacen algo delante de alguien con la finalidad de que se vea lo que hacen.

CV. *Asimismo, has escrito tres novelas juveniles, El tesoro de los hermanos Bravo (1996), El viaje americano (1998) y Una guerra africana (2000). En ellas aparece uno de los temas medulares de tu narrativa: cómo se incorpora el niño al mundo de los adultos. Quizá no haya tanta diferencia entre algunas de tus novelas "para adultos" y tus novelas "para jóvenes". En estas se aborda de nuevo ese paso de la infancia a la madurez, el abandono de un ámbito protector para pasar a un mundo desconocido. En ese proceso de aprendizaje confluyen fantasías, deseos, odios, desencanto y en no pocas ocasiones soledad y dolor; temas que ya habían acompañado a los jóvenes protagonistas de La ternura del dragón, Carreteras secundarias, María bonita o El tiempo de las mujeres. ¿Qué otras similitudes habría entre tu obra para jóvenes y tu obra para adultos? ¿Cómo enfrentas la escritura de estos textos? ¿Se trata de encargos o los has concebido a iniciativa tuya?*

IMP. No fueron encargos sino proyectos literarios que concebí un poco al modo de pasatiempos. *El viaje americano* y *Una guerra africana* debían formar parte de un ciclo más amplio que iba a tener a José Carril como protagonista principal. La idea era llevarlo por algunos escenarios interesantes de los años veinte y treinta (y quizás cuarenta) de forma que, al mismo tiempo que siguiéramos sus aventuras, fuéramos testigos de algunos de los hechos históricos decisivos de aquella época tan convulsa. Pero un proyecto así exige mucho esfuerzo y mucha constancia, y no sé si algún día lo retomaré. De momento, solo están esos dos "episodios internacionales", el de la guerra del Rif y el del nacimiento del cine sonoro en Hollywood. Entre tanto asistimos también a la formación del personaje central. En definitiva, todo el proyecto pretendía ser algo así como una larga novela de formación. También hay algo de eso en *Los hermanos Bravo*, que muestra el despertar a la vida y al amor y a la literatura de un adolescente de esa España del interior a la que el progreso ha acabado dando la espalda. Y, desde luego, no se puede negar que esos libros estén emparentados con otras novelas mías. La literatura (no solo la mía) tiende a fijarse en aquellos acontecimientos

que modifican a las personas. Cuando uno es un niño o un adolescente, esos acontecimientos abundan. De ahí que me interesen tanto esos protagonistas a los que el lector ve haciéndose a lo largo del relato.

CV. En Zaragoza te licenciaste en Filología Hispánica y en Barcelona en Filología Italiana. También te has dedicado a la traducción. Un desafío más en tu proteica obra literaria. ¿A qué autores has traducido? ¿Hay una elección consciente por parte del traductor del escritor y obra que va a traducir? ¿Un reflejo especular quizá, una identificación creadora?

IMP. Traduje varias novelas italianas (de Daniele del Giudice, de Guido Morselli...) en los años ochenta, cuando todavía publicaba mis novelas en Anagrama. En aquella época había un interés por la literatura italiana contemporánea que luego se ha ido diluyendo. Yo no elegía los libros sino que traducía los que el editor, Jorge Herralde, me proponía. Fue, como ya he dicho, un excelente aprendizaje. Y seguramente habría seguido traduciendo si con ellos hubiera podido ganarme bien la vida. Pero ya se sabe que, por desgracia, la traducción en España es una profesión muy poco valorada.

CV. Este año has ganado el Premio de la Crítica y antes obtuviste el Premio Casino de Mieres por La ternura del dragón, el Torrente Ballester por Nuevo plano de la ciudad secreta, el Premio NH 1999 por Foto de familia, el Pedro Saputo 2000 por María bonita, el Dulce Chacón de Narrativa Española por Enterrar a los muertos, el Premio San Clemente 2009 por Dientes de leche, el Premio de las Letras Aragonesas 2011 o el Premio Ciutat de Barcelona 2012 por El día de mañana, entre muchos otros. ¿Cómo vive un escritor esos reconocimientos?

IMP. Los primeros dos premios que gané eran premios a los que tenías que presentarte. Me parece que ese tipo de premios están bien precisamente para que los autores jóvenes asomen la cabeza en el mundo editorial. Luego, cuando dejé de ser un escritor joven, dejé también de presentarme a premios, y los otros que he recibido han sido reconocimientos a libros ya publicados. El escritor trabaja en soledad y pocas veces es consciente de la recepción de su trabajo. Esos premios te ayudan a pensar que lo que haces es importante para alguien, cosa que siempre anima a seguir escribiendo. Se diga lo que se diga, el escritor no es nadie sin lectores.

RESEÑAS



Jordi Gracia y Domingo Ródenas de Moya: *Historia de la literatura española. 7. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Barcelona, Crítica, 2011, 1180 pp.

