

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 Tortoneso (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, siguiu 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 filmica 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 descubierta 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, Tvetan (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.