Este séptimo tomo de la *Historia de la literatura española* dirigida por José-Carlos Mainer y coordinada por Gonzalo Pontón es una obra maestra de la historiografía literaria. Esto se debe a dos factores principales: por un lado –y aparte la muy acertada selección de autores de la presente obra (como la de los demás libros de la serie, dicho sea de paso)–, el planteamiento que determina la concepción de todos los volúmenes y, por otro, la riqueza informativa y verdadera sabiduría desplegada por los autores del tomo, Jordi Gracia y Domingo Ródenas, quienes logran, con nunca cansina minuciosidad y suma elegancia formal, narrarnos de manera ágil y sorprendentemente cautivadora el devenir de la literatura española de los últimos setenta años.

Rehuyendo cierto didactismo de una presentación tradicional, la estructura de todos los volúmenes de la serie opta por “invocar el ritmo del ensayo, al menos como propuesta de trabajo, sin que esto impida la consulta ocasional de informaciones y datos por parte del lector, al que se brindan unos índices lo bastante minuciosos”, como explica Mainer en el “Prólogo general”. El hecho de que estos propósitos se logran con creces en la séptima entrega de la serie se debe a las vastas lecturas, conocimiento y habilidad intelectual y estilística de Ródenas y Gracia, además de a la estructura bipartita de la obra. Así se recorren de forma sintética la miríada de elementos entrelazados que componen todo el periodo estudiado en su evolución diacrónica (I. Historia y sistema literario) y una vasta serie de autores y obras presentados de forma analítica, cronológica y genérica (II. Autores y obras). Asimismo, al logro contribuyen las cien páginas de “Textos de apoyo” (que nos brinda una serie de textos clave “de valor sociológico, ideológico o estético”, “que ayud[a]n a la comprensión de las constantes de la época de referencia, aunque también al entendimiento de autores de primera magnitud”, según Mainer), la selecta bibliografía de medio centenar de páginas y el imprescindible índice que permite realizar las consultas determinadas de rigor en este tipo de obra. Aunque se ha de apuntar que la aportación de esta *Historia* supera holgadamente su uso como mero instrumento: no solo es digna de leerse de forma continuada, como esperan sus autores, sino que tal lectura se verá generosamente recompensada y es la única manera en que se percibirá cabalmente el panorama de los últimos setenta años en toda su vasta complejidad

e interrelación, carente, por lo tanto, en realidad, de claras rupturas y más bien caracterizado por una serie de etapas que surgen de y se solapan orgánicamente con otras, algo debido en gran medida a la "convergencia intergeneracional" en muchos de sus tramos.

Así, parafraseando, Gracia y Ródenas nos relatan cómo, "bajo el plomo de la posguerra" y la asfixiante coacción del fascismo nacionalcatólico, se reducen los márgenes de actuación política "porque estuvieron estrechamente vigilados y regulados por un fortísimo aparato de control ideológico ejecutado y avalado desde los medios culturales, académicos y periodísticos", se busca erradicar las "lacas" de la herencia de la Institución Libre de Enseñanza y el laicismo, y hacer nacer una "verdadera" España a través del exterminio y la aniquilación del enemigo. Son las condiciones en que se desarrollará la nueva vida literaria desde 1939, con la consiguiente autocensura y la concomitante interiorización de espacios intocables. En este ambiente, y también con las muy significativas aportaciones desde el exilio, nacen nuevos nombres, propuestas, revistas, editoriales o premios, y se va construyendo un público que recibe nuevos impulsos en la posguerra entre ganadores, vencidos y exiliados y sus múltiples compromisos, desde la literatura falangista hasta el neorrealismo. A través de una miríada de protagonistas (alfabéticamente desde Abad hasta Zúñiga, cronológica y principalmente desde Juan Ramón Jiménez hasta Javier Marías), géneros (desde la novela hasta la crítica literaria) y sugerentes matices (desde la herencia de la guerra hasta la literatura multimedia), los autores nos conducen mediante "la restitución de la modernidad" –las nuevas coordenadas estéticas de los años sesenta y setenta, cuyas referencias empezaban a ser internacionales y vanguardistas o los nuevos lectores que van a constituir "los cimientos civiles de una cultura democrática" *avant la lettre*– hacia la posmodernidad (la transición, la nueva prensa de los años setenta, la entrada de los mecanismos industriales del capitalismo en el ámbito de la cultura, la eficacia comercial de mucha nueva literatura, los cambios editoriales –concentración por un lado, proliferación de pequeñas editoriales por otro–, la dimensión mediática de la literatura o la anfibiología genérica recientes).

Se observa así que, a partir de la democracia reiniciada, a medida que el papel de la prensa se torna fundamental y los campos de la cultura contemporánea vuelven a situarse en pleno centro de la formación del ciudadano, en el seno de una excelente literatura y la "ajetreada y tonificante vida literaria" que se despliega, y como parte de una sociedad literaria normalizada, rica y regida por las leyes de un mercado "caprichoso, justo o muy desequilibrado" que creaba un nuevo orden cultural y "una nueva ética de lo literario" con dimensión mediática, el "público masivo dejó de ser un sueño para ser una realidad accesible" a través de una muy considerable expansión de la lectura que introducía al escritor ahora profesionalizado "en otro tipo de domicilios y circuitos de lectura". Es una de las claves que nos facilitan los autores para entender mejor y en toda su vasta interconexión el devenir de la literatura española desde el año 39 del siglo xx con especial hincapié en los últimos 40 años.

Mediante el arabesco emergente de una literatura entendida en toda su amplia variedad de facetas (ensayo, poesía, teatro y prosa narrativa, tanto de ficción como de no ficción, tanto novela como memorias), desde “la quietud espantada de la España de la posguerra” hasta la “europeidad moderna, al fin normalizada” de nuestros días, se dibujan con una pluralidad de líneas entrelazadas unas formas a menudo intrincadas, ricas y vivas, que desembocan en lo que se cristaliza claramente como una nueva edad dorada (o, por lo menos, de plata) de la literatura española de los últimos cuatro decenios. Con admirable ecuanimidad, un gran saber, elocuente minuciosidad y admirable desenvoltura formal y capacidad narrativa, Domingo Ródenas y Jordi Gracia han forjado una muy completa y magistral historia de la literatura española de los últimos setenta años.

ALEXIS GROHMANN
a.grohmann@ed.ac.uk
University of Edinburgh

Ignacio Amestoy Eguiguren: *Doña Elvira, imagínate Euskadi. La última cena*. Madrid: Fundamentos (col. Espiral/Teatro n.º 385), 2012, 143 pp.

La editorial Fundamentos es una de las que mayor atención presta a la publicación relacionada con el ámbito escénico. A ella le debemos distintos textos de referencia indiscutible para cualquier interesado que quiera acercarse a su estudio desde el punto de vista estrictamente teórico. Se ha mostrado, asimismo, constante en la difusión de la creación artística; de forma singular de la dramaturgia contemporánea. Las series *Promociones*, *Piezas Breves* y *Bocetos*, *Teatro-Piezas Breves* o *Espiral-Teatro* nos han descubierto los primeros textos de dramaturgos que constituyen el referente de la última renovación de la escena, tanto por la temática abordada y por el tratamiento textual y estético, como por la propia implicación de estos creadores en la fase de producción y postproducción de las obras. Entre ellos, son solo algunos ejemplos, podemos mencionar a Lola Blasco, Julio Escalada o Francisco Becerra. Junto a esta labor de escaparate para los jóvenes talentos, Fundamentos se ha encargado de la producción de dramaturgos plenamente asentados como José Luis Alonso de Santos, José Ramón Fernández, Fermín Cabal o Ignacio Amestoy Eguiguren, autor del volumen objeto de estas líneas.

Las ediciones de estos últimos dramaturgos suelen aparecer acompañadas por estudios críticos que aportan un valor añadido para su discusión y comprensión. La colección *Espiral-Teatro* ha dedicado diversos números a la obra de Amestoy, que ha sido objeto de examen por parte, singularmente, del profesor César Oliva: "Ignacio Amestoy y el teatro" para *Yo fui actor cuando Franco y Mañana, aquí a la misma hora* (1993: 7-18); "Ignacio Amestoy y su teatro político" para *¡No pasarán! Pasionaria y Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1994: 9-28); "Ignacio Amestoy, a mitad de su camino" en *Elisa besa la rosa (Elixia)* y *La reina austriaca de Alfonso* (1996: 11-34); pero también de Mariano de Paco y Eduardo Pérez-Rasilla: "Teatro, historia y documento" y "El teatro de Ignacio Amestoy" para *Gernika, un grito. 1937* y *Betizu. El toro rojo* (1996: 9-27 y 131-142, respectivamente). El propio autor ha incorporado algún ensayo a la edición de estas obras. Así, su particular visión del universo femenino se explica en "Ese cuarto propio de la mujer" (2009: 23-43) que acompaña al volumen de *Chocolate para desayunar* y *Rondó para dos mujeres y dos hombres*, volumen que contiene el estudio "Ignacio Amestoy, maestro de teatro", nuestra contribución personal sobre el autor (Soria Tomás 2009: 7-21).

En el libro que nos ocupa se publican dos textos de Amestoy pertenecientes a su denominado ciclo de temática vasca: *Doña Elvira, imagínate Euskadi* y *La última cena*. Ninguna se presenta aquí por primera vez. *Doña Elvira...* se publicó en la revista *Primer acto* tras el polémico estreno de la función, verificado en el Festival de Sitges, y de su exhibición en el XI Festival Internacional de Teatro de Vitoria-Gasteiz en 1986 (Amestoy 1986: 80-97). La revista incluía una serie de contribuciones –que recogían tanto el proceso de creación, como de producción y recepción crítica del texto– firmadas por el propio dramaturgo; el director del montaje –Antonio Malonda–; el crítico Gonzalo Pérez de Olaguez, Félix Petite, el productor y distribuidor –Jesús F. Cimarro–, y del actor Paco Obregón, quien encarnaba a Lope de Aguirre, el protagonista de la función. La segunda, *La última cena*, se incluye en el n.º 21 de *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral* (Amestoy 2008: 93-136), al que acompaña un estudio del teatrólogo Ricardo Doménech.

El valor del ejemplar que reúnen estas dos piezas estriba en rescatar ambos textos dramáticos, así como las contribuciones ya mencionadas, a modo de homenaje, de dos significantes críticos y estudiosos de teatro, recientemente desaparecidos: “La tragedia de Euskadi”, de Gonzalo Pérez de Olaguez (2012: 60-62) y “Acercamiento a *La última cena*”, de Ricardo Doménech (2012: 87-92). Cierran el libro “Reconciliación”: las notas publicadas en el diario *Gara* por Carlos Gil en noviembre de 2010 en respuesta a la exhibición de la obra –por Guindalera Teatro– en la XVIII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos (2012: 141-142). Por otra parte, junto a esta recopilación de materiales la edición se abre con un brillante estudio del profesor Jorge Urrutia, destacado conocedor de la trayectoria dramatúrgica de Amestoy. Nos gustaría insistir en varios puntos de este estudio introductorio, así como señalar distintos aspectos del escrito del profesor Ricardo Doménech.

La contribución de Jorge Urrutia, “El héroe a los pies de la montaña, reflexiones sobre dos obras de Ignacio Amestoy” (2012: 7-29), repasa, como se infiere por el título, uno de los referentes mitológicos a los que acude con frecuencia el escritor: el mito de Sísifo y su significación como elemento constituyente del campo cultural, en el que, dice Urrutia, se establece la relación entre autor y público:

Se trata de un territorio inmaterial donde se pierden las cronologías originarias y los espacios reales, para que la entidad emisora [...] y la receptora coincidan y compartan claves y enganches incomprensibles fuera de esos límites. Allí, con motivo de *La última cena*, se despiertan inmediatamente una serie de conceptos inexpressados directamente (condena, esfuerzo inútil, destino, absurdo...) que, unos provenientes de la mitología greco-romana, otros del pensamiento existencialista, pertenecen a la cultura contemporánea y que, en su conjunción, han conformado ideológicamente al menos dos generaciones en los decenios posteriores a la segunda gran guerra. En ese territorio cultural se eleva y manifiesta la complicidad entre el texto y el receptor. Significa la puesta en marcha de una estructura de pensamiento (creencias, ideologías, valores) que se actualiza en el discurso teatral por intereses ya concretos del propio

caminar escénico, pero que hubiera podido hacerlo arrastrada por un motivo argumental distinto. (9)

Desde esta contextualización insiste, pues, en otras lecturas de los textos, quizás menos deudoras de la interpretación y recepción desde un posicionamiento político o de teatro documento alrededor de la cuestión del nacionalismo vasco. Todo ello sin obviar esta última lectura, sobre la que aporta su interesante experiencia como miembro del jurado del Festival de Sitges con respecto al polémico estreno de *Doña Elvira...* De este modo, la oportunidad de contrastar el texto original del dramaturgo y las distintas versiones, que fue conociendo a raíz del trabajo progresivo con el equipo de montaje, le permiten afirmar que:

La autocensura que ejerció el grupo teatral, hizo que el dramaturgo buscara resolver la obra sobre planteamientos menos directos que, sin dejar de remitir a situaciones conocidas, proporcionaron un valor trascendente que permitía encontrar su hueco a cualquier espectador, aunque su conocimiento de la situación del País Vasco fuera nulo. (13)

El profesor resalta, por otro lado, el motivo del enfrentamiento generacional y las implicaciones de tinte existencialista de ambos textos. Motivo que aparece también en otras piezas de Amestoy –ahora dentro de las claves de géneros distintos–, como, *Cierra bien la puerta* (Premio Nacional de Literatura Dramática, 2002) o *Chocolate para desayunar* (Premio Lope de Vega, 2001). Finalmente, podemos destacar su valoración trágica de los textos, condición en la que se insiste en los subtítulos de las dos piezas: “Una tragedia” (para *Doña Elvira...*) y “Una tragedia contemporánea” (para *La última cena*). En el caso de esta última, la tragedia, que en ejercicio metateatral se hace y consume durante la propia función, se traduce en el conflicto –parece que irreconciliable– entre acción (violenta) –posición de Xabier, el hijo terrorista que aquejado de un cáncer terminal regresa al hogar para reencontrarse con su padre– y la palabra –posición de Íñigo, el padre, dramaturgo, periodista, licenciado en derecho romano; en definitiva: el intelectual–. Ambos se declaran fracasados en el papel asignado y ejecutado en su peripecia vital, de manera que esta asunción, el reconocimiento de esta verdad significa, como señala Urrutia, junto al dolor, la muerte.

Ha sido una constante en la trayectoria intelectual de Ricardo Doménech el estudio de la tragedia contemporánea española; su identificación y singularidad, por ejemplo, en Unamuno, Lorca, Buero Vallejo y Valle-Inclán. Y precisamente con *Lucas de bohemia* (78-80) compara el juego de reflexión sobre lo trágico que baña *La última cena*, y que alcanza su grado máximo en la tercera parte de la pieza “El sacrificio”. Amestoy, igual que Max Estrella en el callejón del gato, hace teoría (y práctica) de la literatura dramática:

XABIER.– [...] ¿Las tragedias han de tener siempre un final infeliz?

ÍÑIGO.– No, de hecho todas las tragedias, como las comedias, tienen siempre final feliz. La esencia del teatro, como la esencia del vivir es esa. Surge un con-

flicto que, a la postre, con sangre o sin sangre, se resuelve. La tragedia y la comedia... Y el río, que se desbordó, por pasiones o por equívocos, vuelve a su cauce... En el teatro todo ocurre como en la naturaleza. Si no es así es que no es teatro, es que no es vida. (119-120)

El abrazo final –la anagnórisis– entronca, señala Doménech, nuevamente con *Luces de bohemia*; con el abrazo entre Max Estrella y el paria catalán (81). Junto a estas dos referencias –escenas VI y XII-, la lectura cristológica más profunda del texto de Valle-Inclán (apuntada por Smith 1989: 57-71 y por Pérez-Rasilla 2009: 1295-1308) podría encontrar ecos sugerentes en *La última cena*. Tragedia memorable, “testamento intelectual, estético, político y moral” del autor, como concluyó Doménech (2012: 78).

OBRAS CITADAS

- Amestoy Eguiguren, Ignacio (1986): “Doña Elvira, imagínate Euskadi”. En: *Primer acto*, n.º 216, pp.80-97.
- (2008): “La última cena”. En: *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, n.º 21, pp. 93-136.
- (2009): “Ese cuarto propio de la mujer”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Chocolate para desayunar; Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Madrid, Fundamentos, pp. 23-43.
- (2012): *Doña Elvira, imagínate Euskadi; La última cena*. Madrid, Fundamentos.
- Doménech, Ricardo (2012): “Acercamiento a *La última cena*”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Doña Elvira, imagínate Euskadi; La última cena*. Madrid, Fundamentos, pp. 87-92.
- Gil, Carlos (2012): “Reconciliación”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Doña Elvira, imagínate Euskadi; La última cena*. Madrid, Fundamentos, pp. 141-142.
- Oliva, César (1993): “Ignacio Amestoy y el teatro”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Yo fui actor cuando Franco; Mañana, aquí a la misma hora*. Madrid, Fundamentos, pp. 7-18.
- (1994): “Ignacio Amestoy y su teatro político”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *¡No pasarán! Pasionaria; Dionisio Ridruejo. Una pasión española*. Madrid, Fundamentos, pp. 9-28.
- (1996): “Ignacio Amestoy, a mitad de su camino”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Elisa besa la rosa (Elixia) y La reina austriaca de Alfonso*. Madrid, Fundamentos, pp. 11-34.
- Paco, Mariano de (1996): “Teatro, historia y documento”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Gernika, un grito. 1937 y Betizu. El toro rojo*. Madrid, Fundamentos, pp. 9-27.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (1996): “El teatro de Ignacio Amestoy”. En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Gernika, un grito. 1937 y Betizu. El toro rojo*. Madrid, Fundamentos, pp. 131-142.
- (2009): “Las referencias cristológicas en *Luces de bohemia*”. En: Álvarez Barrientos, Joaquín et al. (coords.): *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Madrid, CSIC, pp. 1295-1308.

- Pérez de Olaguer, Gonzalo (2012): "La tragedia de Euskadi". En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Doña Elvira, imagínate Euskadi; La última cena*. Madrid, Fundamentos, pp. 60-62.
- Smith, Alan E. (1989): "Luces de bohemia y la figura de Cristo: Valle-Inclán, Nietzsche y los románticos alemanes". En: *Hispanic Review*, vol. 57, n.º 1, pp. 57-71.
- Soria Tomás, Guadalupe (2009): "Ignacio Amestoy, maestro de teatro". En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Chocolate para desayunar; Rondó para dos mujeres y dos hombres*. Madrid, Fundamentos, pp. 7-21.
- Urrutia, Jorge (2012): "El héroe a los pies de la montaña, reflexiones sobre dos obras de Ignacio Amestoy". En: Amestoy Eguiguren, Ignacio: *Doña Elvira, imagínate Euskadi; La última cena*. Madrid, Fundamentos, pp. 7-29.

GUADALUPE SORIA TOMÁS
gstomas@hum.uc3m.es
Universidad Carlos III de Madrid

Wilfrido H. Corral: *Bolaño traducido: nueva literatura mundial*. Madrid, Ediciones Escalera, 2011, 328 pp.

Más allá de la relación de un epígrafe al texto que precede, no es casual que la totalidad de *Bolaño traducido*... confirme con creces que Corral se refiere a su relación con la obra de Bolaño al citar a Virgilio: "En la penumbra / avanzamos; y yo, que antes retaba / los tiros todos y apretadas filas / del enemigo, titubeo ahora / al menor soplo, al ruido más ligero, / pues con igual angustia me oprimían / mi acompañante y mi querida carga".

Corral se ocupa extensamente de la complejidad de los vectores, asimétricos, contradictorios, que llevan a Bolaño a ocupar un lugar prominente entre los escritores y obras que erigen la "nueva literatura mundial" de Occidente, no sin revisar el periplo que hasta allí lo conduce: el asombro ante la extensión brutal de dos de sus novelas, la fascinación *kitsch* ante la artesanía tercermundista, las trampas de los encierros teóricos, la embriaguez de editores por colocar los descartes del chileno en los listados de los libros más vendidos, el problema de la condición "sudaca" de Bolaño en el país donde se publican sus libros, y de "subalterno" en los territorios donde estos se traducen y son comida fresca para la academia y sus excesivos soliloquios.

Si la memoria es una economía del olvido, como observan algunos críticos, el canon es entonces una economía política de aquella amnesia. Corral no pasa esto por alto, y con un archivo gigantesco y armónicamente ordenado de reseñas, ensayos, tesis doctorales y documentos audiovisuales, va relatando cómo crece el aprecio (y el precio de mercado, valga decir) por la obra del chileno errante en esas geografías política y económicamente sustantivas, o sea en el germen y la raíz de la literatura mundial: el mercado anglosajón del libro y la traducción. Tampoco deja pasar los coletazos que ese mercado brinda sobre otros territorios de transa de influencias y de contratos de publicación o traducción, incluyendo América Latina o los departamentos donde se estudia literatura procedente de esta latitud.

Todo este seguimiento exhaustivo parece servir de pretexto, por un lado, para indagar las arbitrariedades e imposiciones con las que se erige la nueva literatura mundial. Así, Corral señala, por ejemplo:

Téngase en mente que este tipo de recepción (la latinoamericana respecto a los textos de Bolaño) no funciona igualmente para los pares anglosajones de Bolaño, o es una exigencia después del fallecimiento de ellos [...]. Nunca se

anuncia en los libros de ellos que son un "éxito" en Europa o América Latina, porque cierta autosuficiencia y soberbia cultural convierte su resonancia fuera del ámbito anglosajón superflua para un autor "nativo" y apóstata. (22)

Por supuesto, el trasiego que implica leer a autores inicialmente periféricos desde los códigos de la crítica y la academia dominante –hegemónica, casi– no genera las mismas señales que cuando se procura leerlos desde su "lugar de origen", aunque en este caso, en toda la literatura de Bolaño, la matriz de inicio no exista o sea vaga. Corral toma cuenta de esto, destruye el razonamiento maniqueo y facilón de emparentar una obra con un imaginario nacional o regional, y no deja de tensar la cuerda en la apuesta por una literatura que se emancipe de su condición "nativa" sin insertarse en la trampa de la pasteurización de los productos masivos o del folclor de lo exótico. De estas ideas provendría, sigue Corral, la pregunta sobre la validez o suficiencia de la periferia para expresar lo universal. Y la capacidad que ha tenido, por su parte, la cultura *mainstream* de lidiar con lo insular o periférico como posibilidad de universalizar, que sería también una posibilidad de emanciparse.

Por otra parte, y más importante todavía, el crítico ecuatoriano dibuja un sistema de coordenadas del deber ser de una nueva crítica literaria, alerta ante las servidumbres de las modas y los parentescos demasiado estrechos entre literatura y el gráfico de oferta-demanda, pero a la vez obligadamente interdisciplinaria, erudita, comparatista y suspicaz con las teorías totalitarias. La mediación entre el texto y el lector, y en esto Corral quiere asemejarse a Cyril Connolly o Borges, debe estar en la crítica directa, en su retorno al ingenio y la creatividad, y no en el lenguaje cifrado del enclaustramiento academicista, que recientemente muestra "cómo la crítica traduce o proyecta sus intereses teóricos más que explicar la obra de un autor que aparentemente (re)conoce" (18).

Vale detenerse, por ejemplo, en la pormenorizada escala que el crítico interpone cuando observa las reacciones, como efectos dominó, ante la publicación de la traducción de *La literatura Nazi en América* (249-260). Un fenómeno que se repite, aunque de forma hipertrófica, cuando llega la versión en inglés de 2666 a Inglaterra y, principalmente, Estados Unidos (261-288). En estas dos instancias, aunque también cuando Corral rastrea la recepción de, o el devenir de sus cuentos en un mercado (117-143) reticente con lo foráneo, cabe advertir lo que él mismo señala:

Cuando aparece la reseña de *Nazi literature in the Americas* (...) en el suplemento literario de *The New York Times*, con el ingenioso título de "The Sound and the Führer", aludiendo a la vez a Faulkner, Shakespeare y Hitler, no había duda de que Bolaño ya era el portavoz de un canon muy suyo que no surge del "primer mundo", aunque se basa en él.

Si es así, la obra del chileno, que va por delante de la crítica y de su biografía accidental y singular, no habría tambaleado ante la opción de crear un "canon dialogante" en medio de un sistema de transacciones culturales en el que lo importado desde el margen es residual y anecdótico o, lo mismo, papel para

claustros académicos o guillotinas editoriales. Bolaño, como creador y contenido de ese canon, fabula un espacio posnacional, a la vez renuente ante el furor de la novedad o del cliché artesanal. Transatlántico, multivectorial y rizomático, dialoga con tradiciones distantes y mudas entre ellas. Lo mismo Pascal y Grecq como López Velarde, Arlt o Parra. Lo mismo Lemebel como Hamsun, Alan Pauls o Raymond Chandler.

El interés se recogería, pues, en refundar narrativa y críticamente lo que Pascale Casanova, a quien Corral cita, llamó la "República mundial de las letras". Sobrecoge, y esto lo nota el crítico ecuatoriano, observar la fluidez con la que Bolaño edifica su andamiaje de referencias sin sobresaltos, transitando amigablemente desde el mundo pop hasta el existencialismo, o desde la vanguardia hasta el conservadurismo católico. Toda esta sinergia se amañaría, pues, para dar con sus huesos una literatura explosiva y locativamente universal, que no olvida lo político –como algunos críticos quisieron hacer ver– sino que lo repiensa desde la aridez del extrarradio del destierro. Así, *Bolaño traducido* asiste, en las obras, a la observación de cómo se gestan un cosmopolitismo sin manierismos ni alaridos. Un cosmopolitismo de travesía, si se quiere, sobre el que se asientan sus novelas, relatos y no ficción, y sobre el que hace cuajar sus dominios afectivos, sus rechazos –brutales, muchas veces injustificados o esquizoides– y sus loas.

Ya al otro lado, en el de la crítica no académica, es Susan Sontag, advierte Corral, quien parece haber sido la primera en advertir el poder de la literatura de Bolaño o de su aritmética, en la que se suman referencias pero se multiplican posibilidades de lectura. Desde este punto es, quizá, ya visible la entrada de tres magnitudes que se posan sobre la obra del escritor, e intentan venderlo, reescribirlo o simplificarlo. En primera instancia, la de una industria editorial desesperada por encontrar el equivalente a Harry Potter para los públicos cultivados. Luego, la de una crítica que se ve absorbida por un entusiasmo a la vez académico o comercial, pero que no logra situar a Bolaño en el lugar complejo de lo universal, ni siquiera de lo nacional. Finalmente, la crítica de un apego siniestro y torpe por imponer una lectura unívoca de la obra de Bolaño mirando de cerca su biografía, desde antes ya edulcorada y presa de la demagogia del primer mundo para con el tercero. En estas tres dimensiones, y sobre todo en la última, Corral teje un sinnúmero de referencias actualizadas, superando clichés críticos.

Es entre esos ramalazos de ingenuidad que *Bolaño traducido* se abre camino, no solamente como el mejor texto, a la fecha, de Corral, sino, quizá, como el trabajo más serio y equilibrado sobre el fenómeno Bolaño en las esferas académicas, editoriales y culturales. Corral advierte persuasivamente qué es de esperarse de la crítica ante fenómenos como estos, que requieren descomprimir fronteras nacionales y muletillas teóricas, para que Bolaño y su obra caminen sin titubear aparejadas de sus dos queridas cargas, la biografía y la crítica. Como el mismo Bolaño señala en *Los detectives salvajes*:

Durante un tiempo la Crítica acompaña a la Obra, luego la Crítica se desvanece y son los Lectores quienes la acompañan. El viaje puede ser largo o corto. Luego los Lectores mueren uno por uno y la Obra sigue sola, aunque otra Crítica

y otros Lectores poco a poco vayan acompañándose a su singladura. Luego la Crítica muere otra vez y los Lectores mueren otra vez y sobre esa huella de huesos sigue la Obra su viaje a la soledad. Acercarse a ella, navegar a su estela es señal inequívoca de muerte segura, pero otra Crítica y otros Lectores se le acercan incansables e implacables y el tiempo y la velocidad los devoran. Finalmente, la Obra viaja irremediablemente sola en la Inmensidad. Y un día la Obra muere.

El único candor de la obra de Corral parece haber sido no darse cuenta de que en *Bolaño traducido* escribía una crítica como lo hicieron ya T. S. Eliot, Borges o Connolly, a manera de palimpsesto sobre sí mismo y su autor. En este caso, sobre un querido pasaje del propio Bolaño, cuyo aparato crítico previo rebasa tan notablemente.

ANTONIO VILLARRUEL

edsfan@yahoo.com

Universidad Internacional SEK de Quito

NOTA SOBRE LOS AUTORES

AMALIA CHAVERRI (1942) es maestra en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Costa Rica y miembro de la Academia Costarricense de la Lengua. Ha sido directora del Museo de Arte Costarricense, viceministra de Cultura y profesora del Instituto Costarricense de Administración de Empresas. En 2006 obtuvo el Premio Nacional Aquileo Echeverría por la coordinación del libro *El Quijote entre nosotros*.

PATRICIA GARCÍA GARCÍA (Zaragoza, 1983) es doctora en Literatura Comparada por la Dublin City University. Es autora de *Displacing the Self in Fiction: Identity and Exile in Thomas Bernhard and Agota Kristov* (2010), así como de diversos trabajos en torno a su especialidad (la dimensión del espacio y el efecto fantástico, en particular en el relato corto posmoderno). Actualmente es profesora de Literatura y Traducción en el Trinity College Dublin, la Dublin City University y el Instituto Cervantes de Dublín.

JOSÉ MANUEL GONZÁLEZ ÁLVAREZ (1977) es autor de las monografías *En los bordes fluidos: formas híbridas y autoficción en la escritura de Ricardo Piglia* (Berna, Peter Lang, 2009) y *El cálamo centenario: cinco asedios a la literatura argentina* (Buenos Aires, Elaleph, 2012). Ha publicado numerosos artículos sobre literatura latinoamericana contemporánea en revistas europeas y americanas. Ha sido investigador en la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y en la Universidad de La República (Uruguay).

ALEXIS GROHMANN (Tsalónica, 1967) es autor de *Coming into one's Own: The Novelistic Development of Javier Marías* (Rodopi, 2002) y de *Literatura y errabundia* (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero) (Rodopi, 2011), así como de otras publicaciones afines, además de editor o co-editor de varios volúmenes sobre literatura española y europea contemporánea.

JOSÉ GÜICH RODRÍGUEZ (Lima, 1963) estudió Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es autor de los libros de relatos *Año sabático* (2000), *El mascarón de proa* (2006), *Los espectros nacionales* (2008) y *El visitante* (2012), así como de la novela *El misterio de la Loma Amarilla* (2009). Especialista en literatura peruana del siglo xx, ha sido becario de investigación del CONICET (Argentina). Actualmente se desempeña como profesor-investigador en la Universidad de Lima.

FRANCISCO DE LEÓN (Ciudad de México, 1975), poeta y escritor, es autor de *La noche mil y un veces* y *Prometeo en llamas (metamorfosis del monstruo)*, entre otros. Ha sido becario del Banff Centre de Alberta (Canadá) y de la Universidad de Barcelona. Entre sus trabajos científicos destaca su colaboración en el libro colectivo *Reflexiones sobre cine mexicano contemporáneo*.

IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN (Zaragoza, 1960) ha cultivado la novela, el cuento, el ensayo y el guion cinematográfico. En la mejor tradición realista, a menudo sus textos abordan la memoria de la guerra civil (*Enterrar a los muertos, Dientes de leche*) y la de los años del tardofranquismo (*María bonita, El tiempo de las mujeres*). A lo largo de su carrera ha recibido numerosos premios, entre ellos el Premio de la Crítica 2012 por *El día de mañana*.

NATALIE NOYARET es catedrática en la Universidad de Caen (Francia). Ha centrado sus investigaciones en la narrativa española contemporánea, y más especialmente en la obra de José María Merino. Es también autora de artículos sobre Isaac Rosa, Gonzalo Hidalgo Bayal, Bernardo Atxaga, Javier Cercas, Luis Mateo Díez, Soledad Puértolas o Manuel Rivas, entre otros. Últimamente ha editado los dos primeros volúmenes de *La narrativa española de hoy (2000-2010)*. *La imagen en el texto* (Peter Lang). El tercero está en preparación.

ANA PRIETO NADAL (Barcelona, 1976) es autora de la novela *La matriz y la sombra*, galardonada con el Premio Ojo Crítico de Narrativa 2002, y ha publicado relatos en varias antologías. En la actualidad compagina la docencia de lenguas clásicas en la enseñanza secundaria con la investigación literaria y teatral. Es miembro del Grupo de Investigación del SELITEN@T (UNED).

DAVID ROAS (Barcelona, 1965) es escritor y profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona, donde también dirige el *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico* (GEF) y *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*. Es autor, entre otros, de los ensayos *Teorías de lo fantástico* (2001), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo xix* (2011), y *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011).

AMANDA RUIZ NAVARRO (Valencia, 1988) es licenciada en Filología Catalana por la Universidad de Valencia. Especializada en literatura contemporánea, reside en Barcelona donde cursa el máster de *Literatura comparada y Estudios Culturales* de

la Universidad Autónoma. En la actualidad está llevando a cabo diversos trabajos sobre lo fantástico y el cine de Nacho Vigalondo.

RUBÉN SÁNCHEZ TRIGOS (Madrid, 1979) es profesor de cine en U-Tad (Madrid), y miembro del grupo de investigación "Imaginarios, Estudios Narrativos en Medios y Artes Audiovisuales". Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre el zombi en el cine español. 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.

GUADALUPE TOMÁS SORIA (Palma, 1977) es doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, donde trabaja como profesora de Literatura española. Su principal línea de investigación se orienta hacia el teatro moderno y contemporáneo. Ha sido finalista del Premio Leandro Fernández de Moratín para estudios teatrales en 2011.

CARMEN VALCÁRCEL (Madrid, 1962) es profesora de Literatura española en la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado monografías y estudios sobre literatura y arte de vanguardia, la cultura del exilio republicano, narrativa contemporánea y literatura de autoría femenina. Destacan sus trabajos sobre Max Aub, Remedios Varo, Leonora Carrington, Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité, y los volúmenes, en colaboración, *Más por menos. Antología de microrrelatos hispánicos actuales* y *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010)*.

ANTONIO VILLARRUEL (Quito, 1983) es autor de *Ciudad y derrota: Memoria Urbana Liminar en la Narrativa Hispanoamericana Contemporánea* (FLACSO-Ecuador) y del documental *Versiones de la Vecindad*, sobre Carlos Monsiváis, que obtuvo el Primer Premio del V Festival de Cine Documental de la Ciudad de México. Ha publicado cuentos, reseñas y ensayos en diversos medios latinoamericanos.

WWW.PASAVENTO.COM